



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales

Catalina Delgado Rojas

Director (a):

Ph.D en Historia del Arte Sylvia Juliana Suárez Segura

Codirector (a):

Maestra Julia Mercedes Angola Rossi

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá, Colombia

2017

El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales

Catalina Delgado Rojas

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio

Director (a):

Ph.D en Historia del Arte Sylvia Juliana Suárez Segura

Codirector (a):

Maestra Julia Mercedes Angola Rossi

Línea de Investigación:

Enfoque de Género y Museos en América Latina

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá, Colombia

2017

Resumen

El trabajo de grado que se presenta a continuación busca dar cuenta de las estrategias que utilizan museos y complejos culturales para visibilizar el papel de la mujer en la historia, la ciencia, el arte, la cultura y la sociedad. Este objetivo es transversal a los tres componentes de grado. En primer lugar, el trabajo conceptual analiza dos estrategias curatoriales en México y Colombia que tienen como objetivo principal incluir el enfoque de género y visibilizar a la mujer. En segundo lugar, la memoria de la estancia da cuenta del funcionamiento y la apuesta curatorial del Museo de la Mujer en México. Por último, el informe sobre la práctica en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Colombia realiza una reflexión entorno a la inclusión del enfoque de género en la realización de biografías para instituciones culturales. Se espera que esta investigación entorno al género y su representación en museos e instituciones culturales permita por un lado: analizar cuáles han sido los aportes en términos de inclusión de la mujer en la cultura; cuáles son los riesgos e impasses a superar; y finalmente evaluar si estas estrategias se pueden constituir como una herramienta de transformación que incidan en los procesos de representación y participación de las mujeres en estas esferas.

Palabras clave: Enfoque de género, museo, mujer, curaduría, México, Colombia.

Abstract

The aim of this study is to analyze the strategies used by museums and cultural institutions in Latin America to highlight the role of women in history, science, art, culture and society. This goal goes through all the grade components. The article compares two curatorial strategies in Mexico and Colombia which include gender approach. On the one hand, The Women's Museum in México is dedicated exclusively to women history. On the other hand, the National Museum in Colombia has been developing new strategies to include gender approach in curatorial proposals. The second component gives an account of the operation and curatorial display of the Women's Museum in Mexico. Finally, the report on the Luis Ángel Arango Library makes a reflection on the inclusion of the gender approach in the making of biographies for cultural institutions. This research on gender representation in cultural institutions will allow to evaluate what have been the contributions, risks and deadlocks to overcome in order to increase representation and participation of women in cultural institutions.

Keywords: Gender approach, museum, women, curatory proyects, Mexico, Colombia

Contenido

	Pág.
1. Trabajo Conceptual. El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales y acciones complementarias. Un estudio comparado entre el museo de la mujer en México y tres iniciativas puntuales en el museo nacional de Colombia.....	3
1.1 Introducción.....	3
1.2 Objetivo	5
1.3 Metodología	6
1.4 Justificación.....	7
1.4.1 La cultura como medio de difusión de los derechos de la mujer.....	7
1.4.2 La ausencia de los museos en las políticas públicas género sensitivas	8
1.4.3 Iniciativas de enfoque de género en los museos	9
1.4.4 Selección de los estudios de caso.....	10
1.5 Marco teórico	11
1.5.1 Inequidad de género en los museos.....	12
1.5.2 Representación del patrimonio en las instituciones culturales	14
1.5.3 Definición del enfoque de género	16
1.5.4 Diferenciación entre género y feminismo	17
1.5.5 Incorporación de la perspectiva de género en los museos	18
1.5.6 Subversión de estereotipos por medio del lenguaje.....	20
1.6 Museo de la mujer en ciudad de México.....	22
1.6.1 Política pública de equidad en México	22
1.6.2 Historia del Museo de la Mujer de Ciudad de México	24
1.6.3 Guión Curatorial.....	25
1.6.4 Centro de documentación.....	26
1.6.5 Colección	27
1.6.6 Museografía.....	29
1.6.7 Público	29
1.6.8 Libro de visitas.....	30
1.6.9 Enfoque de género	31
1.6.10 Actividades públicas	33
1.6.11 Conclusiones	35
1.7 Museo nacional de Colombia.....	35
1.7.1 Política pública de equidad en Colombia.....	36
1.7.2 Enfoque de género en el Ministerio de Cultura	37
1.7.3 Misión y visión del Museo Nacional.....	38
1.7.4 Proceso de renovación de las salas	38
1.7.5 Antecedentes de propuestas de género en el Museo Nacional	39
1.7.6 Proyecto curatorial: Mujeres entre líneas	40

1.7.7	Los carteles	41
1.7.8	La Cartilla	42
1.7.9	Impacto de la propuesta	44
1.7.10	Exhibición temporal: <i>Voces íntimas</i>	44
1.7.11	Estudio de público de la exposición	45
1.7.12	Impacto de la propuesta	47
1.7.13	Visita guiada complementaria a la exposición	48
1.7.14	Impacto de la propuesta	50
1.7.15	Conclusiones	50
1.8	Consideraciones finales	52
1.9	Bibliografía consultada para el trabajo conceptual	55
2.	Estancia: Museo de la Mujer de la Ciudad de México	65
2.1	Objetivo	65
2.2	Descripción de la actividad	65
2.3	Metodología	65
2.4	Ficha técnica del museo	66
2.5	Reseña histórica de la institución	67
2.6	¿Por qué un museo de la mujer?	68
2.7	Referentes del proyecto museológico	70
2.8	Misión y visión de la institución museal	72
2.8.1	Misión	72
2.8.2	Visión	72
2.8.3	Observaciones	72
2.9	Organigrama	73
2.10	Descripción de las trayectorias profesionales de las funcionarias	75
2.10.1	Directora - Patricia Galeana	75
2.10.2	Coordinadora administrativa - Soledad Guadalupe Acosta	76
2.10.3	Coordinadora del Centro de Documentación - Elisa Margarita Almada Navarro	76
2.10.4	Coordinadora de actividades del Museo - Roxana Rodríguez	76
2.10.5	Coordinadora de difusión del Museo - Elizabeth Hernández	77
2.10.6	Coordinadora presencial del Centro de Documentación - Alejandra Escalona	77
2.10.7	Administradora del Museo - Graciela Rosas	77
2.11	Plano del museo	78
2.12	Descripción del museo	79
2.12.1	El contenedor	79
2.12.2	Entrada	79
2.12.3	Pasillo - Exposiciones Temporales	80
2.12.4	Lobby - Planta Baja	80
2.12.5	Planta baja	80
2.12.6	Sala 1 - Equidad: principio universal de armonía	81
2.12.7	Sala 2 - Cosmovisión dual del México antiguo	81
2.12.8	Sala 3 - El Marianismo novohispano	82
2.12.9	Sala 4 - Mujeres insurgentes	83
2.12.10	Hall - Planta alta	83
2.12.11	Sala 5 - Libertad y educación	84
2.12.12	Sala 6 - De maestras a revolucionarias	84
2.12.13	Sala 7- La ciudadanía de las mujeres	85
2.12.14	Sala 8 - De la revolución feminista al tiempo presente	85
2.12.15	Centro de documentación y sala múltiple	86
2.12.16	Observaciones	86

2.13	Descripción de elementos museográficos característicos	87
2.13.1	Paneles de sala	87
2.13.2	Dispositivos móviles	87
2.13.3	Pedestales para las esculturas.....	88
2.13.4	Pantallas táctiles.....	88
2.13.5	Pantallas de video	89
2.13.6	Bancas.....	89
2.13.7	Poltronas.....	89
2.13.8	Dispositivos para exhibiciones temporales.....	90
2.13.9	Foto Esculturas.....	90
2.13.10	Observaciones	90
2.14	Colección permanente y exposiciones temporales.....	91
2.14.1	Colección permanente	91
2.14.2	Exposiciones temporales.....	91
2.14.3	Observaciones.....	92
2.15	Públicos del museo	93
2.15.1	Observaciones.....	93
2.16	Cargos y actividades de los funcionarios que trabajan diariamente en el museo 93	
2.16.1	Coordinación de actividades y exposiciones	94
2.16.2	Coordinación de difusión	95
2.16.3	Coordinación administrativa	96
2.16.4	Coordinación del Centro de Documentación	97
2.16.5	Limpieza, vigilancia y mantenimiento	99
2.16.6	Observaciones.....	100
2.17	Actividades públicas.....	100
2.17.1	Observaciones.....	102
2.18	Libro de visitas	102
2.18.1	Observaciones.....	104
2.19	Difusión web y redes sociales	104
2.19.1	Observaciones.....	106
2.20	Proyecto de ampliación.....	107
2.20.1	Observaciones.....	107
2.21	Consideraciones finales	107
2.22	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA ESTANCIA DE GRADO	112
3.	Práctica: realización de 13 biografías de artistas pertenecientes a la colección de arte del banco de la república con enfoque de género para la página web de la biblioteca luis ángel arango	115
3.1	Objetivo	115
3.2	Descripción	115
3.3	Metodología	117
3.4	Ficha técnica	117
3.5	Reseña histórica	118
3.6	Organización y desarrollo del proyecto en el área específica.....	120
3.7	Descripción detallada de las actividades realizadas.....	123
3.8	Productos resultado de la práctica.....	124
3.9	Comparación entre la teoría y la práctica real de la actividad desarrollada.....	125
3.10	Consideraciones finales sobre el proceso de la práctica	135
3.11	Bibliografía consultada para el documento de la práctica de grado	137

A. Anexo: realización de 13 biografías de artistas pertenecientes a la colección de arte del banco de la república para la página web.....	141
B. Anexo: diario etnográfico y entrevistas en el museo de la mujer de la ciudad de méxico	207

1. Trabajo Conceptual. El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales y acciones complementarias. Un estudio comparado entre el museo de la mujer en México y tres iniciativas puntuales en el museo nacional de Colombia.

1.1 Introducción

En 1981, el mismo año que entró en vigor la *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer* (CEDAW) aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1979, se inauguró el primer Museo de la Mujer en la ciudad de Bonn, Alemania. Hoy en día hay más de 50 museos de la mujer alrededor del mundo cuyo fin es “hacerlas visibles, dar a conocer su historia olvidada y que se [reconozca] su arte” (Galeana 9). Sin desconocer el logro de las mujeres en este aspecto, es importante hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué hubo necesidad de crear museos específicamente sobre la mujer?.

La incorporación de la CEDAW en las políticas públicas de los diferentes países, permitió incorporar en la mayoría de los casos el enfoque de género en las instituciones públicas promoviendo la erradicación de la discriminación de género y fomentando la equidad entre hombres y mujeres. Sin embargo, en países como Colombia o México, las instituciones culturales no aparecen mencionadas en los documentos que marcan las directrices y las acciones a emprender en términos de equidad de género.

Las instituciones gubernamentales parecen haber olvidado que en la cultura también se representan las diferencias entre hombres y mujeres. Por medio de ritos, creencias, historias fundacionales o símbolos se construyen definiciones, comportamientos y patrones de género. En algunos casos estas prácticas naturalizan diferencias entre mujeres y hombres que pretenden justificar posteriormente la desigualdad entre los sexos.

Aunque los museos suelen parecer mundos femeninos en los que “las maestras de primaria, acompañadas en su mayoría por madres, viajan en autobús a estas instituciones, donde son atendidas por guías femeninas” (Levin 2), existe desde los primeros museos hasta el día de hoy una sub-representación de las mujeres en el arte, la historia, la ciencia, etc. Esto se puede apreciar a través de un simple recorrido por un museo, ¿cuántas obras de arte expuestas son de autoría femenina y cuántas masculina?, ¿cómo se retrata el papel de la mujer en la historia?.

Al encontrarse inmersas en un mundo masculino en el que la historia fue escrita por hombres y para hombres, hasta que las mujeres pudieron acceder a la educación universitaria y escribir su propia historia; y en donde hoy en día los estándares de “excelencia” o “genio” son sinónimos de lo que se define como comportamiento masculino, su aporte en las diferentes esferas sociales ha sido invisibilizado.

Según la definición del ICOM un “museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad, abierto al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad, con fines de estudio, educación y recreo” (Estatutos del ICOM 1). En esta definición es importante considerar la mutabilidad de las sociedades a lo largo del tiempo. Si los museos son instituciones que conservan y difunden el patrimonio que está al servicio de la sociedad, deben adaptarse a las transformaciones y a los cuestionamientos que estas se hagan sobre el pasado.

Lo que ciertos grupos sociales consideraban como patrimonio, puede considerarse hoy como un bien material o una práctica inmaterial excluyente que no da cuenta de la totalidad de los procesos sociales de la época que representan (DIBAM 12). En el caso de las mujeres, estos procesos llevan a preguntarse, por qué los museos siguen

elaborando discursos cerrados y unidireccionales si las instituciones hoy en día “enfrentan una variedad de públicos con intereses e inquietudes diversos, lo que dista mucho de ser un grupo homogéneo con rasgos sociales y culturales similares” (Liceaga Gesualdo 4). Los museos deben permitir a las diferentes culturas y a las distintas identidades presentes en la sociedad disfrutar y recrear su patrimonio cultural.

El enfoque de género definido como una herramienta que visibiliza “la construcción social y cultural de las diferencias entre hombres y mujeres, a partir de la simbolización de las diferencias sexuales” (Scott 10) debería incorporarse en todos los procesos de la institución museal, ya que ayuda a “superar las inequidades y las distintas formas de discriminación, simbólicas y materiales, que afectan a las mujeres y a otras poblaciones sexualmente diversas” (DIBAM 18).

Movimientos como la “nueva museología” han permitido que “las mujeres, como ciudadanas y hacedoras de cultura, como seres con logros y capacidad trascendente, [entren] en los espacios donde la cultura se preserva y se respeta” (López 21). Esto se ha logrado porque para la nueva museología la colección no es tan importante como el mensaje que se busca transmitir, lo que ha permitido que se puedan inaugurar museos de la mujer sin importar si tienen una colección consolidada; o exhibiciones que resaltan a través del discurso o de las nuevas tecnologías la ausencia de la mujer en museos con colecciones patrimoniales.

1.2 Objetivo

La presente investigación busca analizar dos estrategias curatoriales y sus actividades públicas complementarias que tienen como objetivo principal incluir el enfoque de género y visibilizar a la mujer: por un lado, crear museos dedicados exclusivamente a la mujer; y por el otro, incluir el enfoque de género en las propuestas curatoriales de museos de arte, ciencia, historia, etc. Para cumplir con este fin se propone un estudio comparado entre México y Colombia que permita determinar los aciertos y dificultades de estas dos estrategias. La investigación se enfoca en la curaduría propuesta por el Museo de la Mujer en Ciudad de México inaugurado en 2011 y las actividades que la complementan, y en una propuesta curatorial itinerante presentada en 2015 por Museo Nacional de

Colombia ubicado en Bogotá, incluyendo dos propuestas que derivaron del proyecto: una exposición temporal y una visita guiada.

Los objetivos específicos del trabajo son: describir las estrategias museológicas y diferenciar las dos formas de implementación; contrastar las propuestas del enfoque de género con la situación real y el contexto en el que se sitúan los dos museos; visibilizar los vacíos y las dificultades en los dos casos; rescatar los aspectos positivos pensando en qué puede aportar la práctica a la teoría; y por último, enunciar aspectos claves que deberían tener en cuenta las instituciones museales a la hora de implementar esta metodología.

1.3 Metodología

Con el fin de analizar las estrategias implementadas a la luz del enfoque de género, se seleccionaron en los dos casos estrategias que se inscribieran explícitamente dentro de estos objetivos. En el caso del Museo de la Mujer inaugurado en 2011, la institución tiene como misión “hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente, con la finalidad de hacer visible el quehacer histórico de las mujeres y su contribución en la construcción de la nación” (Galeana 34). Para su estudio se realizó un análisis de la propuesta curatorial, las actividades públicas de la institución y los comentarios del público.

En el caso del Museo Nacional de Colombia se seleccionó la exposición itinerante *Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género* (Jaramillo 2015). Esta investigación realizada por la historiadora Carmen María Jaramillo, derivó en una exhibición de carteles itinerantes y una cartilla con los resultados de la investigación. Asimismo, el análisis aborda dos proyectos que surgieron como complemento de la exposición itinerante: una exhibición temporal titulada *Voces Íntimas: relatos e imágenes de mujeres artistas* (2016) curada por la investigadora Marta Rodríguez; y una visita guiada a la colección permanente con perspectiva de género que se hizo en el marco de la muestra por el monitor-docente Oscar Rodríguez Ballén (2016). El análisis en esta

institución también se concentró en las curadurías, las actividades propuestas por el Museo y un estudio de públicos sobre la exhibición temporal.

Además del contenido específico sobre el que se quiere indagar en los dos museos, es importante tener en cuenta otros factores como: las políticas públicas de igualdad de género en cada uno de los países y su relación con la cultura, saber de qué instituciones dependen los museos, cuál es su historia, cómo funciona la institución y cuáles son sus objetivos. Para recopilar esta información se consultaron los catálogos de las exposiciones, las páginas web de los museos y los documentos de implementación de política pública para la igualdad de las Mujeres de México y Colombia, entre otros. Aparte de eso, se realizaron entrevistas a los funcionarios de los museos, diarios etnográficos de los recorridos por las exhibiciones, análisis de contenido de las propuestas curatoriales y revisión de los estudios de públicos de las exposiciones, o del libro de visitas.

El documento se desarrolla en el siguiente orden: en primera instancia se realiza una breve justificación del tema seleccionado. En segundo lugar, se establece el marco teórico en el que se inscribe la investigación y se definen los conceptos pertinentes para la misma. Posteriormente, se presentan las dos estrategias curatoriales y sus actividades públicas complementarias haciendo un balance de su pertinencia y eficacia dentro de los objetivos del enfoque de género y de la institución. Para finalizar se presentan algunas consideraciones finales sobre la implementación del enfoque de género en los museos.

1.4 Justificación

1.4.1 La cultura como medio de difusión de los derechos de la mujer

México y Colombia hicieron parte de los últimos seis países de América Latina en otorgar la ciudadanía a la mujer, México en 1953 y Colombia en 1954. Hoy en día esta población todavía se encuentra subrepresentada en las instituciones gubernamentales. Adicionalmente, la cultura de los dos países se encuentra “permeada por visiones

sexistas y discriminatorias que violentan los derechos de las mujeres y de las niñas, y han construido un modelo de masculinidad que exalta el uso de la violencia y la discriminación” (PROIGUALDAD 7).

Esta situación contribuye claramente al aumento de la violación de los derechos humanos en la población femenina y el incremento de la violencia hacia la mujer. La educación formal e informal se presenta como una herramienta para que las mujeres conozcan sus derechos y puedan decidir sobre su vida y sobre su cuerpo, erradicando así la discriminación hacia ellas. En este aspecto, las instituciones públicas educativas y culturales juegan un papel fundamental en definir cuáles deben ser los saberes legitimados socialmente (DIBAM 12).

1.4.2 La ausencia de los museos en las políticas públicas género sensitivas

Las políticas públicas son las herramientas de los gobiernos para resolver un problema colectivo que se ha determinado como asunto público (DIBAM 12). Si las mujeres son la mitad de la población, “su atención debe ser prioritaria ya que tiene un efecto multiplicador en la sociedad, no sólo son reproductoras de vida sino de patrones culturales” (Galeana 34). Aunque de acuerdo a la ley, hombres y mujeres son libres y equivalentes, las limitaciones impuestas por los roles y estereotipos de género impiden que los individuos puedan desarrollar sus potencialidades.

“Las políticas género sensitivas se orientan por el principio de igualdad y equidad de género” (INMUJERES 39) y están pensadas para superar estos impases. En la mayoría de gobiernos, incluidos México y Colombia se han implementado políticas públicas en pro de la equidad como PROIGUALDAD y el CONPES 161 respectivamente.

La ley de igualdad en España, proclamada en el año 2007, “en su artículo 26 implica directamente a todas las instancias culturales, incluyendo a los museos, tanto en el cumplimiento de la igualdad como en las acciones positivas encaminadas a lograrlo” (López 21). En contraste y como se analizará en cada uno de los estudios de caso, ni en México ni en Colombia se menciona a los museos o a las instituciones culturales en las

políticas públicas de género. La cultura se define en estos documentos como un dominio casi exclusivo de los medios de comunicación. Mientras esto no ocurra ninguna de las instituciones culturales se verá comprometida a realizar ningún tipo de acción o a reflexionar sobre sus procesos internos, dependerá exclusivamente de iniciativas personales de los funcionarios.

El enfoque de género es una estrategia género sensitiva que permite reflexionar en cuanto a la construcción de roles y estereotipos de mujeres y hombres en las diferentes áreas de los museos, e investigar sobre las posibilidades y potencialidades de la institución para reducir la discriminación. Es posible incorporar este enfoque en cada uno de los museos a través de políticas institucionales o planes de acción, pero esto depende de la iniciativa personal de los funcionarios del museo lo que en la mayoría de casos genera acciones aisladas y dificulta su continuidad.

Por estas razones la figura del museo debe estar incluida en las políticas género sensitivas que fomentan un esfuerzo común y sostenible en el tiempo. A diferencia de otras instituciones, los recintos museales pueden desarrollar estrategias pensando en “la erradicación de las inequidades sociales producto de las diferencias entre hombres y mujeres, pero atendiendo a las necesidades y motivaciones de sus públicos” (DIBAM 25). Esto quiere decir que no se promovería únicamente una política normativa o de cuotas, sino proyectos creativos que cumplan con la esencia, los estatutos y los objetivos de la institución museal en todas sus áreas, propendiendo hacia la transformación cultural de sus visitantes.

1.4.3 Iniciativas de enfoque de género en los museos

Como las políticas públicas anteriormente mencionadas no han tomado fuerza aún y no incluyen a los museos, se han desarrollado iniciativas aisladas apoyadas por diferentes instituciones como es el caso de los museos de la mujer. En América latina se pueden encontrar tres: uno en México y dos en Argentina. Paralelamente se han empezado a desarrollar estrategias como el museo virtual de la mujer en Costa Rica, una exposición itinerante con enfoque de género en Colombia (Jaramillo) y un manual sobre la

implementación del enfoque de género en museos desarrollado en Chile (DIBAM), entre otras.

Estas instituciones o proyectos alternativos se han preocupado por reivindicar el papel de la mujer en la historia de cada país y denunciar las inequidades de género presentes en las distintas esferas sociales. Sin embargo, no existen investigaciones que hagan un balance sobre las dificultades y potencialidades de estas estrategias curatoriales o que las comparen con otros proyectos de visibilización o incorporación de perspectivas de género.

1.4.4 Selección de los estudios de caso

El estudio comparado entre México y Colombia resulta especialmente interesante debido no sólo a las similitudes en su contexto político, económico y social, sino a que las estrategias utilizadas para incorporar el enfoque de género en los museos son completamente diferentes. En el caso de México, el museo en cuestión se dedica exclusivamente al tema de la mujer, mientras que en Colombia la propuesta curatorial que hace uso del enfoque, se inscribe dentro de las colecciones amplias de un Museo Nacional.

Una primera mirada favorecería la efectividad del enfoque de género en una institución exclusivamente dedicada al tema de la mujer. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta el riesgo de dirigirse a un público demasiado específico: mujeres, personas informadas sobre el tema o políticamente vinculadas a estas preocupaciones. Dejando por fuera un sin número de públicos distintos que no encuentran interés en asistir a un museo que abarque ese único tema. Sin embargo como se verá en el desarrollo del trabajo, que una institución se dedique exclusivamente a la mujer no implica que obligatoriamente haga uso del enfoque de género, o que su público sea exclusivamente femenino.

Los museos de carácter nacional tienen la ventaja de llamar la atención de un público más amplio y la obligación de representar todos los componentes, particularidades,

procesos y personajes de la sociedad en la que se inscriben. En Colombia, si bien es posible afirmar que las mujeres han participado en la conformación y gestión de las instituciones culturales, la mayoría de los museos no se han preocupado por incorporar dentro de sus colecciones o curadurías un discurso equitativo en cuestiones de género. Y aunque como se verá en el documento, se han desarrollado iniciativas para visibilizar su papel en la historia y en el arte, éstas se han quedado cortas en sus resultados y continuidad.

Esta investigación en torno al género y su representación en los museos permitirá, en primer lugar, analizar cuáles han sido los aportes de las instituciones museales en términos de inclusión de la mujer. En segundo lugar, dará cuenta sobre los riesgos e impases a superar al implementar estos dos tipos de curadurías. Y por último, podrá evaluar si estas estrategias realmente pueden constituirse como una herramienta de transformación que incide en los procesos de representación y participación de las mujeres en el museo.

1.5 Marco teórico

La inclusión del enfoque de género en los museos es relativamente reciente por lo que no se han publicado gran cantidad de artículos al respecto. En el caso de los Museos de la Mujer en América Latina, la mayoría de textos se enfocan en relatar la historia fundacional de la institución. Como consecuencia de esto, los textos que se citan en el siguiente marco teórico provienen de diferentes ámbitos. En primer lugar, se introducen autoras que cuestionan la subrepresentación de las mujeres en los museos de arte, ya que fue el primer campo de batalla donde se introdujo este debate gracias a acciones como las de las sufragistas a principios de siglo XX o a intervenciones como las de las Guerilla Girls en la década de los 80s.

Posteriormente se presentan los debates y los aportes tanto del feminismo como de la teoría Queer a la representación de hombres y mujeres en los museos. Al introducir el concepto de género y la metodología del enfoque de género, se hace referencia a documentos más técnicos que provienen de instituciones dedicadas a la mujer o

entidades culturales que han trabajado el tema y han establecido pautas para la incorporación de esta metodología. Para finalizar se introduce el concepto de “lenguaje performativo” de Judith Butler como herramienta de trabajo en los museos que buscan cuestionar estos discursos.

1.5.1 Inequidad de género en los museos

La inequidad de género es un problema que aqueja a los museos, sin importar si son de arte, ciencia, historia, etc. Esta afirmación no es novedosa y por supuesto trasciende el ámbito de la museología. Cuando la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntó en la década del setenta “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (2) encontró que existían factores externos como el acceso a la educación, los estereotipos de género y el uso del lenguaje que hacían más difícil que las artistas hicieran parte del canon de la historia del arte. Otras investigaciones más recientes como la de Carol Duncan, también historiadora del arte, revelan que museos nacionales como el Louvre en París o la National Gallery en Londres “jugaron papeles cruciales en la imposición de los principios de nacionalismo, masculinidad y colonialismo en el siglo XIX” (6).

En algunos casos, los museos perpetúan la narrativa del gran hombre que existe sin el apoyo de otros o condiciones favorables y en el caso contrario acentúan el papel que desempeñaron los hombres en la vida de mujeres destacadas. Estos preceptos no se encuentran explícitamente en los discursos de las instituciones, pero han llegado a generar consecuencias desastrosas como la eliminación de la obra de Jo Hopper del Museo Whitney (Levin G. 98).

Como lo revela la curadora e historiadora Gail Levin en su investigación, a finales de los años sesenta, una mayor discriminación social contra las artistas impregnó la administración del Museo Whitney “donde de 143 artistas en 1968 sólo 8 eran mujeres” (100). Este prejuicio tuvo como consecuencia el ocultamiento de la influencia que Jo Hopper tuvo en la obra de su esposo Edward Hopper y la desaparición de las obras de su autoría que había donado al Museo por considerarse como obras menores.

El concepto de “calidad estética” se ha impuesto como factor de exclusión de las obras en los museos y como herramienta para ocultar la discriminación de género. En su artículo el curador Patrick Steorn hace evidente como al indagar por obras que pudieran ser consideradas lesbianas u homosexuales, la respuesta que recibió por parte de los curadores fue argumentar que lo que él solicitaba “eran imágenes de interés social o cultural, temas que difícilmente cumplirían los estándares estéticos del museo” (Steorn 86).

El concepto de “calidad estética” separa el arte de la vida social, y como lo afirma Steorn, no puede considerarse como un criterio objetivo. Al comparar la obra de los pintores Eugène Jansson (1862-1915) y Anders Zorn (1860-1920) el investigador demuestra que aunque los dos se acercaron a sus temas con una perspectiva erótica, “mientras que los desnudos masculinos de Jansson eran considerados curiosidades ... los desnudos femeninos de Zorn fueron considerados obras maestras del romanticismo nacional sueco” (Steorn 86).

Los museos de arte no son los únicos en los que se hace presente la discriminación de género. Los museos de ciencia y los discursos científicos también representan formas de ver el mundo. El artículo de la curadora Rebecca Machin sobre las exposiciones de animales en el Museo de Manchester revela un porcentaje inferior de ejemplares hembras en exhibición. Sumado a esto, el posicionamiento dentro de las vitrinas y los textos en sala evidencian según la autora narraciones predecibles sobre masculinidad y feminidad.

Además de perpetuar este tipo de discursos en el museo, las contribuciones de las mujeres al patrimonio cultural y a la sociedad tienden a hacerse invisibles dentro de estas instituciones, “el conocimiento de las mujeres desde cuentos populares hasta recetas y medicamentos, prácticas de crianza de los hijos y viajes espirituales, no son tenidos en cuenta por coleccionistas de patrimonio cultural inmaterial” (Offen y Colton 20).

Para Brandon algo similar sucede en los museos de guerra, donde en ocasiones no se representa el papel activo que desempeñaron las mujeres en este periodo. La investigadora del Museo de Guerra de Canadá revela incluso que el proceso de catalogación de los objetos se hizo desde un punto de vista masculino, “omitiendo el

papel de las mujeres en la vida de los objetos” (Brandon 108). En otros casos cuando en los museos sí se reivindica el papel de la mujer, de forma paralela “se muestran imágenes de mujeres, objetualizadas, sin nombre, o dependientes” (Katrielle 124).

De igual modo, existen objetos tabú que los museos no quieren exponer, censurando discursos alternativos de arte o historia. La Copa Warren, pieza que representa la homosexualidad en la antigua Grecia, fue desechada u ocultada por varias instituciones antes de ser finalmente exhibida por el Museo Británico (Frost 138). Los objetos expuestos en los museos permiten no sólo abrir diálogos sobre temas sociales que son importantes para la sociedad contemporánea (Frost 144), también incitan a reflexionar sobre el concepto de patrimonio de las comunidades pasadas y actuales.

1.5.2 Representación del patrimonio en las instituciones culturales

Como ya se había mencionado en la introducción, de acuerdo con el ICOM, el museo “es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad, abierto al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad, con fines de estudio, educación y recreo” (Estatutos del ICOM 1).

De acuerdo con la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, el término “patrimonio” utilizado en la definición anterior se refiere a “una construcción social acerca de aquello que en determinado momento un grupo de personas ha definido como valioso y parte de una historia colectiva que merece ser preservada” (12). En primer lugar, es necesario observar que el concepto de “lo valioso” puede mutar a través del tiempo, lo que hoy en día se considera relevante puede que en el futuro no lo sea y viceversa. En segundo lugar, el hecho de que sea “un grupo de personas”, implica que existen discursos y representaciones que han quedado por fuera de la definición, y esto se puede ilustrar con los ejemplos expuestos anteriormente sobre la exclusión de las mujeres en la representación de los museos.

Para Barbieri, socióloga feminista uruguaya, las mujeres han sido “invisibilizadas en las historias del arte, en las historias nacionales y en sus principales representaciones y símbolos” (27), debido a la asociación de estereotipos y roles que vinculan a las mujeres con la naturaleza y a los hombres con la cultura, o a las mujeres como parte del ámbito privado y a los hombres del público. Estas dicotomías entre lo masculino y lo femenino generaron poco a poco la desaparición de las mujeres de las instituciones del saber.

De la misma forma en que es importante preguntarse quién define qué es patrimonio, también es importante preguntarse por las historias que relatan los objetos en los museos. Según la autora del libro *Museos y arte público, una visión feminista* (2014) Hilde Hein, “los objetos no son activos, son pasivos y se les interpreta” (55). Esto permite cuestionar los discursos que relatan los objetos ya que no son ni estáticos ni universales. También implica pensar en cómo hoy en día se pueden resignificar las piezas exhibidas para abordar problemas contemporáneos que aborden la perspectiva de mujeres y hombres.

Tanto el concepto de patrimonio como los discursos de museos y objetos son mutables y subjetivos, “por ello relativo[s]... y desde luego tremendamente potente[s] para la lucha contra la cultura dominante” (Tejero 221). La nueva museología es la corriente desarrollada por el museólogo Georges Henri Rivière en la década de los 60s que se inscribe en estos principios y se pregunta por el uso político y social de los museos. En oposición al modelo clásico, se promueve el carácter interdisciplinario y comunicativo de la institución museal, dejando de lado el carácter central que ocupan las colecciones (Desvallées y Mairesse 59).

Según la nueva museología que propone Rivière los museos son instituciones al servicio de una sociedad que se transforma constantemente, por lo que la misma institución debe adaptarse y dialogar con la comunidad a la que sirve (47). Esta propuesta también soporta la idea del patrimonio como una categoría cambiante a lo largo del tiempo. En los dos casos de estudio que propone la investigación se hace uso de la nueva museología, los proyectos abogan por un patrimonio más equitativo para la comunidad y la herramienta que utilizan para transmitir este mensaje es el enfoque de género.

1.5.3 Definición del enfoque de género

Basado en sus investigaciones sobre niños y niñas con “problemas anatómicos en la distinción de sus genitales”, el psicólogo Robert Stroller “concluyó que la identidad sexual ... no era resultado directo del sexo biológico, sino de las pautas de socialización y representación cultural sobre lo que significa ser mujer u hombre en un determinado contexto social” (Gomáriz en INMUJERES 14). El sexo biológico se diferencia del género que se define como “la construcción social y cultural de las diferencias entre hombres y mujeres, a partir de la simbolización de las diferencias sexuales” (Scott 12). De acuerdo con la historiadora Joan Scott quien fue una de las primeras en utilizar la categoría de género en sus investigaciones, la importancia que le ha otorgado la cultura y la historia a las diferencias sexuales ha derivado en una desvalorización de la mujer y “un control desigual sobre recursos simbólicos y materiales” (Scott 12).

El enfoque de género es una herramienta de análisis crítico que “permite ver las relaciones de hombres y mujeres –así como de otros sujetos sexualmente diversos– en el escenario de las relaciones de poder a partir del lugar social y sexual que le ha sido asignado a las personas” (DIBAM 13). Esto implica analizar cómo los grupos sociales han construido sus reglas, valores y prácticas en torno a mujeres, hombres y a la relación que se produce entre los dos que en la mayoría de los casos no es equitativa.

Esta herramienta incluye a los dos sexos, “asumirla [únicamente] como un asunto de mujeres, equivaldría a invisibilizar la participación masculina en dichos procesos, ya sea como agentes reproductores de la desigualdad, o por el contrario, como agentes del cambio” (INMUJERES 14). Además de ver a los hombres como una pieza clave para perpetuar o acabar con las inequidades de género hacia la mujer, también es necesario abordar los estereotipos que discriminan a esta población. El enfoque de género debe incluir “las masculinidades”, es decir, las distintas formas de ser hombre, así como las formas diversas de ser mujer, cuestionando la estigmatización hacia la población LGBTIQ.

Es necesario señalar que dentro de esta perspectiva también debe reconocerse “la interrelación con otras variables de diferenciación, como la clase social, la edad, la condición étnica y etaria, la preferencia sexual y el credo religioso, entre otras”

(INMUJERES 16). El “enfoque diferencial de derechos” permite analizar el cumplimiento efectivo de los derechos de las poblaciones teniendo en cuenta otras formas de discriminación adicionales al género, y debe utilizarse como complemento de la perspectiva de género.

1.5.4 Diferenciación entre género y feminismo

Es importante aclarar que género “es una categoría de análisis y “feminismo” un movimiento político y teórico que cuestiona el orden social y la desigualdad de oportunidades entre mujeres y hombres” (INMUJERES 22). Aunque el término metodológico nace dentro de la teoría feminista, que el género sea utilizado como una herramienta de este movimiento no implica que éste coincida con sus propuestas políticas (INMUJERES 22).

La teoría feminista “cuestiona la construcción de género como un hecho social lo que trae como consecuencia el cuestionamiento de jerarquías y supuestos sociales” entre lo masculino y lo femenino (Levin 49). En el campo del arte y los museos, sus propuestas son aún más radicales que lo que implicaría incorporar la perspectiva de género en las propuestas curatoriales de la institución.

La teoría Queer también surge como un movimiento de protesta hacia “las asimétricas relaciones de poder establecidas a partir de un orden social heterosexual” (Escudero 18). Además de cuestionar los comportamientos heteronormativos y la imposición de familias nucleares, promueve la inteligencia erótica que se traduce en la aceptación del cuerpo y su sexualidad. Proyectos curatoriales como *La Internacional Cuir* (2011) desarrollado en el Museo Reina Sofía, o *La mirada del otro. Escenarios para la diferencia* (2017) en el Museo del Prado, son ejemplos de cómo se puede aplicar esta mirada en instituciones culturales.

La teoría feminista y la teoría Queer pueden ayudar a las instituciones museales en la medida en que ofrecen marcos teóricos para reflexiones críticas y proponen la inclusión de nuevos temas. En el campo de los museos esto lleva a preguntarse sobre la

procedencia de las colecciones, la objetualización de mujeres o minorías, los discursos de las grandes obras de arte, los lenguajes jerárquicos y cronológicos de enseñanza, y otras atribuciones culturales representadas en el espacio de exhibición (Hein 54).

No se trata de hacer la apología de la diferencia, sino de poner en evidencia las particularidades, experiencias y pluralidad de miradas sobre los géneros. Aunque la inclusión de estos temas en los museos no ha sido fácil, el cuestionamiento sobre la subrepresentación de las mujeres y la reinterpretación de objetos de poder ha traído nuevas miradas al museo y ha permitido atraer nuevos públicos, lo que rompe con la visión monolítica del público en el museo (Hein 54).

1.5.5 Incorporación de la perspectiva de género en los museos

Según la *Guía para la incorporación del enfoque de género en Museos* elaborada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), el primer paso para incorporar el enfoque de género en las curadurías de los museos, es “visibilizar el aporte, producción y rol de mujeres y hombres [en la construcción de] patrimonio, cultura y memoria” (38). Esta es una de las tareas más complejas, debido a que en el caso de las mujeres es donde se encuentra más carencia de fuentes, obras o investigaciones que permitan dar cuenta de las actividades que desempeñaron en los procesos históricos.

El segundo paso según la DIBAM es mejorar y ampliar el acceso a los servicios culturales. Por ejemplo, los horarios de las exposiciones y talleres pueden ampliarse para que la población más vulnerable pueda asistir. Garantizar el acceso en todas las áreas del museo implica generar estrategias de participación, transformación de los procesos internos y aumentar las actividades de divulgación hacia la comunidad. En resumidas cuentas, desarrollar iniciativas que permitan a las mujeres sentirse representadas y bienvenidas en la institución incrementará el número de asistentes.

En tercer lugar, y esto podría considerarse como el objetivo primordial del enfoque de género, es necesario sensibilizar al público sobre las representaciones desiguales de hombres y mujeres, las interpretaciones subjetivas, las omisiones o exclusiones del

ámbito patrimonial, y su potencial transformación dentro y fuera del museo. En este sentido también es importante “visibilizar la experiencia de los hombres en su condición de género, contribuyendo a una mirada más integral e histórica” (INMUJERES 15).

Dicho de otro modo y recogiendo las propuestas de la historiadora norteamericana Lois Banner sobre las posibles etapas de una museología feminista, el primer paso para implementar el enfoque de género es reconocer la diferencia, las formas de discriminación e identificar los métodos posibles para cambiar la situación. La segunda etapa “difunde específicamente historias y experiencias femeninas, tratando de insertar la cultura de la mujer en museos tradicionalmente patriarcales y jerárquicos” (Banner 27). En el proceso final, debe incluirse una mirada más amplia, crítica y reflexiva entorno a las estructuras de poder y a la construcción social del género.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que difundir la historia de las mujeres en las colecciones y curadurías de los museos conlleva varios riesgos, ya que “reivindicar la historia de mujeres no implica sólo reivindicar a las mujeres feministas” (Wünsche 125). La investigación desarrollada por la historiadora del arte Isabel Wünsche revela que mujeres importantes para la conformación de instituciones museales han sido olvidadas tanto por la historia del arte oficial, como por las historiadoras feministas, al no inscribirse en ninguno de los extremos del espectro.

Otro riesgo que debe estar presente a la hora de reivindicar el papel de las mujeres en la historia es centrarse solamente “en aquellas mujeres sobresalientes que han ocupado cargos superiores ... [prestando] menos atención a esas “fuerzas tranquilas”” (Lopes 6). Es decir, mujeres que no ocupan cargos directivos pero que son vitales para el funcionamiento de instituciones o procesos.

La cuestión sobre qué mujeres se reivindican, es tan importante como la pregunta sobre cómo se visibilizan, ya que la información y los discursos que se transmiten socialmente son una fuente de reproducción de los estereotipos de género. Un estereotipo “es una idea preconcebida que define las características de cada sexo ... refleja las creencias populares de las actividades, los roles, rasgos y atributos que caracterizan y distinguen a las mujeres de los hombres” (INMUJERES 22).

Un ejemplo de esto, denunciado reiterativamente por autoras como Nochlin o en el caso colombiano Jaramillo, es la asociación de ciertas palabras o conceptos a rasgos masculinos o femeninos: “Marta Traba [crítica de arte] creía en la noción de genio, asociada a lo masculino y a esa creatividad espontánea que bajaba del cielo ... cuando habla de Botero y Obregón, son genios. Y las mujeres, para ella, no podían ser genios“ (Jaramillo *Las olvidadas del arte colombiano* párr. 6).

En la etapa que se refiere a la concientización de las desigualdades de género y perspectivas de superación es importante que la institución no promueva un empoderamiento psicológico, “un sentimiento de control sobre su propia vida” (Saldanha y Signorini 82). Es decir, un enfoque que se concentra en resaltar las historias de mujeres que cumplieron sus objetivos a pesar de las adversidades y no se preocupa por modificar las estructuras sociales. El empoderamiento debe ser social y comprenderse como un proceso diferenciado y no lineal porque “es diferente para cada individuo, según su vida, contexto e historia, y según la experiencia de subordinación en lo personal, familiar, comunal, nacional, regional y global” (Saldanha y Signorini 82).

1.5.6 Subversión de estereotipos por medio del lenguaje

El lenguaje es una herramienta esencial para implementar estas acciones y cuestionamientos, “ejerce una importante función normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros” (Escudero 3). El lenguaje es “performativo” y no es estático, los conceptos y las atribuciones peyorativas a ciertas palabras o identidades de género pueden resignificarse en cada práctica.

La teoría del lenguaje como “acto performativo” fue desarrollada por la filósofa norteamericana Judith Butler en su libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2007), obra considerada como uno de los textos fundacionales de la teoría Queer, la teoría performativa del género y enmarcada en los debates de la tercera ola del feminismo. Para la autora el género se encuentra performado por el lenguaje, lo que implica que el individuo actúa de acuerdo a un

discurso o a una construcción de realidades que lo define como una persona según una determinada categoría genérica y sexual (Butler 255).

Según Butler son performativas las expresiones que no tienen justificación y simplemente marcan actuaciones (253). Estos actos del lenguaje se constituyen poco a poco en normas o comportamientos culturales que justifican más adelante la desigualdad. Por ejemplo dirigirse a las mujeres por el nombre en diminutivo y a los hombres por el apellido o el cargo, es un acto de infantilización de un género frente a otro que trae como consecuencia que a las mujeres se les considere con menos capacidades académicas o laborales que a los hombres.

Los roles de género y estereotipos son la consecuencia del uso del lenguaje (Butler 257), esto se puede evidenciar en comentarios como el del actual presidente de Estados Unidos “de 26.000 acosos sexuales no reportados en las fuerzas armadas, sólo 238 han sido sancionados. ¿Qué otra cosa esperaban, si mezclaron a los hombres con las mujeres, genios?” (@realDonaldTrump). Estos comentarios o representaciones afectan la concepción del mundo del sujeto y si además se encuentran en una institución que conserva y difunde el conocimiento de las comunidades, las consecuencias pueden ser desastrosas.

La identidad del visitante del museo se construye en estos actos de habla, es decir “en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que mantiene con los/las otros/as, con los objetos que manipula cotidianamente y con las vivencias” (Escudero 10). Considerando este argumento, podría decirse que en cada acto de representación del discurso, ya sea de forma gráfica o a través del lenguaje, es posible cuestionar la validez de roles y estereotipos transformando la identidad del visitante.

Sin embargo para que haya un cuestionamiento efectivo, el visitante no puede tener un rol pasivo, tiene que ser “copartícipe, coejecutor, cocreador, un miembro activo del juego estético” (Escudero 12). Para lograr este efecto, en el Museo de la Mujer en Argentina se hizo una clara diferenciación entre el concepto de difusión y comunicación, “el primer concepto hace referencia a una acción unilateral del museo como transmisor y el segundo remite al diálogo entre el museo y el público” (Tejero 221). De acuerdo con la Directora del Museo de la Mujer en Argentina Graciela Tejero enfocarse en la

comunicación, permitió posteriormente centrarse en estrategias de intercambio de información con los asistentes del museo para hacer más efectivo el mensaje que quería transmitir la institución.

El objetivo del enfoque de género es evidenciar que existen diferencias en las formas de conocimiento y que el género no reside en el objeto sino en quien lo interpreta. “Como instituciones sociales, los museos tienen el poder de perpetuar o interrumpir las formas en que experimentamos el sexo, el género y la sexualidad” (Levin A. 5), de ahí la importancia del estudio no sólo de la subrepresentación de las mujeres en el museo, sino de las estrategias que se han implementado para reducir esta brecha como lo son el Museo de la Mujer en México y el proyecto *Mujeres entre líneas* que ha desarrollado el Museo Nacional de Colombia.

1.6 Museo de la mujer en ciudad de México

1.6.1 Política pública de equidad en México

El derecho internacional humanitario y los diferentes convenios firmados para mejorar la situación de la mujer en el mundo, han logrado que los países partícipes de estos acuerdos desarrollen políticas públicas que promuevan la igualdad en derechos de las mujeres. En el 2006 en México entró en vigor la *Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres*, “que orienta a la Nación hacia el cumplimiento de la igualdad sustantiva en los ámbitos público y privado” (INMUJERES 5).

A partir de la Ley, se creó el *Programa Nacional para la Igualdad entre Mujeres y Hombres* (PROIGUALDAD) que establece como primer objetivo estratégico la institucionalización de la perspectiva de género de manera transversal en los tres órdenes de gobierno y en el sector privado. En el documento que establece los lineamientos para el desarrollo del programa, se menciona a la cultura como uno de los pilares fundamentales para un cambio de mentalidad de la población, debido a que “la

cultura mexicana está permeada por visiones sexistas y discriminatorias que violentan los derechos de las mujeres” (PROIGUALDAD 7).

A pesar de aclarar que la cultura es uno de los factores prioritarios que se deben transformar para mejorar la situación de la mujer, el Gobierno Mexicano menciona únicamente a los medios de comunicación como responsables y guardianes de la cultura, dejando de lado a los museos, instituciones que no aparecen mencionadas en ningún apartado del documento. Si bien estos medios de comunicación tienen una responsabilidad frente a la discriminación y la erradicación de la violencia contra la mujer, no son los únicos que detienen el monopolio de la cultura, los museos, los centros culturales y las comunidades también deberían estar incluidos dentro de estos esfuerzos, como lo hizo el Gobierno español en el artículo 26 de la *Ley de Igualdad*.

Aunque este es un tema de análisis que requiere más investigación, es evidente que mientras los museos, que en México son en su mayoría de carácter público, no estén incluidos o no tengan importancia dentro de los planes de gobierno, las políticas culturales con perspectiva de género en estas instituciones serán casi inexistentes. Hoy en día los actores específicos no se ven implicados de manera directa y no están obligados a realizar acciones puntuales o sostenibles en el tiempo, por lo que sus esfuerzos son siempre esporádicos.

Algunas propuestas gubernamentales han intentado difundir el enfoque de género en todas las instituciones públicas. El Instituto de las Mujeres de la Ciudad de México INMUJERES es un organismo público descentralizado del Gobierno de la Ciudad de México, cuyo objetivo fundamental es “trabajar porque las mujeres accedan al pleno goce de sus derechos humanos” (INMUJERES). Se encarga de desarrollar acciones puntuales como la capacitación de los funcionarios públicos en temas de género. Sin embargo, para Liceaga Gesualdo, académica y curadora independiente en México, estos esfuerzos no son suficientes porque el tema de género es un eje transversal a la sociedad y es imperativo que esté ligado al museo de forma directa, siendo una institución que detiene “los paradigmas simbólicos de identidad y pilar[es] ideológico[s] de la humanidad” (9).

1.6.2 Historia del Museo de la Mujer de Ciudad de México

Los museos de la mujer surgen como proyectos individuales que responden a la representación sesgada de las mujeres en la cultura y a la falta de poder efectivo del Estado para promover ese tipo de iniciativas dentro de instituciones culturales más amplias. Estos museos también promueven el respeto a los derechos humanos y el fin de la discriminación entre los sexos. En las últimas dos décadas del siglo XX, los museos de la mujer se han multiplicado alrededor del mundo. Hoy en día se encuentran veintiuno en Europa, seis en el continente asiático, cinco en África y dos en Australia. En el continente americano, Estados Unidos registra doce museos, mientras que en América Latina sólo hay dos en Argentina y uno en México.

El Museo de la Mujer en México fue una propuesta personal de la Licenciada en Historia, Maestra en Historia de México y Doctora en Estudios Latinoamericanos, Patricia Galeana. De acuerdo con su testimonio, la idea del Museo surgió a partir de la cátedra de “Historia de las Mujeres en México” que ella inició y dictó por muchos años en la Universidad Autónoma de México (UNAM). En 1995 presentó la propuesta para construir el Museo de la Mujer en el foro sobre *Programas para la enseñanza de los derechos humanos*, de la Organización para las Naciones Unidas: “presenté una ponencia señalando que los museos no son otra cosa que libros abiertos para el pueblo en donde se podía dar ese mensaje y difundir lo que son los derechos humanos” (Galeana). La ponencia fue bien recibida y contó con el apoyo de diferentes entidades nacionales e internacionales.

En un principio se buscó apoyo de la Municipalidad para que donara la casona de la antigua prócer de la independencia Leona Vicario, ubicada en el Centro Histórico, “tuve el apoyo en la hacienda legislativa, pero entonces había un gobierno de derecha en el país y no nos quiso dar la casa. Ellos asumieron que íbamos a hablar del aborto y de otras cosas con las que no estaban de acuerdo” (Galeana). Aunque esto sucedió antes de que se implementara la política pública y programa de PROIGUALDAD para la mujer, se hace evidente el poder de las instituciones gubernamentales para promover o acabar con este tipo de iniciativas. Hoy en día el Museo no depende del Gobierno de turno por lo que goza de cierta independencia en los discursos que este quiera desarrollar.

A partir del rechazo de la Municipalidad, el proyecto se dirigió a la UNAM. El Rector José Narro Robles donó al futuro Museo el edificio de la Antigua Imprenta Universitaria inaugurada en 1937, ubicada en el Centro Histórico en la calle contigua a la casa de Leona Vicario. A partir de este evento se iniciaron las labores de adecuación de la casa, y por parte de la Doctora Galeana la selección de textos, elaboración del guión y el trabajo con el museógrafo Enrique Ortiz Lanz. El 8 de marzo de 2011, Día Internacional de la Mujer, abrió sus puertas el primer Museo de género en México, con el fin de “reivindicar el papel de la mujer en la historia, valorar su contribución a la construcción del país e impulsar el respeto a sus derechos humanos” (Galeana 10).

1.6.3 Guión Curatorial

El guión curatorial del Museo tiene como objetivo “hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente”(Museo de la Mujer párr. 1). Cada una de sus salas busca hacer visible el papel histórico de las mujeres y su contribución a la construcción de la Nación Mexicana.

El espacio se divide en 8 salas, 4 en la planta alta y 4 en la planta baja. La primera sala trabaja el concepto de “Equidad” entre hombres y mujeres. La segunda hace referencia al principio indígena de “dualidad” en el que no puede haber equilibrio en el mundo si no se complementan las dos mitades: masculina y la femenina. El tercer espacio, habla del marianismo novohispano, idea que vino con la conquista española donde la mujer debía seguir el ejemplo de la virgen María. En la sala de Independencia, el Museo recupera las vidas de mujeres que tuvieron un papel decisivo en cada una de las etapas de independencia.

En el segundo piso, la sala 5 da cuenta de las múltiples reformas del Gobierno liberal a la educación de las mujeres impulsando a las escuelas de señoritas a impartir las mismas materias que a los hombres. Los textos de sala también resaltan la inauguración de la Escuela Normal cuyo fin era formar maestras, la primera profesión aceptada para mujeres. En la siguiente sala el Museo recoge nombres de insurgentes y maestras que jugaron un papel fundamental haciendo consciencia en sus alumnos sobre la situación de

desigualdad. La sala 7 está dedicada a la lucha por el voto. Se puede observar una línea del tiempo en donde se compara lo que estaba pasando con las mujeres en México y en el mundo en este aspecto. También se encuentran las representaciones de las mujeres que ocuparon los primeros cargos públicos en México. La última sala se trabaja por módulos organizados en diferentes décadas. Inicia en la fecha donde las mujeres mexicanas obtienen el voto, y en cada sección se hace una síntesis de las mujeres que van tomando el poder y sobresaliendo en las distintas esferas sociales, tanto en México como en el mundo.

La Guía Metodológica para la Sensibilización en Género creada por INMUJERES en el marco del programa PROIGUALDAD establece los contenidos básicos de tres líneas temáticas para la igualdad entre mujeres y hombres: perspectiva de género, derechos humanos y violencia de género. Como se puede apreciar en la descripción de las salas, el Museo de la Mujer incluye explícitamente los dos primeros temas dentro de su curaduría. En el caso de la violencia de género, en la última sala se ha dispuesto un violentómetro que permite apreciar a los visitantes que las formas de violencia contra el otro no son únicamente físicas.

El guión curatorial hace referencia a los tres temas presentados en el política pública de equidad, aunque como se observó en el capítulo anterior no están directamente relacionados. Esto lleva a pensar que si el Museo de la Mujer estuviera incluido dentro de las acciones indicativas de equidad, sus proyectos podrían potenciarse aún más haciendo uso de recursos del Estado destinados para esa política o estableciendo alianzas con otras entidades gubernamentales.

1.6.4 Centro de documentación

Además de las salas de exposición, el Museo de la Mujer también cuenta con un centro de documentación que contiene más de 2600 libros sin contar el acervo de revistas. Los libros provienen en su mayoría de las publicaciones de investigaciones de la UNAM. Junto al Centro de Documentación se encuentra la sala múltiple, donde se desarrollan la mayoría de actividades del Museo.

La mayoría del material de la biblioteca se especializa en estudios de caso e investigaciones sobre derechos de la mujer. Sorprende en este aspecto la falta de material relacionado con cultura, arte y género. Son pocos los libros que se refieren a estos temas a pesar de ser una institución cultural con una colección de arte. Si bien el acervo del centro de documentación complementa y visibiliza otras esferas de trabajo, también podría enfocarse en nutrir y complementar su colección con material informativo adicional o desarrollando investigaciones, de acuerdo con la funciones del museo que propone la definición del ICOM.

1.6.5 Colección

La colección del Museo se creó a partir de la donación de obras de varios artistas que quisieron comprometerse con el proyecto, “gracias a tener amistad con muchos artistas, los convoqué para que nos donarán obra con un tema relacionado al Museo o bien para conseguir recursos” (Galeana). La Federación Universitaria de Mujeres FEMU colaboró con la organización de subastas, mientras que las obras seleccionadas fueron dispuestas en el Museo.

Aún cuando la institución realizó un esfuerzo por adquirir obras de arte, su herramienta principal en sala, es la disposición de videos explicativos. Esto responde por un lado, al incremento de herramientas interactivas y digitales de los museos en México, y a que este Museo en especial no se formó a partir de una colección sino de una idea, por lo cual tanto el museógrafo como la curadora decidieron que la producción de videos con animaciones documentales y didácticas eran fundamentales. Para la realización de los videos, contrataron diferentes productores de videos con el fin de diversificar los estilos audiovisuales. La directora del Museo elaboró los guiones de cada uno de los videos. Además de las animaciones, se encuentran pantallas táctiles que amplían la información sobre temas específicos o sobre las biografías de las protagonistas.

Este recurso museográfico es similar al que han desarrollado otros museos de la mujer. Por ejemplo el Museo Internacional de la Mujer en San Francisco IMOW, no hace uso de

objetos físicos o vitrinas. En cambio, utiliza tecnología virtual, internet, y exhibiciones creativas sobre el espacio, aspirando a “reformular los límites del concepto de “museo” como un centro dinámico, inspirador y educativo” (Offen y Colton 20).

La potencialidad de un museo no tiene que residir únicamente en la cantidad o la “calidad estética” de una colección. Para el director del Museo Travesti en Perú, el potencial reside en “su audacia para deconstruir y replantear continuamente sus supuestos. ... más que adquirir obra pretende discutirla” (Campuzano 98). Es necesario aclarar que estos preceptos que provienen de la nueva museología son más fáciles de aplicar en instituciones alternativas a las oficiales, ya que en general la importancia de los Museos Nacionales o Museos de Arte reside en la fetichización que se ha formado alrededor de sus piezas.

Aunque el Museo decidió que su colección no fuera el elemento de atracción principal para el público, si hizo un esfuerzo por adquirir y exponer una serie de piezas que incluyen grabados de finales del siglo XIX, otros de finales del siglo XX, pintura y escultura de las últimas tres décadas y piezas cerámicas de la época prehispánica. En algunos casos como el de los grabados, las obras se usan como evidencia histórica. En otros, ilustran conceptos como la equidad, la dualidad o la justicia. Pero en su mayoría, son piezas que acompañan el discurso de la sala. No se les atribuye importancia, no aparecen las biografías de los autores, ni se enmarcan en un contexto específico. Las obras sólo adquieren protagonismo en las visitas guiadas. Siendo este es un museo de historia, no puede dejar de la lado la importancia de los procesos artísticos ni el papel que estos han desempeñado en la historia de las mujeres. Si la colección ya hace parte del Museo, de acuerdo con la definición del ICOM la institución tiene el deber de conservarla, investigarla y difundirla.

Así como en el Museo Travesti en Perú, el Museo de la Mujer debe apoyarse en la fuerza de su discurso para identificar nuevas piezas “en otras colecciones y relacionarlas con sus discursos originales, no oscurecidos por los prejuicios del discurso oficial” (Campuzano 98). Esta estrategia también permite darle más fuerza al enfoque de género que el Museo busca promocionar y visibilizar la institución en la esfera de los museos.

1.6.6 Museografía

En vista de que la colección no es el elemento central, el diseño museográfico es lo que le da vida al discurso curatorial. Permite ilustrar los discursos, hacer énfasis en las obras seleccionadas y resaltar ideas importantes por medio del diseño gráfico, el diseño espacial y la disposición de los objetos. En el Museo de la Mujer en Argentina situado en una antigua cárcel de mujeres, la museografía se elaboró con el fin de reflejar la realidad de opresión pero también de lucha y conquistas de las mujeres, integrando “la estética con la didáctica a través de la tecnología museográfica que suscita experiencias emocionales y comunicacionales de significación liberadora” (Tejero 221).

En México los conceptos de opresión y la lucha se hacen visibles a través del contenido y la disposición de los videos. Las pantallas pueden estar incrustadas en los paneles de texto sin ningún tipo de decoración, o pueden presentarse en forma de ventanas de monasterios o cárceles, puertas de universidades, columnas o proyección sobre esculturas. Los videos presentan animaciones sencillas a partir de documentos históricos o fotografías antiguas acompañadas de un audio explicativo que permite complementar o profundizar sobre algún aspecto específico de la sala.

Aparte de las animaciones, el segundo elemento museográfico que resalta son las foto esculturas que representan a la mujeres protagonistas en cada sala. Están elaboradas escala uno a uno, su cuerpo es representado en relieve, mientras que su cara se hace a partir de una impresión en papel. La disposición abundante de estas piezas en sala contrasta con la representación precaria de las mujeres en otros museos de arte, historia o ciencia. En este caso, la museografía suple los vacíos de la colección de una forma creativa.

1.6.7 Público

El público es quien juzga si el discurso curatorial y el diseño museográfico del son comprensibles y acordes con los objetivos de la institución. De acuerdo con el reporte de visitantes del Museo de la Mujer enero/marzo 2016-2017 elaborado por la Coordinadora

de Difusión, es posible afirmar que el 60% del público que asiste son mujeres. También se puede observar que en promedio asisten 1000 personas mensualmente al Museo. En periodo de vacaciones esta cifra decrece.

Las entrevistas realizadas a las funcionarias del Museo evidencian que los jóvenes de preparatoria y secundaria son el público más asiduo, la mayoría de veces acompañados por sus padres. Mientras que el público de la tercera edad es el que más participa en las actividades. La información presentada demuestra que no por ser un museo de la mujer, no asisten únicamente mujeres, los museos con temas específicos tienen la misma posibilidad de llamar públicos diversos que los que abarcan temáticas más amplias.

1.6.8 Libro de visitas

El reporte de la Coordinadora incluye información sobre el sexo, la procedencia, y la forma en la que los usuarios se enteraron del Museo. Pero hasta la fecha la institución no ha desarrollado un estudio de públicos sobre su exposición permanente. Para suplir este vacío, esta investigación se apoyó en el libro de visitas que abarca los años 2015, 2016 y 2017. La mayoría de visitantes escribe en él, por lo que puede considerarse como una buena fuente de información. Desde la inauguración del Museo la mayoría de los comentarios del libro se suben a la página de internet y son de consulta libre.

Hay una gran cantidad de mensajes de agradecimiento y felicitación al Museo, “uno de los comentarios más valiosos para mi fue el de un obrero, no escribió su nombre, solamente puso [soy obrero tengo 54 años de edad, de veras que la han tenido difícil las mujeres]. Eso es lo que queríamos, que se quedara esa imagen, de lo difícil que fue, y de cada logro que obtuvimos” (*Galeana Visita guiada*). Además de estos mensajes, y en lo referente al discurso curatorial y museográfico, resaltan los siguientes comentarios.

- Funcionamiento de los videos: el daño de estos equipo afecta considerablemente el recorrido de los espectadores y esto se ve reflejado en la mayoría de comentarios de los usuarios cuando los videos dejan de funcionar.

- Museografía: aunque entre el público la museografía obtiene buenos comentarios, algunos asistentes piden equipos más interactivos. El Museo cuenta con pantallas táctiles, pero no con actividades que permitan al público interactuar.
- Traducción: hay muy pocos textos en inglés en el Museo lo que dificulta la comprensión para los visitantes extranjeros.
- Temas que es necesario desarrollar en el museo: a pesar de que el Museo de la Mujer realiza un gran aporte a la difusión de la historia de la mujer en México, los visitantes buscan temas de actualidad o temas que deberían estar incluidos dentro del enfoque de género que propone la institución: “Es interesante pero le falta más información y hablar más del Siglo XXI”, “sugiero abordar más el papel de la mujer en la actualidad y con perspectiva de género”, “sería muy agradable que hubiera un espacio particular sobre la homosexualidad” (*Libro de Visitas* 2015-2017).

Como se puede apreciar en los comentarios, el uso de los videos fue bien recibido por el público, y la falta de objetos históricos o piezas de arte no se menciona en los comentarios. Sobre el contenido de la exhibición, resalta la ausencia, por un lado, de temas actuales y contenidos didácticos e interactivos. Y por otro, la inclusión de conceptos que debería resaltar el enfoque de género.

Los mensajes del libro de visitas muestran que Museo de la Mujer se encuentra inmerso en el debate de los museos universitarios, entre su carácter académico y su función didáctica. Dicho de otro modo, la institución recibe dos tipos de críticas diferentes: por una parte la comunidad académica espera que el Museo trabaje otros temas además de los expuestos de acuerdo con el enfoque de género en el que se enmarca. Por otra parte, al constituirse como un centro didáctico que quiere dar a conocer contenidos de forma accesible y comprensible para todo el público, “un libro abierto”, las críticas giran entorno a la actualización de contenidos y a la implementación de estrategias informativas para llamar la atención de los visitantes.

1.6.9 Enfoque de género

De acuerdo con las temáticas que se exponen, se puede decir que en la mayoría de las salas el Museo se enfoca en recuperar, reivindicar y resaltar el papel que desempeñaron las mujeres en cada uno de los momentos importantes de la historia de México. Sin embargo, aunque se enuncia su papel en momentos históricos y se resaltan sus logros en el ámbito político y educativo, no se menciona el carácter coercitivo de las estructuras sociales ni el por qué de su desaparición de los discursos oficiales

Como ya se había mencionado en el marco teórico, género y feminismo están ligados de una u otra manera (INMUJERES 22). Si el Museo de la Mujer quiere dar a conocer el enfoque de género, es importante que incluya también su historia, con el fin de que sus visitantes tengan conocimiento sobre el surgimiento y la importancia del término. Si bien, una de sus salas da cuenta de la lucha que han llevado a cabo las mujeres mexicanas por la obtención de derechos, sólo se menciona a personajes que hicieron parte de la primera ola del feminismo. Es pertinente para la institución complementar la información e incluir la segunda generación de feministas de los 70s que lucharon por el aborto y los derechos sexuales, y las feministas de los 90s que impulsaron la inclusión de la perspectiva de género en las políticas públicas. Esta información ampliará la visión y el conocimiento del público sobre la historia del enfoque de género y el papel de las mujeres en la lucha por sus derechos.

Otro elemento que hace parte del enfoque y puede hacerse más evidente en el Museo es la relación género, etnia y clase. Durante las visitas guiadas tanto de la Directora del Museo como de la Coordinadora de actividades, se demostró que muchas de las mujeres que lograron sobresalir y se encuentran hoy en día en el Museo, tenían capital político o económico para hacerlo. Mientras que en otros casos las mujeres del pueblo, de origen afrodescendiente o de carreras menos destacadas fueron borradas de la historia oficial. Incluir en la curaduría el “enfoque diferencial de derechos” que en el caso del feminismo se incluye a partir de los debates de la tercera ola, permite tener en cuenta estas otras formas de discriminación adicionales al género, y puede utilizarse como complemento de la perspectiva de género.

Los textos de sala son síntesis de investigaciones realizadas por la historiadora y directora del Museo Patricia Galeana. En su mayoría resaltan los triunfos de las mujeres pero no dan cuenta de las carencias en el discurso histórico oficial ni de sus causas. De

acuerdo con la teoría del lenguaje performativo de Butler, evidenciar estos vacíos incita a los visitantes a cuestionar y deconstruir la validez de roles y estereotipos en otros discursos.

Del mismo modo, es necesario acabar con la creencia de que la perspectiva de género incluye únicamente a la mujer. Como se expuso en el marco teórico, en la actualidad no sólo se incluyen las diversas formas de ser mujer y hombre, también se reivindica la multiplicidad de identidades sexuales. Si el Museo busca presentar un historia con enfoque de género, puede incluir otros tópicos dentro de su guión curatorial como las masculinidades y la población LGTBIQ, ampliando y enriqueciendo su discurso curatorial.

Además del contenido, las funcionarias del Museo también tienen un impacto en cómo los visitantes perciben el ensaje de la institución: desde las visitas guiadas, la difusión de actividades, hasta las asesorías en el centro de documentación. Si “empoderamiento, es tener una perspectiva de género” (Rodríguez R.) el enfoque debería estar presente no sólo en la curaduría y las actividades de la institución, las funcionarias también deberían recibir capacitación en esos temas para que su orientación al público sea acorde con los objetivos del Museo. Más aún, si “la formación de facilitadoras y facilitadores ... [permite] que éstos se conviertan en agentes multiplicadores en género, derechos humanos y prevención de la violencia (INMUJERES 5).

1.6.10 Actividades públicas

Otra forma ampliar el discurso curatorial y al mismo tiempo llamar la atención del público visitante, es a través de las actividades que promocionan los museos. En el caso del Museo de la Mujer como los días de mayor afluencia son sábados y domingos, los otros días de la semana para compensar el vacío de visitantes se realizan varias actividades que permiten atraer nuevos públicos o fidelizar a los regulares.

Según la Directora, tanto la comunidad académica como los círculos feministas han adoptado a la institución como su centro de eventos ofreciendo conferencias, debates y lanzamientos de libros. Esta unión se ha fortalecido debido al perfil académico de la

Directora y la vinculación del Museo a la UNAM y a la FEMU. Las conferencias dentro del Museo que abordan abiertamente el enfoque de género, son aquellas que se relacionan con los temas de derechos de la mujer en México y son en su mayoría lanzamientos de libros sobre investigaciones jurídicas.

Vincular las instituciones culturales con la academia es sin lugar a duda un acierto porque permite acercar las investigaciones que allí se desarrollan a un público que no necesariamente pertenece a ese nicho. Sin embargo, las actividades académicas que se despliegan en el Museo sólo llaman al público académico. Para apelar a otros visitantes que no se encuentren en estos círculos el programa de actividades debe ofrecer talleres más explicativos, introducir metodologías más didácticas, hacer uso de las nuevas tecnologías, o debatir sobre temas coyunturales que llamen la atención de la prensa.

Existen otro tipo de actividades que se enfocan en dar a conocer las mujeres que han sobresalido en las diferentes esferas sociales como poesía, arte, entre otras. De la misma forma que en el discurso curatorial, las conferencias resaltan figuras, pero no evidencian las inequidades de la estructuras sociales lo puede enriquecer aún más el discurso performativo.

Los comentarios en el libro de visitas sobre las actividades más didácticas como el “club de lectura” o el “cineclub de género” son muy positivos. En estos talleres los participantes se reúnen a leer o a ver una película y discutir. Sin embargo, como comentario adicional los usuarios proponen tener más actividades para niños o guías permanentes que hagan fluir más el recorrido por el museo.

La creación de un departamento educativo permitiría pensar y elaborar actividades didácticas que expliquen el enfoque de género de acuerdo a las necesidades de los diferentes públicos y las ideas que quiere dar a conocer el Museo. Si la educación, es el único mecanismo a través del cual se puede “cambiar la cultura y la creencia de que los hombres nacieron para mandar y las mujeres para obedecer” (*Galeana Visita Guiada*), es necesario desarrollarla en todos los niveles y para todos los tipos de público.

En resumen, la institución debe abordar temas de interés general actuales y coyunturales que llamen la atención del público. Incrementar o proponer nuevos talleres no sólo

aumentará el número y la diversidad de los asistentes, también permitirá que cada vez más personas se relacionen con los principios que promulga la institución de una manera tanto académica como didáctica.

1.6.11 Conclusiones

El Museo de la Mujer ha realizado una gran labor en cuanto a la difusión de la historia de la mujer en México, discurso que no es visible en otros museos con amplia colección patrimonial en la Ciudad de México. Al ser la única institución que busca abarcar esta cuestión, las demandas sobre los temas que debe abordar son numerosos. Si el Museo inició como una exhibición histórica sobre la mujeres en la historia de México, hoy en día ha evolucionado y se ha consolidado como una entidad museal. Por lo tanto, debe gestionar sus colecciones, realizar estudios de público e investigaciones u difundir saberes desarrollando propuestas creativas, con el fin de mantener el museo vivo y presente para la comunidad.

De acuerdo con la metodología del enfoque de género y la museología feminista introducida en el marco teórico (Hein), el primer y el segundo paso por la equidad de derechos entre hombres y mujeres ya se ha desarrollado, creando una institución y dando a conocer mujeres ocultadas por la historia. En la tercera etapa el Museo debe implementar una postura más crítica que de cuenta a los visitantes sobre las causas de la situación de inequidad entre los sexos. En otras palabras debe ampliarse el enfoque de género de la visibilización, a la crítica y a la inclusión de otras identidades sexuales abarcando la multiplicidad del género haciendo uso del lenguaje performativo. Esto debe visibilizarse tanto en el discurso curatorial como en las actividades que se ofrecen.

1.7 Museo nacional de colombia

1.7.1 Política pública de equidad en Colombia

De acuerdo con lo postulado en el Plan Nacional de Desarrollo 2010-2014 *Prosperidad para Todos*, en septiembre de 2012 el Gobierno Nacional de Colombia publicó los *Lineamientos de la política pública nacional de equidad de género para las mujeres y el plan integral para garantizar una vida libre de violencias*, con el objetivo de generar “acciones sostenibles para la superación de brechas y la transformación cultural, que ... contribuyan al goce efectivo de los derechos de las mujeres” (Urna de Cristal párr.2).

Estos lineamientos elaborados por la Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, reconocen que “algunos elementos que hacen parte de la cultura... han colocado a las mujeres en una situación de desventaja” (43), por lo que ésta debe ser considerada como un factor fundamental a la hora de emprender acciones de transformación. De la misma manera, el documento reconoce el papel que juega la mujer dentro de los procesos culturales y el deber del Estado de “garantizar el acceso y el disfrute de estas actividades” (Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer 44).

Sin embargo, las estrategias que se proponen en el texto para cumplir con estos objetivos no son muy detalladas y no implican a ninguna institución pública específica, “acciones afirmativas a través de ofertas institucionales de formación en diversas áreas, promoción del diálogo intercultural... reconocimiento de saberes ancestrales y prácticas culturales” (Alta Consejería 60), entre otras. Sumado a esto, y de una forma similar al Estado mexicano, se menciona a los medios como una herramienta clave contra la discriminación de género, mientras que ni los museos ni otras instituciones culturales aparecen de forma explícita en el documento

En Colombia, el Consejo de Política Social y Económica (CONPES) es el encargado de dirigir las acciones de las instituciones públicas en materia de política económica y social. En el documento *CONPES Social 161 sobre Equidad de Género para las mujeres* publicado el 12 de marzo de 2013, se definen “6 ejes interconectados entre sí, que reflejan las principales áreas en que las mujeres se ven afectadas por diversas formas de discriminación y que requieren una intervención sostenida para superar dicho mal” (CONPES 161 3).

En las acciones indicativas que se proponen a lo largo del documento no se mencionan museos, patrimonio cultural, o sistemas de educación informales. Como ya se ha demostrado en el marco teórico estas instituciones son parte del problema, pero también una herramienta para transformar los imaginarios sociales que reproducen diversas formas de discriminación de género por lo que deben incluirse en las políticas públicas. El vacío legislativo actual genera que ninguna de las instituciones culturales se vea comprometida a realizar acciones género sensitivas o a reflexionar y transformar sus procesos internos.

1.7.2 Enfoque de género en el Ministerio de Cultura

Dentro de las normas e instrumentos que reconoce el Ministerio de Cultura, entidad rectora de los museos públicos, para actuar en contra de la discriminación de género se encuentran: “la Ley 1496 de 2011 sobre igualdad salarial; la Ley 397 de 1997, ley general de cultura; el CONPES 161 sobre la equidad de la mujer; CONPES 3784 de 2014, sobre las mujeres víctimas del conflicto armado, y la Ley 1257 de 2008 sobre formas de violencia y discriminación contra mujeres” (Min Cultura párr. 1). El museo no aparece mencionado en ninguna de estas leyes. Esto quiere decir que si bien el Ministerio y por ende los museos reconocen la existencia de esta legislación, no están obligados a realizar ninguna acción, depende de su propia iniciativa.

Aunque en el Plan Estratégico (2015-2018) el Ministerio de Cultura no evidenció su preocupación por problemáticas de género, en el Plan de Acción 2016 propuso desarrollar dos acciones relacionadas con mujeres y museos. La primera fue destinar parte del presupuesto a la “exhibición temporal sobre Mujeres en el arte” del Museo Nacional de Colombia. La segunda directriz otorgó rubros a la administración general de monumentos nacionales y museos adscritos al Ministerio de Cultura a nivel nacional, para “realizar talleres dirigidos a mujeres en situación de vulnerabilidad que habiten en el Centro Histórico o en las cercanías del mismo” (Min Cultura *Plan de acción 2016*).

En el Plan de Acción del año 2017, la mujer desapareció por completo. Este hecho trae como consecuencia que las acciones encaminadas a reducir la discriminación de género

se queden como estrategias aisladas, sin continuidad en el tiempo y sin producir un impacto a futuro. Por ahora, depende entonces de los museos en Colombia impulsar estrategias sostenibles que incorporen el enfoque de género y transformen los imaginarios culturales de su institución y de sus visitantes.

1.7.3 Misión y visión del Museo Nacional

El Museo Nacional de Colombia fundado en 1823, es una Unidad Administrativa Especial del Ministerio de Cultura, que tiene como misión “salvaguardar el patrimonio cultural a su cargo y, con base en él, narrar la historia de los procesos culturales del país, de modo que todos los ciudadanos se vean reflejados en dicha narración” (Museo Nacional *Misión* párr. 1-2).

La visión del Museo a 2018 enmarcada en los propósitos del Ministerio de Cultura, es proyectarse como una institución que promueve “la equidad y la inclusión como valores fundamentales, capaces de garantizar el pluralismo, la libertad, la participación democrática y el reconocimiento de la diferencia en el ejercicio de los derechos culturales” (Museo Nacional *Visión* párr. 1-2).

1.7.4 Proceso de renovación de las salas

A partir de la Constitución Política de 1991 que define a Colombia como una nación pluriétnica y multicultural, el Museo inició un proceso de reflexión, debate y consulta con el fin de reestructurar la exposición permanente. Esto se hace evidente en la misión y visión que propone hoy en día el Museo y en el proceso de renovación de sus salas. La institución dejó de lado el enfoque cronológico y adoptó una distribución temática que integra en las nuevas salas las cuatro colecciones (arte, historia, antropología y etnografía) alrededor de 3 ejes: territorio y recursos naturales; procesos sociales y políticos; y espiritualidad y lenguajes de creación.

Este proceso inició con la organización de una consulta nacional entre 2000 y 2003, en la que se registraron 258 respuestas sobre qué personajes debería incluir el Museo Nacional en diferentes temas como antropología, arte nacional, arte universal, ciencia, deporte, historia nacional e historia universal. En la mayoría de secciones las mujeres sólo tuvieron el 1% de menciones y votaciones: en historia se mencionó a la Cacica Gaitana, Consuelo Araújo Noguera, la India Catalina y Policarpa Salavarrieta; en cultura popular a Betty la Fea y a Luz Marina Zuluaga; en arte, Andrea Echeverry; en deporte María Isabel Urrutia con 6 votaciones; y en música a Martha Senn y a Shakira con 4 votos. En otras categorías como ciencia, antropología o historia universal no se mencionó a ninguna mujer.

Los resultados evidencian un desconocimiento de los encuestados sobre el papel de la mujer en la historia de Colombia ya que 70% de las mujeres mencionadas son personajes del siglo XX. Las respuestas también visibilizan los vacíos del Museo en la medida en que no ha logrado transmitir información o construir imaginarios en torno a la mujer y su papel en la historia de Colombia.

1.7.5 Antecedentes de propuestas de género en el Museo Nacional

El contenido del Museo Nacional no puede ser comparado con museos dedicados a la mujer o a la comunidad LGBTIQ cuya base se rige por la importancia del enfoque de género o la diversidad sexual presente en la exhibición. No obstante, como lo resalta Cuesta Davignon los museos no específicos en este ámbito, pueden llevar a cabo iniciativas dentro de su colección como “integrar fondos no expuestos habitualmente en el discurso de la permanente; dedicar un tema relacionado con el género o la sexualidad dentro de una lógica de rotación periódica de las colecciones; o reinterpretar las colecciones expuestas” (Cuesta Davignon 12).

Sobre las exposiciones temporales la autora afirma que estas estrategias permiten experimentar con más libertad el ámbito del género y la sexualidad. Se distinguen tres tipos de exhibiciones: las de arte contemporáneo en las que las obras mismas

abordan esta temática, las que contienen objetos o archivos que narran historias de género, o aquellas que ofrecen una relectura o develan narraciones ocultas (Cuesta Davignon 12).

Como antecedente de exposiciones o intervenciones que buscaran visibilizar a la mujer en el Museo se pueden citar dos propuestas en las dos últimas décadas. La primera, fue una exposición titulada *Mujer, nación, identidad y ciudadanía* (2005), sobre cómo las mujeres adquirieron sus derechos civiles y políticos en el país y cuál fue su contribución a la construcción de la nación. La muestra fue presentada en la sala de *Adquisiciones recientes* del Museo y en el proyecto *Sala 19*, una muestra virtual presentada en una sala imaginada y modelada en 3D.

La segunda fue una intervención de la artista y médica Libia Posada en el Museo Nacional durante el año 2007. En la Sala de *Federalismo y Centralismo* donde se exponían retratos de los prohombres más importantes del siglo XIX en Colombia, Posada dispuso en algunos espacios fotografías de mujeres golpeadas por su pareja. Para elaborar los retratos “usó la misma luz de los cuadros [del siglo XIX], pintó telones con el mismo color de los fondos, puso a las mujeres en posiciones similares a las de sus vecinos de sala y hasta usó marcos de la época” (*La artista Libia Posada presenta su trabajo párr.4*).

Los dos proyectos estuvieron amparados por la curadora de arte e historia Cristina Lleras. Aunque durante esos años no se utilizaba la terminología de enfoque de género, las dos iniciativas invitaron al público a reflexionar sobre la visibilización o invisibilización de la mujer: en el primer caso a través de una investigación histórica y en el segundo por medio de una intervención artística.

1.7.6 Proyecto curatorial: Mujeres entre líneas

Casi 10 años después, se produjo *Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género* (2015). Este proyecto utilizó documentos de archivo para narrar la historia de las mujeres en el arte en Colombia y reinterpretó obras del Museo para

crear una curaduría en clave de género. La particularidad de esta exhibición es que no fue temporal sino itinerante, hizo parte de una serie del Museo Nacional titulada *Exposiciones Iconográficas* o *Carteles*. Esta iniciativa comenzó en 1997 con el propósito de dar a conocer personajes sobresalientes de la historia colombiana e investigaciones sobre las colecciones del Museo Nacional u otras instituciones.

Estos proyectos se presentan en forma de carteles que incluyen textos, fotografías, facsímiles de obras o documentos y vienen acompañados de una cartilla explicativa. Son enviados de manera gratuita a bibliotecas públicas, casas de la cultura, alcaldías y museos de todos los municipios del país. Hasta la fecha, el Museo ha producido 9 investigaciones de este tipo: Policarpa Salavarrieta (1997), Antonio Nariño (1999), Francisco José de Caldas (2002), Simón Bolívar (2003), José María Córdova (2007), José Celestino Mutis (2008), Bicentenario (2010) y Arte en las colecciones del Museo Nacional (2013) y *Mujeres entre líneas: Una historia en clave de educación, arte y género* (2015).

La investigación y curaduría estuvo a cargo de la historiadora del arte Carmen María Jaramillo. Además de la producción de los carteles, el proyecto derivó en una exhibición temporal titulada *Voces íntimas* (2016), curada por la investigadora Marta Rodríguez. En el transcurso de la exhibición se propuso realizar una visita guiada a la colección permanente en clave de género, realizada por el guía del Museo Oscar Rodríguez Ballén. Los tres proyectos se enmarcan en el enfoque de género ya que buscan visibilizar la historia oculta de las mujeres, hablar de temáticas y espacios atribuidos a lo femenino o darle vida a la mujer dentro de la colección permanente.

1.7.7 Los carteles

Mujeres entre líneas se organiza alrededor de diez carteles que abordan distintas temáticas, aunque existe un hilo conductor que habla del lugar que han ocupado las mujeres en la sociedad colombiana: “las condiciones de inserción en el ámbito de lo público, las circunstancias económicas y jurídico políticas que las afectaban, y los procesos que han seguido para obtener sus derechos” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 7).

La exhibición se enfoca en la historia del arte en Colombia, tema que permite mostrar la transformación de la movida artística a medida que las mujeres van conquistando derechos, los debates alrededor de la pintura de desnudos y bodegones y la tensión entre artes “mayores” y “menores”. Además de desarrollar tópicos propios de la historia del arte, la autora también aborda temas de género como la relación entre oficios y roles, los mitos y arquetipos femeninos; y asuntos propios del enfoque diferencial como diversidad sexual, etnia y clase.

Los textos contextualizan la situación de la mujer en cada época. Esto es importante para comprender el por qué de sus acciones y la importancia de los logros que obtuvieron. Cada uno de los carteles resalta el contexto, las condiciones de aprendizaje y profesionalización de las artistas a través de los textos curatoriales, o la prensa de la época. Muestra las obras de las artistas pioneras, del siglo XIX e inicios del XX. En el momento en el que se abre la educación artística a las mujeres en la década de 1950 los carteles se centran en las obras que abordan temas de género.

Las obras dialogan entre ellas sin importar la época, en el caso del cartel sobre el bodegón se disponen obras de principios de siglo, 1957, 1966, 1981 y 2014. Esta distribución además de resaltar el papel de las mujeres en las distintas épocas y su influencia en el desarrollo del género del bodegón, rompe con la clasificación cronológica de los museos, uno de los postulados que enunciaba Hein (54) en su teoría sobre la museología feminista.

1.7.8 La Cartilla

Los 10 carteles se acompañan de una cartilla explicativa en la cual se desarrollan más a profundidad los temas de investigación y se incluyen un total de 77 imágenes de obras y recortes de prensa, entre otros. Los textos de Jaramillo no sólo se dedican a realizar un recuperación de la historia de las mujeres, proponen una desarticulación de los discursos y prácticas propias de la historia del arte (Mayayo 51). Se podría decir que la autora hace uso de la teoría del lenguaje performativo propuesto por Butler.

En cada una de las secciones, la autora comienza por dar cuenta de la situación y las restricciones de la época, “en los estratos altos de la población del siglo XIX se consideraba que el lugar de las mujeres estaba en el hogar como madres y esposas” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 9). También reivindica estereotipos femeninos, “permanecer soltera era una realidad para muchas, aunque escasamente era un estado contemplado como elección, dado que implicaba una sanción social. No obstante, aquellas que lo tomaron como opción lo hicieron para tener mayor independencia en su vida personal” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 9). Desarticular los estereotipos, es un punto clave en los manuales de inclusión de enfoque de género, ya que permite transformar los imaginarios sociales.

Sumado a esto, la autora hace una revisión crítica de las fuentes primarias evidenciando el sexismo de los críticos de arte, “los comentarios de prensa anteponían la condición sexual a la valoración de las obras, ya fuera para alabarlas o descalificarlas” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 13). De igual manera, evidencia las condiciones que dificultaron la profesionalización de las mujeres en la pintura, “la negativa a que las mujeres tomaran clases con modelos desnudos fue una circunstancia decisiva para que no pudieran proyectar sus obras en condiciones de igualdad con los varones ni recibir una valoración en ese mismo contexto” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 19).

Jaramillo también demuestra cómo a pesar de las condiciones de discriminación por su género o su estado civil, las mujeres hicieron aportes a la historia de la plástica colombiana “a ellas les era permitido acudir a elementos cotidianos que obraran como reflejo de su feminidad –como las flores– ... De ahí que las mujeres fueran pioneras de la introducción del género artístico del bodegón” (Jaramillo *Mujeres entre líneas* 39).

En su último capítulo, la autora introduce los debates de la segunda ola del feminismo sobre género, raza y clase de una forma comprensible para el lector. Presenta el contexto en el que se dan estas discusiones y los autores que han realizado aportes a los mismos. A la hora de referenciar artistas del país que abordaron estos temas, Jaramillo pone en evidencia trabajos desde principios de siglo XX como los de Hena Rodríguez, hasta los de artistas más contemporáneas como Delcy Morelos o Catalina Rodríguez.

1.7.9 Impacto de la propuesta

Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género es una iniciativa que desarrolla de una forma crítica y creativa el enfoque de género haciendo uso del lenguaje performativo. Esto lo hace evidenciando el papel de la mujer en la historia del arte en Colombia, cuestionando estereotipos pasados y actuales, poniendo en evidencia la importancia de realizar investigaciones que tengan en cuenta estos factores y finalmente introduciendo algunos términos y debates de la teoría feminista como el debate sobre clase, raza y género.

Ahora bien, como se mencionó antes esta iniciativa era de carácter itinerante. Las exposiciones iconográficas del Museo Nacional de Colombia tienen el objetivo de llegar de manera gratuita a instituciones en los 1.102 municipios del país. El Museo Nacional invita a quienes reciben el material a contactarse para recibir más información sobre el material o a que las instituciones receptoras envíen retroalimentaciones y fotografías de su uso. De acuerdo con algunos testimonios de funcionarios del Museo, las respuestas de los municipios son muy pocas. Nadie sabe con certeza si los carteles o la cartilla han sido utilizados, cuál ha sido su impacto en la población o si los usuarios han consultado el material en la web.

Al no incluir el enfoque de género dentro del Plan de Acción del Museo y del Ministerio Cultura o introducir al Museo dentro de las acciones indicativas de las políticas públicas, esta exhibición queda como una propuesta aislada sin seguimiento o continuidad. Aunque durante el año siguiente se desarrollaron dos iniciativas que pretendían acompañar este proyecto, ninguna abordó el enfoque de género de una forma tan completa como *Mujeres entre líneas*.

1.7.10 Exhibición temporal: *Voces íntimas*

Un año después de la exposición itinerante, el Museo Nacional de Colombia inauguró la exposición *Voces íntimas*, del 11 de noviembre de 2016 al 5 de febrero de 2017. La exhibición curada por la historiadora del arte Marta Rodríguez presentó una selección de

obras de mujeres artistas, de diferentes épocas, que abordaban varios aspectos relacionados con la intimidad, y a través de las cuales se sugerían aspectos históricos y sociales de la nación colombiana (Museo Nacional *Voces íntimas* párr.2). La muestra seleccionó a dieciocho artistas de varias épocas y se dividió en cinco secciones: la casa, los diarios, el cuerpo, el deseo y el silencio.

Según Rodríguez la curaduría nació de la investigación *Mujeres entre líneas*, aunque la “escogencia fue más por afecto mío, ... fueron surgiendo de mis recuerdos de esas obras memorables que había visto a lo largo de mi vida ligadas con la intimidad” (Rodríguez M. 22). La exposición temporal no aborda ninguno de los asuntos de género o educación propuestos en la investigación de Jaramillo. En su lugar, muestra “aspectos de las mujeres que son tomados a la ligera o son ignorados u ocultados” (*Las mujeres, centro de la muestra 'Voces íntimas'* párr.2).

Al final de la exposición se dispuso una actividad que invitaba a los asistentes a preguntarse por cuál era su lugar en el mundo, escogiendo entre los cinco ejes temáticos de la exposición y a escribir un mensaje en la cartilla correspondiente. “Con la actividad, se buscó brindar un acercamiento y alejamiento, al tiempo que se invitó a mirar, de puertas para adentro, un mundo interior moldeado por las relaciones y normas sociales que nos rodean” (Riveros Palacios 6).

1.7.11 Estudio de público de la exposición

Durante los tres meses de la muestra, asistieron un total de 25.809 visitantes, lo que quiere decir que cada mes al Museo Nacional asisten 6 veces más público que al Museo de la Mujer. Es importante aclarar que ni las proporciones del edificio ni las de la colección son equiparables, pero es posible evidenciar las diferencias de impacto de un museo grande y uno pequeño. Además de medir la afluencia, el Museo Nacional realizó un estudio de público de la exhibición por medio de la realización de encuestas presenciales a 400 asistentes.

De acuerdo con el estudio, la población que más visitó la exhibición fueron los jóvenes entre los 16 y los 25 años de (50,3%). Respecto al género, 55.3% de la población eran mujeres. Al correlacionar el nivel de escolaridad con el género, el estudio observó que “las mujeres son, en su mayoría, estudiantes de pregrado (95 individuos; 23,8%), seguidas por las que tienen un título universitario (65 individuos; 16.3%) y las mujeres con estudios de posgrado (26 individuos; 6.5%)” (Riveros Palacios 54).

La suma de estos datos permite afirmar que la mayoría de asistentes a la exhibición fueron mujeres entre los 16 y 25 años, la mitad de ellas con un título de pregrado o con estudios en curso. Esto quiere decir que la exhibición temporal o el mismo Museo (44% del público encuestado acudió a visitar la exposición permanente), no se ha abierto lo suficiente a otros públicos que no pertenezcan a la academia. La muestra representa a una mayoría de público tan específico como el que podría asistir al Museo de la Mujer, a pesar de tener una colección más amplia. Aunque esta cifra también puede estar ligada a concepciones culturales más profundas, es el Museo podría desarrollar estrategias para llamar la atención de nuevos públicos.

Sobre el contenido de la exposición, el 48,5% consideró que el mensaje que transmitía se basaba en la intimidad. Algunos de los comentarios del libro de visitas enunciados en el estudio son: “ayudar a que uno mismo reconozca la intimidad, busca quitar el tabú de la intimidad femenina”, “expresar de manera novedosa ciertos aspectos de la vida cotidiana de las mujeres en el siglo XX” (Rivero Palacios 60).

Si bien la intimidad no es uno de los temas desarrollados en la investigación de Jaramillo, sí es un tema interesante que permite abordar restricciones y estereotipos sobre el género, como lo es el hecho de considerarlo “tabú”. Sin embargo, los textos que acompañaban esta exposición, no pusieron en evidencia estas reflexiones. En ningún momento se hizo referencia a las imposiciones de género que pesaban en los espacios seleccionados o sobre las artistas que trabajaban estos temas, amenos que la misma obra propusiera estos cuestionamientos.

Durante las encuestas 33.5% de las personas mencionaron algún elemento que no les gustó de la exhibición, “las personas se refirieron, en su mayoría, a alguna pieza o artista

de la exhibición (20%), siendo Adriana Marmorek (6.8%) con sus obras *Colección de Densidades* (3%) y *Desborda* (3.3%) la artista más mencionada” (Riveros Palacios 69).

Marmorek fue una de las apuestas más controversiales dentro de la exposición. Su obra estaba ubicada en la sección “deseo” cuyo fin era “apreciar la tensión entre la vida mística, caracterizada por un temor al cuerpo impuesto por la religión católica, y la experiencia erótica del sexo y el voyeurismo” (Museo Nac. *Voces Íntimas* párr. 5). Como se puede observar esta obra no causó una buena impresión dentro de los espectadores, y una de las razones pudo ser porque no había un discurso o una reflexión que la acompañara, o porque rompía con el discurso de otras obras que buscaban dar cuenta de una visión personal sin controvertir ningún espacio.

Esta teoría se sustenta en comentarios posteriores de los visitantes. Para el “1.3% de los encuestados la información de las fichas técnicas era insuficiente y el guión que se definió para la exposición, tenía una visión incompleta de lo íntimo o no era del todo claro (2.8%)” (Riveros Palacios 69). Sumado a esto, el 11.3% mencionó “la importancia de incluir más información acerca de los artistas y las piezas exhibidas (7.5%), establecer un guión incluyente fácil de apreciar por todo tipo de público (1%) y establecer un lenguaje más sencillo (1%)” (Riveros Palacios 69).

Los comentarios más representativos del libro de visitas, refuerzan estos puntos de vista porque solicitan más información dentro la exposición: “deberían presentar el contexto de las artistas”, “más información escrita y mejorar la iluminación”, “las obras no hablan por sí mismas, se necesita más información” (Riveros Palacios 69).

1.7.12 Impacto de la propuesta

Según la información del estudio de público, el objetivo curatorial de la exposición de transmitir la idea de intimidad se cumplió. Sin embargo, la exposición no representa una continuidad sino una ruptura frente a la investigación *Mujeres entre líneas*. A pesar del esfuerzo del Museo por ligar los dos proyectos, la exposición que propone Rodríguez, es una apuesta sensorial y personal de la investigadora sobre lo íntimo, donde las mismas

obras fueron estableciendo los ejes y cuyo objetivo era dar cuenta de estos espacios desde la perspectiva femenina. Aunque la exhibición sí dio a conocer obras y artistas poco visibilizadas en el Museo, a diferencia de Jaramillo, no ofreció un análisis contextual sobre la situación de las artistas seleccionadas, ni una reflexión de género en torno al tema. Las dos estrategias hubieran podido tener cabida en el discurso expositivo y hubieran enriquecido enormemente la propuesta curatorial, ya que como lo explica Cuesta Davignon la “selección de artistas según el género no es en sí suficiente y requiere de un discurso crítico que vertebre el conjunto de la muestra, cuestionando el concepto de feminidad y el sistema bipolar de sexo/género” (28).

1.7.13 Visita guiada complementaria a la exposición

Durante el tiempo que duró la exposición temporal, se organizó una visita guiada con enfoque de género en la colección permanente. La visita *Construcciones de género en las exposiciones del Museo*, fue realizada por Óscar Rodríguez Ballén, psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia y monitor del área educativa del Museo Nacional. El recorrido proponía relacionar las obras de las diecisiete salas de exposición con las de la muestra *Voces íntimas* y se realizó el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer.

De acuerdo con Rodríguez Ballén el guión partía de un recorrido anterior que abordaba la presencia de mujeres en las salas del Museo. La propuesta actual “llevaba dos años en funcionamiento y había ido nutriéndose con aportes de monitores y participantes, enfocándose cada vez más explícitamente en las construcciones de género visibles en las colecciones” (Rodríguez Ballén). Los recorridos se habían incluido en la programación cultural en fechas conmemorativas sobre la situación de las mujeres en el país, como el día de la mujer trabajadora y el día de la eliminación de la violencia contra las mujeres. Para esta guía en especial, se adaptó el guión con el fin de relacionarla a la exposición temporal *Voces Íntimas*.

El enfoque de género no es utilizado de forma explícita en casi ninguna de las salas del Museo. En la nueva sala *Memoria y Nación*, se incluye en el “muro de la diversidad”

representaciones de mujeres, niños, familias, combatientes y trabajadores aunque no se desarrolla ninguna reflexión al respecto. En la misma sala se despliega uno de los *Mantos de Mampuján* creado por mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia, en este caso sí se visibiliza el papel de la mujer en el contexto de la guerra. Finalmente en la sala que trabaja el periodo de independencia, se pueden rescatar dos obras: la primera un retrato de la prócer Policarpa Salavarrieta donde una ampliación de la ficha técnica evidencia que hubo otras mujeres participantes en el proceso de independencia; y un retrato del escritor Rafael Pombo a los nueve meses con una camisilla larga, que los monitores docentes utilizan para hablar de los vestidos de la época y de los códigos actuales del vestido según el género. En las otras salas del Museo además de las obras, no se generan reflexiones explícitas en torno a estos temas.

El objetivo de la visita guiada es mostrar “algunos objetos que hacen evidente la diferencia entre los sexos y permiten interpretar ciertos aspectos de las relaciones entre mujeres y hombres” (Rodríguez Ballén 1). El recorrido abarca diferentes temas de acuerdo con el periodo histórico del que se está hablando: la distribución de roles en las sociedades prehispánicas, el estrado femenino en la colonia, la ausencia de mujeres protagonistas durante el periodo de emancipación y república, la profesionalización de las mujeres durante el siglo XX y las mujeres víctimas del conflicto armado. Cada uno de los temas se trabaja a partir de una pieza específica o dando cuenta de los vacíos en las colecciones. En algunas ocasiones se hace referencia a las obras de la exhibición temporal o a los espacios íntimos, como el estrado femenino.

Durante el recorrido, se generan sucintas reflexiones de género sobre la creación cultural de estereotipos, las creencias religiosas y su influencia en la división de roles, la discriminación de etnia y clase en los procesos históricos, el papel del feminismo en la reivindicación del papel de las mujeres en la historia, la importancia de la educación y profesionalización de las mujeres en Colombia y por último la capacidad del arte como forma de denuncia o mecanismo de resiliencia. Dentro del guión se evidencia un vacío alrededor de la colección artística. De acuerdo con los testimonios, en el momento de elaboración y posterior adaptación del guión de la visita el monitor docente no conocía el proyecto de *Mujeres entre líneas*.

1.7.14 Impacto de la propuesta

Según Rodríguez Ballén, la aceptación de los públicos fue muy variada. Dentro del público académico, la visita fue bien recibida, mientras que con otros grupos se quedó corta: “recuerdo mucho una visita con un grupo de mujeres transgénero en la que la visita resultó demasiado formal. Percibí que con esa población resultaba más valioso encontrar objetos y testimonios de grandes transgresiones e hibridaciones que generaran mayor identidad” (Rodríguez Ballén).

Estos comentarios hacen evidente la necesidad de ampliar la población que se aborda generalmente cuando se hace uso del enfoque de género, es decir mujeres heterosexuales. Para futuras propuestas, la institución debe ampliar su población objetivo tanto en sus guiones como en la convocatoria de públicos, ya que hoy en día el enfoque de género debe ocuparse de todas las identidades sexuales y su representación.

Aunque este es un tema que requiere mayor investigación, la visita guiada evidenció los retos de la división educativa al implementar el enfoque de género y rearticular los discursos del Museo. La investigación detallada, el desarrollo de material didáctico complementario y estrategias comunicativas diferenciales son acciones que se deben tener en cuenta al trabajar este tipo de visitas.

1.7.15 Conclusiones

Las tres iniciativas que desarrolló el Museo Nacional de Colombia en torno al enfoque de género abordaron la visibilización de las mujeres artistas en el arte, los espacios íntimos desde la perspectiva de las mujeres y el papel de las mujeres en la historia de Colombia. Los tres proyectos trabajaron temas diferentes de formas innovadoras, sin embargo, ninguno se complementó con el otro, lo que repercutió ostensiblemente en el impacto que cada uno tuvo sobre el público.

El único de los tres proyectos que aplicó exhaustivamente el enfoque de género es el proyecto *Mujeres entre líneas*, pero a su vez fue el único que no se presentó dentro del Museo y cuyo impacto no se pudo hacer visible ya que dependía del uso y la retroalimentación de cada una de las instituciones a donde llegaron los carteles. En el caso de la exposición temporal, aunque fue una propuesta interesante se evidenció la desconexión con la propuesta anterior y la falta de investigación o socialización sobre los debates de género que abordaban la intimidad. Finalmente, el recorrido guiado es la única iniciativa que se mantiene en el tiempo, aunque no se realiza sino contadas veces al año es una propuesta que se puede desarrollar más, complementarse con las dos iniciativas anteriores, y nutrirse de las demandas de los públicos, a pesar de la precariedad de piezas en la colección permanente y materiales adicionales que proporciona el Museo.

La falta de conexión y continuidad demuestra que el enfoque de género en el ámbito cultural no hace parte de lo público, es decir del “espacio de la política, del interés general”. Los proyectos parecen hacer parte del espacio privado porque nacen como iniciativas singulares y particulares. Es necesario recordar que “con base en esta división [público/privado], se estableció una diferencia en el estatus jurídico de las mujeres y los hombres” que ha subordinado a un sexo sobre otro (INMUJERES 24). Mientras no se le de prioridad y continuidad a estas apuestas en todos los ámbitos de la esfera pública, las subordinaciones y discriminaciones de género persistirán tanto en el ámbito público como en el privado.

1.8 Consideraciones finales

El presente artículo ha permitido visibilizar dos estrategias diferentes para implementar el enfoque de género en el museo: crear un museo de la mujer, una institución específica que tiene como único fin reivindicar el papel de la mujer en la historia; o desarrollar estrategias de visibilización puntuales dentro de un museo más grande que conserva una colección amplia. Aunque las estrategias no son comparables, si fue posible durante el desarrollo del trabajo rescatar las dificultades y aprendizajes de cada una de estas apuestas.

En los países en los que se centró esta investigación, los museos son los grandes ausentes de las políticas públicas de género y equidad. Este es el mayor problema en los dos casos porque impide que iniciativas incipientes tengan continuidad o un mayor impacto social. Tanto las instituciones como las acciones de género puntuales a desarrollar en el ámbito de la cultura deben hacerse visibles en estos documentos con el fin de comprometer a todos los actores y generar estrategias más eficaces. Los problemas y aciertos de implementación del enfoque género en cada una de las instituciones enfatizan aún más la necesidad de llevar a cabo este proceso.

En el primer estudio de caso, el Museo de la Mujer en Ciudad México se establece como una apuesta desde la academia por visibilizar el papel de la mujer mexicana en la historia de su país y en la lucha por sus derechos. A diferencia de otros museos, esta institución no se creó a partir de una colección, por lo que su atractivo central son los ejes conceptuales que se desarrollan en cada sala a través de videos, recursos museográficos y obras de arte donadas a la institución. Este hecho demuestra que la base de un museo no tiene que ser necesariamente su colección, sino la forma creativa de abordar un discurso. La novedad de este planteamiento ha atraído al Museo tanto a mujeres como a hombres lo que revela que este tipo de proyectos pueden apelar a públicos amplios y no al sector específico al que parecen dirigirse.

En el segundo caso, el Museo Nacional de Colombia desarrolló durante los años 2015 y 2016 tres estrategias con perspectiva de género. En primer lugar produjo una exhibición itinerante sobre las mujeres en el arte en Colombia presentada en 10 carteles

acompañados de una cartilla explicativa. En segundo lugar, inauguró una exposición temporal que partía de la iniciativa del primer proyecto y retrataba el concepto de intimidad desde la perspectiva de mujeres artistas. La tercera iniciativa fue realizar una visita guiada con enfoque de género sobre la colección permanente relacionándola con la exhibición temporal. El estudio de esta institución permitió observar la versatilidad de estrategias que se pueden trabajar a la hora de implementar la perspectiva de género, sin dejar de lado la colección como eje principal del Museo.

Cada estrategia tiene su valor agregado a la hora de trabajar el enfoque de género. El Museo de la Mujer es una institución que se dedica exclusivamente al tema, lo que le permite no sólo desarrollar mayor profundidad y rigor en sus guión curatorial, sino hacer evidente las desigualdades del discurso histórico a partir de la reivindicación de figuras femeninas. Por su parte, el Museo Nacional puede desarrollar intervenciones puntuales sobre su colección que incitan al público a reflexionar y crear conciencia sobre la necesidad de cuestionar los roles de género y las curadurías de las colecciones permanentes.

En los dos casos la mayor falencia de las instituciones es lograr transversalizar el enfoque de género en todas las instancias del museo y difundirlo a todos los públicos. En el Museo de la Mujer, el enfoque se ve representado primordialmente en la investigación histórica de la Directora que se constituye como la base del guión curatorial y la piedra fundacional del proyecto. Sin embargo, hoy en día el Museo es más que esa primera investigación. Como institución museal tiene que hacer énfasis en sus colecciones de arte y trabajar por medio de las piezas la perspectiva de género. Además si el principio del Museo es la implementación de este enfoque, todas sus trabajadoras deben estar capacitadas en el tema.

La institución también debe tener en cuenta las necesidades de visitantes y futuros visitantes. El primer paso para alcanzar este objetivo es realizar un estudio de públicos. A partir de los resultados, puede proponer nuevos temas de interés, debates actuales y desarrollar actividades didácticas y talleres para jóvenes y adultos. Por último, el Museo de la Mujer debería promover el enfoque de género en otras instituciones culturales, teniendo en cuenta que hace parte de la red de museos de la UNAM. A pesar de ser un Museo pequeño, tiene el poder de interpelar otros discursos transmitiendo el enfoque de

género a instituciones que puedan cuestionarse y reflexionar sobre su propio guión curatorial.

En el contexto colombiano, el Museo Nacional de Colombia ha sido pionero en formular estrategias que incluyan el enfoque de género. No obstante, como se pudo percibir en la investigación la falta de coordinación, evaluación y seguimiento entre las iniciativas tuvo como consecuencia que el impacto sobre los visitantes fuera poco y que el enfoque de género se hiciera casi invisible en una de las propuestas. Tanto la investigación de Jaramillo como la visita guiada de Rodríguez Ballén pusieron en evidencia los vacíos de la colección permanente. En el primer caso porque la investigadora se refirió a un sin número de piezas que hasta ahora no han sido expuestas en el Museo, y en el segundo porque la versatilidad de piezas que tenía el guía para trabajar los diferentes temas era muy escasa. Los “criterios estéticos” o las demandas curatoriales, no pueden dejar de lado el principio de la institución de representar la diversidad y multiculturalidad proclamados en la constitución de 1991.

Con el fin de asegurar este propósito, la institución debe aumentar los canales de comunicación con las diversas comunidades que habitan el territorio y realizar acciones que permitan asegurar su representatividad. También podría contar con una instancia coordinadora dentro del Museo que permita que estas iniciativas tengan más alcance y que la perspectiva de género esté incluida en el desarrollo de los guiones curatoriales, las actividades públicas y la misma cultura organizacional de la entidad .

En otro orden de cosas, se hizo evidente contrastando el enfoque de género propuesto en el marco teórico con los estudios de caso que las dos instituciones deben ampliar su definición de género. Reivindicar la historia de mujeres no implica sólo reivindicar a las mujeres en su gran mayoría heterosexuales que han tenido el capital político o social para sobresalir. Es necesario hacer evidente los factores de etnia, clase y más aún la diversidad de identidades sexuales. Si bien el Museo de la Mujer o la investigación de Jaramillo mencionan estos tópicos, no se desarrollan a profundidad. En los últimos años también se ha evidenciado la importancia de que los hombres se encuentren incluidos dentro de las reflexiones de género ya que sobre ellos también se imponen estereotipos sociales de masculinidad. La inclusión de las masculinidades también permite

“resignificar la paternidad y su responsabilidad en el control de la natalidad, en el autocuidado de su sexualidad y en la prevención de la violencia” (INMUJERES 23).

El enfoque de género abarca una multiplicidad de relaciones y sujetos, lo que puede llegar a dificultar su desarrollo en el museo. No obstante, como se había propuesto al inicio del trabajo la relación entre cuerpo y lenguaje puede ser el punto de partida curatorial para abarcar la perspectiva de género en su totalidad debido a que “la relación entre habla y cuerpo es la de un quiasmo: el cuerpo y el habla se entrecruzan constantemente, pero no siempre coinciden” (Escudero 5).

De acuerdo con Butler este desfase entre cuerpo y lenguaje es lo que posibilita el cuestionamiento, la acción subversiva y la posterior resignificación del cuerpo de la mujer y del hombre (256). La propuesta de *Mujeres entre líneas* de Carmen María Jaramillo es un buen ejemplo del uso de esta teoría. El contraste entre cuerpo, representación y discurso a partir de la puesta en valor de obras, objetos, documentos históricos e investigaciones puede ampliar y potenciar el cuestionamiento sobre el género sin enfocarse en reivindicar un sólo sexo o identidades sexuales exclusivamente binarias. El museo se impone como el escenario ideal para plantear este tipo de debates porque fomenta la relación entre las artes y las humanidades, potenciando el discurso. En palabras de la filósofa Martha Nussbaum quien se inspira en la historia de Tagore, poeta bengalí y premio nobel de literatura en 1913, “para vencer años de represión no alcanzaba sólo con decirles a las niñas que se movieran con libertad, ... hacía falta un incentivo más eficaz” (142).

1.9 Bibliografía consultada para el trabajo conceptual

(MLA)

Alta Consejera Presidencial para la Equidad de la Mujer. *Lineamientos de la Política Pública Nacional de Equidad de Género para las Mujeres*. Bogotá: Alta Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2012. Digital.

Adams, Ruth. "The New Girl in the old boy network: Elizabeth Esteve-coll at the Victoria & Albert Museum". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

"About us". *Frauenmuseum*. Frauen Museum. Web. jun. 2017 <<http://www.frauenmuseum.de/en/ueber-uns.php>>

Banner, Lois W. "The Impact of Feminist Scholarship: New Approaches to History, Art, and Science. Three Stages of Development". *Gender perspectives: essays on women in museums*. Ed. Jane R. Glaser and Artemis A. Zenetou. Washington : Smithsonian Institution Press, 1994. Digital.

Brandon, Laura. "Looking for the total woman in wartime: a museological work in progress". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Butler, Judith. *Gender Trouble: El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Campuzano, Giuseppe. "El Museo Travesti de Perú" . *Revista del Comité Español de ICOM*. N 8 (2013). 08/2017 España. Digital. <<http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>>

"Centro de Documentación". *Museo de la Mujer*. Museo de la Mujer. Web. jun.2017 <<http://museomujer.blogspot.com.co/p/informacion-general.html> >

Clark Smith, Barbara. "A Woman's audience: a case of applied feminist". Adams, Ruth. "The new girl in the old boy network: Elizabeth Esteve-Coll at the Victoria & Albert Museum". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

"Comentarios". *Museo de la Mujer*. Museo de la Mujer. Web. jun. 2017 <<http://www.museodelamujer.org.mx/index.php?page=27> >

Conlan, Anna y Levin Amy. "Museum studies: text and subtexts ". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Consejo Internacional de Museos ICOM. *Estatutos del Consejo Internacional de Museos*. Milán: ICOM, 2016. Digital.

Consejo Nacional de Política Económica y Social. *CONPES 161 Equidad de género para las mujeres*. República de Colombia Departamento Nacional de Planeación, 2013. Digital.

Cuesta Flórez, Alexa . "Feminismo, género o reivindicación en el arte del Caribe colombiano: Colectivo la REDHADA". *Revista Brasileira do Caribe*. São Luis, Vol. XII no 24, 2012: p. 425 - 457. Digital

Escalona, Alejandra. Entrevista personal. 7 Jun. 2017.

Escudero, Jesús Adrián. "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)". *Anales de Historia del Arte*, 13. 2003: 287-305. Digital. ISSN: 0214-6452

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). *Guía para la incorporación del enfoque de género en museos*. Santiago de Chile: DIBAM, 2012. Digital.

Desvallées, André y Mairesse François. *Conceptos claves de museología*. Francia: ICOM, 2009. Digital.

Duncan, Carol. "Feminism and Art History ". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Galeana, Patricia. *Museo de la Mujer*. Ciudad de México: Editores e Impresores FOC, 2012. Impreso.

Galeana, Patricia. Entrevista personal. 19 jun. 2017.

Galeana, Patricia. Visita Guiada Doctora Patricia Galeana a las embajadoras de Noruega, Suecia, Irlanda, Vietnam, Tailandia y Austria. 8 Jun. 2017.

Goldman, Paula. "Imagining Ourselves': Cultural Activism for Women through Technology and New Media". *Gender perspectives on cultural heritage and museums*. Vol LIX, n°4 / 236, 2007. Digital.

Gomáriz, Enrique. "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas". *Revista Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres*. núm.16, 1992. Digital.

Haraway, Donna. *Ciencia Mujeres y Cyborg, la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991. Digital.

Hein, Hilde. *Museums and Public Art: A Feminist Vision*. Estado Unidos: Harvard Bookstore, 2014. Digital.

Hernández, Elizabeth. Entrevista personal. 13 Jun, 2017.

Hernández, Elizabeth. "Reporte comparativo enero/febrero 2016-2017". *Museo de la Mujer*. 2015 -2017. Documento sin publicar.

Hein, Hilde. "Looking at Museums from a feminist perspective". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Hill, Kate. *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities. Volume 9 Heritage matters series*. Ed. Kate Hill. England: Boydell Press, 2012. Digital. ISSN 1756-4832.

Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES). *Guía metodológica para la sensibilización en género: Una herramienta didáctica para la capacitación en la administración pública*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de México, 2008. Cedoc . Web. Junio 2017 <http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100972.pdf >

Jaramillo, Carmen María. "Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género". *Exposiciones Itinerantes*. Museo Nacional de Colombia: Bogotá. 2015. Digital. ISBN 978-958-753-210-4

Jaramillo, Carmen María. “Las olvidadas del arte colombiano: Bordar, pintar y tocar el piano” . Tibble, Christopher. *Revista Arcadia*. 28 de Junio 2016. Entrevista Web. <<http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/mujeres-arte-historia-colombia-exposicion-entre-lineas-carmen-maria-jaramillo/49476> >

“La artista Libia Posada presenta su trabajo “Re-tratos, el ángel de la casa”, en el Museo Nacional”. *El tiempo*. 13 de agosto de 2007. Web. Sept 2017. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3679006>>

“Las mujeres, centro de la muestra 'Voces íntimas' en el Museo Nacional”. *El tiempo*. 21 de noviembre 2016. Web. Sept 2017. <<http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-voces-intimas-en-el-museo-nacional-40092> >

Levin, Amy K. “Introduction”. *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Levin, Amy K. “Theories”. *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Levin, Gail. “Art World power and Women ‘s incognito work: the case of Edward and Jo Hopper”. *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

“Libro de Visitas”. *Museo de la Mujer*. 2015 -2017. Manuscrito.

Liceaga Gesualdo, Silvana. “La gestión de exposiciones con perspectiva de género: El museo como sinónimo de equidad”. *Gestión Cultural UV*. Web. Ago 2017. <<https://gestionculturaluv.files.wordpress.com/2015/04/liceaga-silvana-la-gestic3b3n-de-exposiciones-con-perspectiva-de-gc3a9nero.pdf> >

Lopes, Maria Margaret. “Gender, Collecting practices, Museums”. *HOST - Journal of History of Science and Technology* 10, 2016: 1–9. DOI 10.1515/host-2016-0001.

López Fernández-Cao, Mariana. "La Función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino?". *Revista del Comité Español de ICOM*. N 8, 2013. España. Digital.

Machin, Rebecca. "Gender representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Malt, Carol. "Museums, Women, and empowerment in the MENA countries". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Malayo, Patricia. *Historia de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra. 2003. impreso.

Ministerio de Cultura. *MinCultura reconoce el rol de la mujer en la construcción de la diversidad cultural*. Ministerio de Cultura. Web. <<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/minculturadiadelamujer.aspx> >

Ministerio de Cultura. *Planeación estratégica 2015-2018*. Ministerio de Cultura. Web. Ago 2017. <<http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/planeacion%20estrategica/Documents/Plan%20Estrat%C3%A9gico%202015-2018.pdf> >

Ministerio de Cultura. *Plan de Acción 2016, inversión y Funcionamiento*. Ministerio de Cultura. 2016. Web. Ago 2017. <<http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Paginas/Planes-de-Acci%C3%B3n.aspx> >

Ministerio de Cultura. *Plan de Acción 2017, inversión y Funcionamiento*. Ministerio de Cultura. 2017. Web. Ago 2017. <<http://www.mincultura.gov.co/ministerio/oficinas-y-grupos/oficina%20asesora%20de%20planeacion/Paginas/Planes-de-Acci%C3%B3n.aspx> >

Museo Nacional de Colombia. *Consulta Nacional 2000-2003*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017. <<http://www.museonacional.gov.co/el-museo/consulta->

[nacional-2000-y-2003/Resultados%20Preliminares-del-2003/Paginas/Resultados%20preliminares%20del%202003.aspx](http://www.museonacional.gov.co/nacional-2000-y-2003/Resultados%20Preliminares-del-2003/Paginas/Resultados%20preliminares%20del%202003.aspx) >

Museo Nacional de Colombia. *Exposición voces íntimas*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017. <<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Llega-al-Museo-Nacional-de-Colombia-Voces-%C3%ADntimas.-Relatos-e-im%C3%A1genes-de-mujeres-artistas.aspx>>

Museo Nacional de Colombia. “La mujer en la historia colombiana desde las colecciones del Museo Nacional”. *Servicios educativos*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017. <<http://www.museonacional.gov.co/servicios-educativos/visitas/Paginas/Visitas.aspx>>

Museo Nacional de Colombia. “Plan Estratégico 2001-2010, Bases para el Museo Nacional del Futuro”. *Plan estratégico*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017. <http://www.museonacional.gov.co/el-museo/Documents/plan_estrategico.pdf>

Museo Nacional de Colombia. “Voces Íntimas” .*Voces Íntimas*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017. <<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Llega-al-Museo-Nacional-de-Colombia-Voces-%C3%ADntimas.-Relatos-e-im%C3%A1genes-de-mujeres-artistas.aspx>>

Museo Nacional de Colombia. *Visión*. Museo Nacional de Colombia. Web. Ago 2017 <<http://www.museonacional.gov.co/el-museo/vision/Paginas/Vision.aspx>>

Moghadam, Valentine and Bagheritari, Manilee. “Examining the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage, and the Declaration on Cultural Diversity”. *Gender perspectives on cultural heritage and museums*. Vol LIX, n°4 / 236, 2007. Digital.

Offen, Karen y Colton Elizabeth. “The International Museum of Women”. *Gender perspectives on cultural heritage and museums*. Vol LIX, n°4 / 236, 2007. Digital.

Ortega, Berta. Entrevista personal. 20 jun. 2017. *Gender perspectives on cultural heritage and museums*. Vol LIX, n°4 / 236, 2007. Digital.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama. 2002. Impreso.

Programa Nacional para la Igualdad de Oportunidades y no Discriminación contra las Mujeres (PROIGUALDAD). *Plan nacional de desarrollo 2013-2018*. Ciudad de México: PROIGUALDAD .2013. Digital.

“Quiénes Somos”. *Museo de la Mujer*. Museo de la Mujer. Web. jun.2017
<<http://www.museodelamujer.org.mx/index.php?page=13>>

Rivière, Georges Henri. *La Museología. Curso de museología / Textos y testimonio*. Madrid: AKAL. 1993.

Riveros Palacios, Diana. “Estudio de Públicos de la exhibición Voces Íntimas”. Estudio de Públicos. Museo Nacional de Colombia, 2016.

Rodríguez Ballén, Oscar. Entrevista personal. 15 Ago. 2017.

Rodríguez Ballén, Oscar. “Construcciones de género en las colecciones del Museo / Presencias femeninas en las colecciones del Museo”. Visita Comentada. Museo Nacional de Colombia. 2016. Documento sin publicar.

Rodríguez, Roxana. Visita guiada de la Coordinadora de actividades Roxana Rodríguez a los estudiantes de la Especialización en Género del Colegio de México (COLMEX). 10 Jun. 2017.

Rodríguez, Roxana. Entrevista personal. 09 jun. 2017.

Rodríguez, Sergio. “La intimidad de las artistas colombianas”. *Revista Arcadia*. Nov, 2016. 22-24. Impreso.

Rosas, Graciela. Entrevista personal. 15 jun. 2017.

Schwarzer, Marjorie. "Women in the temple: Gender and Leadership in museums". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Saldanha Marinho, Paloma Abelin y Signorini Gonçalves, Hebe. "Práticas de empoderamento feminino na América Latina". *Revista de estudios sociales sociales Universidad de los Andes*. No. 56, 2016: p. 80-90. Digital. ISSN 0123-885X .DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/res56.2016.06>

Scott, Joan. *Género e historia*. México: Fondo de Cultura económica. 2008. Impreso.

"Stein", "Gertrude". "Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand". *Art Journal: college art association*. Vol, 70. Ej, 2, 2011. Digital.

Steorn, Patrik. "Curating Queer. Searching for queer desires and gender benders in Nationalmuseum, Stockholm". *Revista del Comité Español de ICOM*. N 8, 2013. Digital.

Tejero Coni, Graciela. "El Museo de la mujer y un edificio emblemático". *La Aljaba, Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*. Volumen XIII , 2009. Digital.

Trump, Donald. (@realDonaldTrump). "26,000 unreported sexual assaults in the military-only 238 convictions. What did these geniuses expect when they put men & women together?". 7 de mayo 2013, 16:04. Tweet.

Urna de Cristal. *Te contamos más sobre la política pública de equidad de género*. Portal de Gobierno abierto de Colombia. Web. Sept 2017. <<http://www.urnadecristal.gov.co/gestion-gobierno/politica-publica-de-equidad-de-genero>>

Wünsche, Isabel. "In pursuit of a spiritual calling: Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer, and Hilla Von Rebay". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

2. Estancia: Museo de la Mujer de la Ciudad de México

2.1 Objetivo

El presente documento sobre la estancia realizada en el Museo de la Mujer de la Ciudad de México llevada a cabo desde el 31 de mayo hasta el 21 de julio 2017, tiene como objetivo indagar, exponer y analizar la estructura, el funcionamiento, la organización, la museografía y cultura organizacional de la institución museal y de algunas actividades que desarrollan los diferentes departamentos del museo.

2.2 Descripción de la actividad

El periodo de la Estancia tuvo una duración de 22 días, durante los cuales se dispuso de medio tiempo para recopilar la información y colaborar o participar en la realización de las actividades del Museo. El medio tiempo restante estuvo dedicado a la transcripción de entrevistas y redacción del documento. Durante el periodo de trabajo en México se completaron un total de 140 de horas de trabajo. De regreso en Bogotá, se realizó la versión final del documento y las correcciones finales completando un total de 200 horas.

2.3 Metodología

Con el fin de recopilar información pertinente para la redacción del documento se realizaron las siguientes actividades:

- Bitácora etnográfica que da cuenta de las actividades realizadas diariamente en el Museo
- Entrevistas semi estructuradas a cada uno de los integrantes del Museo
- Asistencia y apoyo en las actividades del Museo
- Recopilación de material bibliográfico
- Revisión del libro de visitas
- Revisión de redes sociales del museo

2.4 Ficha técnica del museo

- Nombre: Museo de la Mujer
- Inauguración: 8 de Marzo 2011, Día de la Mujer
- Curaduría: Patricia Galeana
- Directora: Patricia Galeana
- Museografía: Enrique Ortiz Lanz, Director de Estudio Museográfico
- Ubicación: República de Bolivia núm. 17, colonia Centro. Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06020, Ciudad de México.
- Página Web: <http://www.museodelamujer.org.mx/>
- Teléfono: (55) 5795 9425
- Correo electrónico: museomujer@gmail.com
- Facebook: Museo de la Mujer
- Twitter: [@museodelamujer](https://twitter.com/museodelamujer)
- Instagram: [museo_de_la_mujer](https://www.instagram.com/museo_de_la_mujer)
- Horario: Martes a Domingo 10:00 am - 6:00 pm
- Costo de Entrada: 20 pesos - Martes entrada libre
- Sala de exposiciones temporales: Sí
- Centro de Documentación: Sí
- Salón de eventos: Sí
- Entidad a la que pertenece el Museo: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
- Tipo de institución: Museo universitario subrogado a la Federación de Mujeres Universitarias (FEMU)

- Vínculos institucionales: La UNAM y la FEMU son las instituciones con las que el Museo mantiene vínculos más estrechos. Desde el mantenimiento y administración de la Institución, hasta las actividades para el público que se realizan diariamente, el Museo cuenta con la participación voluntaria de los académicos de las dos entidades.

2.5 Reseña histórica de la institución

De acuerdo con el testimonio de la Doctora Patricia Galeana, catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Directora en la actualidad del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Directora y fundadora del Museo de la Mujer, la idea del Museo surgió a partir de la cátedra de “Historia de las Mujeres en México” que ella dictó por muchos años en la Universidad.

En 1995 presentó la propuesta para construir el Museo de la Mujer en el foro sobre *Programas para la enseñanza de los derechos humanos*, de la Organización para las Naciones Unidas: “presenté un ponencia señalando que los museos no son otra cosa que libros abiertos para el pueblo en donde se podía dar ese mensaje y difundir lo que son los derechos humanos” (Galeana). La ponencia fue bien recibida y contó con los apoyos de la Comisión de Derechos Humanos de la II Legislatura de la Asamblea Legislativa de la ciudad de México; el Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer (UNIFEM); la IX Legislatura del Senado; la Universidad autónoma de México; así como con académicos, artistas e intelectuales como Beatriz del Carmen Bazán, Guillermo Ceniceros, José Luis Cuevas, Martha Chapa, Esther González, Frida Hartz, Sebastián, Federico Silva y Francisco Toledo; y de las señoras Brigita Anguiano y María O’Higgins (Galeana 12). La Federación de Mujeres Universitarias (FEMU), organización fundada por la Doctora Galeana también decidió acoger el proyecto.

En un principio se buscó apoyo de la Municipalidad para que donara la casona de la antigua prócer de la independencia Leona Vicario, ubicada en el Centro Histórico, “tuve el apoyo en la hacienda legislativa, pero entonces había un gobierno de derecha en el país

y no nos quiso dar la casa. Ellos dijeron que íbamos a hablar del aborto y de otras cosas con las que no estaban de acuerdo” (Galeana).

Fue entonces cuando el proyecto se dirigió a la UNAM. El Rector José Narro Robles donó al futuro Museo el edificio de la Antigua Imprenta Universitaria inaugurada en 1937, ubicada en el Centro Histórico en la calle contigua a la casa de Leona Vicario. A partir de este evento se iniciaron las labores de adecuación de la casa, y por parte de la Doctora Galeana la selección de textos, elaboración del guión y el trabajo con el museógrafo Enrique Ortiz Lanz. “Tuvimos que trabajar juntos 24/7 porque el rector en noviembre me dijo, “si les interesa esta casa, yo quiero inaugurar el museo, el 8 de marzo, Día de la Mujer”. El arquitecto tenía un grupo de museógrafos [Estudio Museográfico], y contrató diferentes grupos de videoastas para ir haciendo los videos” (Galeana).

La Doctora Margarita Almada, miembro de la (FEMU) y Directora por muchos años de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM fue la encargada de conformar el centro de documentación. Por su parte, la Federación Universitaria de Mujeres colaboró buscando apoyo en otras organizaciones y recibiendo donaciones de obra de varios artistas que la Doctora Patricia Galeana había convocado.

El 8 de marzo de 2011, Día Internacional de la Mujer, abrió sus puertas el primer Museo de género en México, segundo de América Latina, con el fin de “reivindicar el papel de la mujer en la historia de México, valorar su contribución a la construcción del país e impulsar el respeto a sus derechos humanos” (Galeana 10). La nueva institución pasó a convertirse en el museo número 26 patrocinado por la UNAM, mientras que la FEMU se convirtió en el ente administrador de los recursos. Desde la fecha el Museo ha cumplido con hacer las adecuaciones necesarias para la comodidad del público, aunque no ha tenido un cambio significativo en su museografía. Se espera que durante el último semestre del año 2017, se inicien las obras de ampliación del Museo.

2.6 ¿Por qué un museo de la mujer?

La historia de las mujeres en México, y en el mundo, fue una historia olvidada hasta que en la segunda mitad del siglo pasado la doctrina social del feminismo buscó que la mujer fuera reconocida como sujeto de la historia. A partir de entonces las nuevas corrientes de la historiografía dedicadas a la historia social y cultural se empezaron a ocupar de las mujeres resaltando su papel, antes opacado, en los distintos procesos sociales.

De acuerdo con la Directora del Museo, a pesar de los esfuerzos realizados, ha subsistido la idea aristotélica de la *Capitis Diminutio*, al grado de que aún en países altamente desarrollados, como Estados Unidos, Lawrence Summers –Decano de Harvard– declaró en 2007 que las mujeres tienen menos capacidad para las matemáticas que los hombres. “Esta capacidad menor a la que se refiere el decano, es claramente una consecuencia de la falta de oportunidad, estigmas y acceso a la educación de las mujeres” (Galeana 7).

Sumado a esto, en los países menos desarrollados, la violación a los derechos humanos de la población femenina, el rezago en las políticas públicas y la violencia familiar son problemas prioritarios que inciden en la capacidad de crecimiento y bienestar de un Estado. Según la Doctora Galeana, para combatir el problema es necesario trabajar en 3 áreas de forma paralela.

El marco jurídico es la primera área, el Estado debe asegurarse que se cumpla y que se conozca, “por ejemplo en una encuesta nacional de género se relevó que más hombres que mujeres sabían que existían leyes de protección a las mujeres”. Segundo, las políticas públicas, es necesario lograr la paridad en el congreso y en todas las instituciones públicas y privadas. “Hoy en día en la rama ejecutiva, igual que en los tiempos de Griselda Álvarez (Primera Gobernadora) sólo tenemos una Gobernadora. Tenemos 2440 municipios y sólo tenemos 17 % de Presidentas municipales” (Galeana *Visita guiada*).

Y finalmente la educación, el único mecanismo a través del cual se puede cambiar la cultura y la creencia de que los hombres nacieron para mandar y las mujeres para obedecer. “Todo ese bagaje cultural es muy difícil de cambiar pero estamos empeñadas en hacerlo” (Galeana *Visita guiada*).

El Museo de la Mujer tiene como fin enseñar tanto a hombres como a mujeres sobre las inequidades de género en estos tres frentes a lo largo de la historia de México. “De los comentarios más valiosos para mi fue el de un obrero, no escribió su nombre, solamente puso [soy obrero tengo 54 años de edad, de veras que la han tenido difícil las mujeres]. Eso es lo que queríamos, que se quedara esa imagen, de lo difícil que fue, y de cada logro que obtuvimos” (Galeana *Visita guiada*).

2.7 Referentes del proyecto museológico

El primer modelo para la construcción del Museo de la Mujer en México fue el Museo del Holocausto en Jerusalén, el cual tiene como fin “mostrar el horror causado a la comunidad judía, para que no vuelva a acontecer” (Galeana 7). En este caso el Museo de la Mujer se propuso por un lado, exponer las distintas formas de discriminación que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia, pero también expone sus logros en ámbitos políticos y sociales.

Los museos de la mujer surgieron en las últimas dos décadas del siglo XX con el propósito de hacerlas visibles, dar a conocer su historia y de que se reconociera su arte (Galeana 7). También promueven el respeto a sus derechos humanos y el fin de la discriminación. En el catálogo del Museo de la Mujer se hace una revisión de los diferentes museos alrededor del mundo: veintiuno en Europa, seis en el continente asiático, cinco en África y dos en Australia. Estados Unidos tiene doce museos, mientras que en América Latina sólo hay dos en Argentina y uno en México. De estos estudios de caso resaltan dos museos que probablemente fueron referentes museológicos para la construcción del presente Museo.

En el caso del Frauenmuseum, fue el primer Museo de la Mujer fundado en el mundo gracias a la asociación de varias mujeres artistas y arquitectas. La administración municipal de Bonn en Alemania acordó dedicar un edificio para su sede. El Frauenmuseum se convirtió en un referente para el modelo de museo que se fundó en México en la medida en que nació de la iniciativa personal de un grupo interdisciplinario de mujeres con una propuesta curatorial que buscaron apoyo en el Estado. No obstante

a diferencia del Museo en Alemania, el Museo de la Mujer en México no se concentró en reivindicar a las mujeres artistas, sino a las mujeres en la historia. Y sumado a esto, el ente gubernamental no colaboró con el proyecto, por lo que fue necesario recurrir a la institución académica.

En América latina el Museo de la Mujer de Buenos Aires, Argentina, abrió sus puertas en 2006 con el soporte de Marianne Pitzen, fundadora del Museo de la Mujer de Bonn, y contó con el apoyo de las organizaciones feministas argentinas. Dentro del Museo, se encuentra una biblioteca especializada en temas de género y un librería. En el caso mexicano también se decidió conformar un centro de documentación especializado, dándole importancia al área investigativa en el recinto sobre todo en temas jurídicos. Los dos museos también se asemejan en la medida en que las instituciones no depende de su colección, se inscriben en el ámbito de la nueva museología. Esto quiere decir que se centran en el discurso, las herramientas museográficas y las nuevas tecnologías para atraer y comunicarse con el público.

Además de los referentes anteriormente mencionados, la Doctora Patricia Galeana recopiló experiencias previas para la construcción del proyecto: “Yo ya he dirigido muchas instituciones, y cuando dirigí el Archivo Nacional de la Nación, yo hacía muchas exposiciones de documentos y me di cuenta que el público pasaba y veía el documento pero no lo leía”. De ahí nació la idea de sacar la frase más importante y exhibirla. El museo cuenta hoy con epígrafes para cada mampara en cada una de las salas. Bajo el mismo principio, los textos introductorios fueron elaborados de una forma muy sintética, siguiendo el mismo programa que la profesora Galeana desarrollaba en sus clases.

El museógrafo del proyecto fue el arquitecto Enrique Ortiz Lanz, quien de 1995 a 2001 se desempeñó como Director Técnico de Museos de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH y, de 2001 a 2009, fue titular de esta Coordinación Nacional. El Museo tiene como herramienta principal la disposición de videos explicativos en cada sala. Esto responde por un lado, al incremento de herramientas interactivas y digitales de los museos en México, y a que el museo no se formó a partir de una colección, por lo cual tanto el museógrafo como la curadora decidieron que los videos iban a ser el elemento central en cada una de las salas. Para la realización de los videos,

contrataron diferentes productores de videos con el fin de diversificar los estilos audiovisuales y cumplir con las fechas de inauguración estipuladas.

2.8 Misión y visión de la institución museal

2.8.1 Misión

El Museo de la Mujer es un centro interactivo que tiene como objetivo hacer una revisión de la historia de México con enfoque de género, desde la época prehispánica hasta el tiempo presente, con la finalidad de hacer visible el quehacer histórico de las mujeres y su contribución en la construcción de la nación, para que la historia de las mujeres en México deje de ser una historia olvidada (Web: Museo de la Mujer).

2.8.2 Visión

El museo es un libro abierto para toda la ciudadanía, un centro de difusión de una nueva cultura de equidad y respeto a los Derechos Humanos de las mujeres que reivindica el papel de la mujer en todas las áreas del conocimiento.

2.8.3 Observaciones

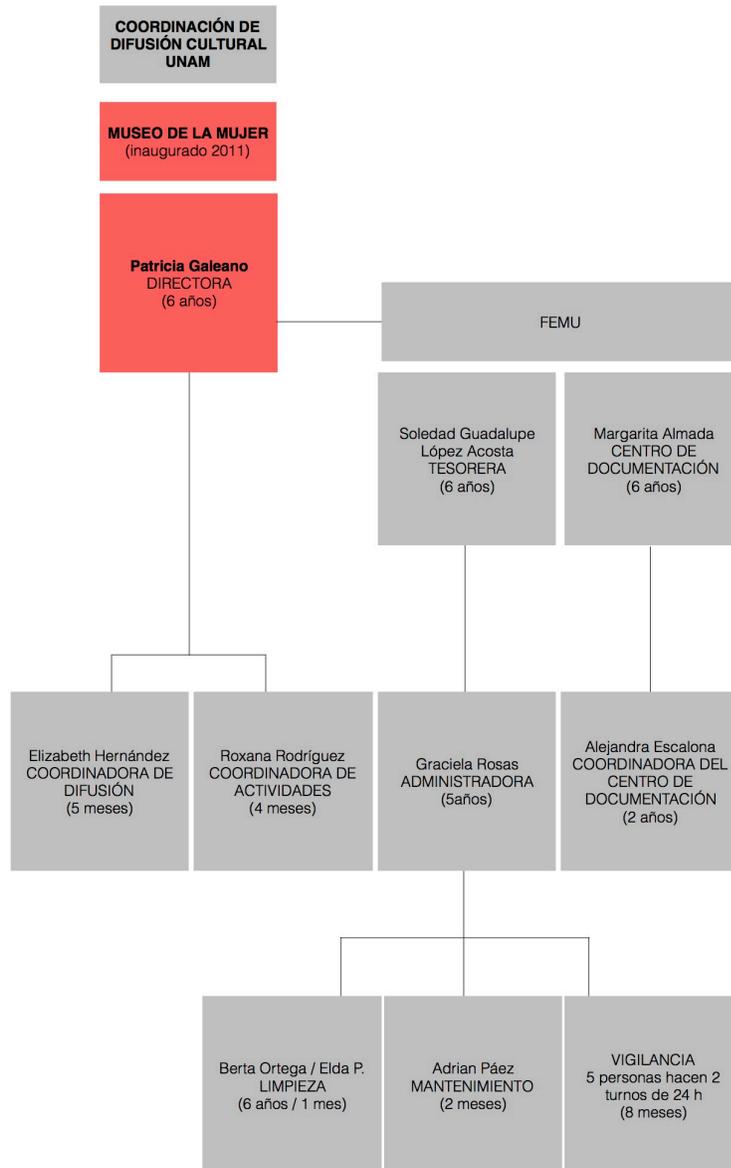
Considerando que hoy en día el enfoque de género ha trascendido a la mujer como única protagonista, el Museo podría incorporar en su visión a futuro nuevos temas, incluyendo discusiones sobre la invisibilización histórica de la comunidad LGBTIQ y la representación de las masculinidades. También se podría esperar que a partir del proyecto de ampliación, la institución se convierta en un centro de difusión sobre equidad y derechos, no sólo interpelando al público sino a otras instituciones.

2.9 Organigrama

La Coordinación de Humanidades de la UNAM tiene a su cargo 25 museos. La mayoría dependen directamente de la Universidad y de una unidad específica que se haga cargo. El Museo de la Mujer se encuentra subrogado, lo que quiere decir que la Universidad proporciona los recursos para el funcionamiento, pero su administración y manejo de recursos dependen directamente de la FEMU.

Debido a esto, la dirección, la administración de recursos y el centro de documentación están a cargo de tres miembros de la Federación. Estas funcionarias no trabajan directamente en la institución pero supervisan semanalmente las actividades. Dentro del Museo se encuentran cuatro mujeres a cargo de cada una de las áreas: actividades, difusión, administración y atención del centro de documentación, todas dependen directamente de la Directora del Museo.

El área de coordinación de actividades asume las labores de curaduría y de actividades públicas. En el proceso de ampliación del Museo podría pensar en dividir estos dos cargos debido al aumento de flujo de visitantes que la institución espera tener. También resalta en este organigrama la ausencia de un área de museografía y de un área educativa.



2.10 Descripción de las trayectorias profesionales de las funcionarias

2.10.1 Directora - Patricia Galeana

Historiadora. Licenciada en Historia, Maestra en Historia de México y Doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha impartido cursos en el Instituto "Matías Romero" de Estudios Diplomáticos de la Secretaría de Relaciones Exteriores; en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM; en el Instituto José María Luis Mora, en la Universidad Iberoamericana y en el Instituto Tecnológico Autónomo de México. Catedrática visitante de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid, en la Universidad de California y en la Universidad del Externado de Colombia. Fue miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT, nivel II y es parte del Programa de Primas al Desempeño del Personal Académico de tiempo Completo (PRIDE) nivel D de la UNAM.

Ha sido Coordinadora Académica del Instituto de Investigaciones "Dr. José Ma. Luis Mora" (1981–1984); Investigadora del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (1984–1988); Directora General de Intercambio Académico de la UNAM (1987–1988); Directora General del Acervo Histórico Diplomático de la Cancillería de México (1988–1991); Directora General del Instituto "Matías Romero" de Estudios Diplomáticos de la Secretaría de Relaciones Exteriores (1991–1994), donde estableció el posgrado para los miembros del servicio exterior mexicano; Directora del Archivo General de la Nación (1994–1999); y titular de la Secretaría Ejecutiva de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (1999–2000).

Presidió el Comité de Historia Cultural de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia (IPGH) de la Organización de Estados Americanos (OEA) de febrero de 2005 hasta enero de 2014. En septiembre de 2012 fue nombrada miembro de la Junta Directiva de la Universidad Autónoma Metropolitana. Directora General del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM) a partir de enero de 2013. Electa en noviembre de 2013, Presidenta

de la Comisión de Historia del IPGH para el periodo 2014–2017 (www.patriciagaleana.net).

2.10.2 Coordinadora administrativa - Soledad Guadalupe Acosta

Miembro de la FEMU, coordinadora administrativa del Museo de la Mujer. Es necesario aclarar que otras miembros de la FEMU colaboran diariamente con el Museo, dando conferencias, dictando talleres o haciendo relaciones públicas. Todas las actividades las realizan de manera honoraria e independiente de sus respectivos empleos y cargos institucionales.

2.10.3 Coordinadora del Centro de Documentación - Elisa Margarita Almada Navarro

La Doctora Margarita Almada desarrolló sus estudios de maestría y doctorado en el Departamento de Ciencia de la Información en City University, Londres. Fue Investigadora titular del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, área de Información y Sociedad. Impulsó la aplicación de tecnologías de información para el diseño de productos y servicios diversos de información; entre ellos, la coordinación de la creación e implantación de LIBRUNAM para el sistema bibliotecario de la UNAM. Ha ocupado tres direcciones en la UNAM: Dirección General de Bibliotecas, Centro de Información Científica y Humanística de la Coordinación de Investigación Científica y el Programa Universitario Justo Sierra de la Coordinación de Humanidades. Fue miembro del Consejo Asesor del CONACYT

2.10.4 Coordinadora de actividades del Museo - Roxana Rodríguez

Licenciada en Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Maestra en Antropología Social del Colegio de San Luis en San Luis de Potosí. Doctora en Historia de la Universidad de Michoacán. Ha realizado dos estancias post doctorales, una en la UAM Xochimilco y otra en la UNAM en Ciudad de México. Sus temas de investigación giran entorno a Mujeres, participación política y religión, organizaciones católicas y de derecha, prostitución femenina en México y trabajo sexual femenino desde la mirada antropológica (<http://www.i.edu.mx/curriculum/rrb.pdf>).

2.10.5 Coordinadora de difusión del Museo - Elizabeth Hernández

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y un curso técnico de diseño en Ginebra, Suiza. Ha trabajado en medios impresos, televisión, periodismo de espectáculo y relaciones públicas.

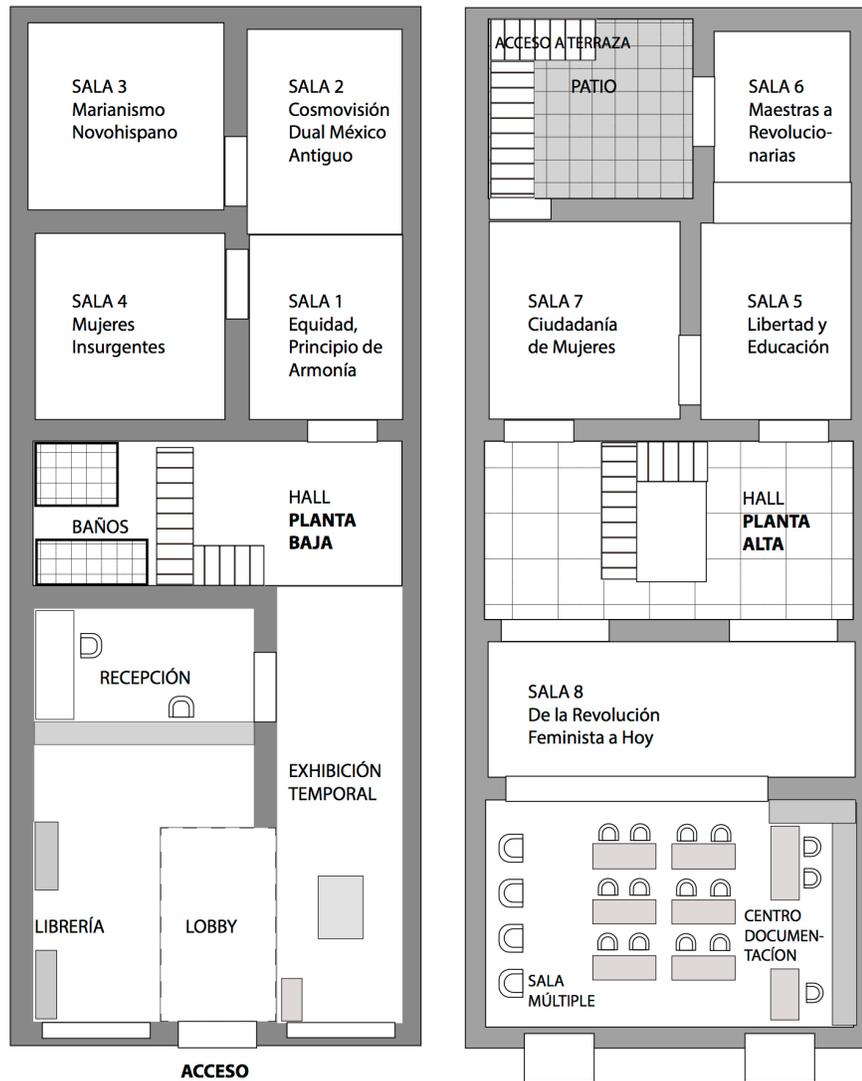
2.10.6 Coordinadora presencial del Centro de Documentación - Alejandra Escalona

Realizó sus estudios en bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Trabajó en la DGB (Dirección General de Bibliotecas de la UNAM) coordinando la compra anual de libros y en La Biblioteca de la Escuela de Artesanías del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes).

2.10.7 Administradora del Museo - Graciela Rosas

Licenciada en Administración, trabajo como administradora en la UNAM y posteriormente en bienes raíces. Lleva 4 años y 10 meses trabajando para el Museo.

2.11 Plano del museo



**MUSEO DE LA MUJER
CIUDAD DE MÉXICO**

2.12 Descripción del museo

2.12.1 El contenedor

A diferencia de otros museos de la UNAM, el Museo de la Mujer no se encuentra dentro de la ciudad universitaria, sino en el centro histórico de la ciudad, lo que dificulta el acceso del público universitario. No obstante, es necesario aclarar que en esta área se encuentra una gran oferta de museos, entre ellos varios universitarios y otros como el Templo Mayor que atraen una gran cantidad de público.

El edificio donde se encuentra ubicado el Museo de la Mujer de la Ciudad de México fue construido en 1937 con el fin de albergar la Antigua Imprenta Universitaria. Cuando esta cerró, el espacio fue ocupado como oficinas y depósito hasta que pasó a convertirse en Museo. El inmueble se considera como un bien patrimonial por lo que ni el interior, ni la fachada pueden ser alterados radicalmente.

El espacio se divide en 8 salas 4 abajo y 4 arriba, cuenta además con una recepción, librería y baños en el primer piso, y una sala múltiple y un centro de documentación en el segundo nivel. La descripción de cada sección se hará a partir de los recorridos y de las percepciones que tendría un visitante, empezando por el muro que se sitúa frente al espectador. La descripción detallada de las piezas museográficas se realizará en una sección posterior.

2.12.2 Entrada

A los dos costados de la puerta de entrada se encuentra del lado derecho el espacio del guarda de seguridad y del lado izquierdo un computador con un centro de consulta sobre derechos humanos.

Frente a la puerta del Museo, se encuentra una recepción amplia y una mampara con la información general del Museo. Allí trabajan la Coordinadora de Actividades y la Coordinadora de Comunicaciones . En el espacio de la recepción hay casilleros para guardar las maletas de los visitantes, dos computadores una impresora, una fotocopiadora y una gaveta para guardar papelería.

En el ala izquierda se encuentran libros a la venta alrededor del tema de género y mujer, un obra titulada *Ave tejedora del cielo* (s.f) de Laura Elenes , un ventilador, y un panel con la historia de la FEMU. Al lado derecho, un panel con los objetivos del Museo, en la cara posterior el reglamento y la entrada hacia el pasillo.

2.12.3 Pasillo - Exposiciones Temporales

Al costado derecho de la recepción se encuentra el pasillo de exposiciones temporales. La exhibición de junio a septiembre 2017 se titulaba *Fluir en tinta roja* (ver capítulo sobre exposiciones temporales). En esta muestra se dispusieron cuadros a lo largo del pasillo y una mesa con vitrina en la que se colocaron tejidos y otros documentos.

2.12.4 Lobby - Planta Baja

Pasando el pasillo de exposiciones temporales, está el lobby donde se encuentran las escaleras al segundo piso y los baños. También hay un panel con un poema de Griselda Álvarez y en frente la pieza de arte más grande del museo *Vestido* (s.f) una obra de Sebastián.

2.12.5 Planta baja

La planta baja se divide en 4 salas, cada uno de los espacios cuenta con bancas individuales para que los espectadores puedan sentarse a ver los videos, medidores de humedad, extintores y señalizaciones de rutas de evacuación

2.12.6 Sala 1 - Equidad: principio universal de armonía

La primera sala está dedicada a la “Equidad”, el objetivo es explicar en qué consiste este principio. Al frente hay dos pantallas de video divididas en dos columnas con audífonos opcionales que hablan sobre la “resistencia a la equidad de los géneros” a lo largo de la historia (5:13 min).

Al costado derecho de la sala se encuentra un panel introductorio con el título de la sala, una breve introducción a la temática trabajada y un cuadro que representa la equidad de género realizada por el artista Guillermo Ceniceros.

En el costado izquierdo una escultura sobre la *Justicia* (s.f) de Glenda Hecksher, artista miembro de la FEMU. La obra está acompañada por dos retratos colgados en la pared a lado y lado que van cambiando de imágenes a partir del movimiento del espectador. Muestran a hombres y mujeres de diversos grupos raciales y edades. Arriba de este montaje un panel con una cita de Alfonso Karr.

Cerca a la entrada de la sala se encuentra un conjunto de pantallas interactivas, una pequeña ubicada a la altura estándar 150 cm, y una más grande encima.

2.12.7 Sala 2 - Cosmovisión dual del México antiguo

La segunda sala hace referencia al principio indígena de “Dualidad”, según el cual no puede haber equilibrio en el mundo si no se complementan las dos mitades: masculina y la femenina.

Al frente de la entrada se encuentra una cita de Huehuetlatolli en una mampara horizontal. Abajo de la cita, un video que se refleja sobre un espejo para que este se proyecte sobre dos figuras cerámicas. El video “Cosmovisión dual en México antiguo” (4:22 min), explica el principio de la dualidad en la cultura indígena. En la parte inferior de

la pared se encuentran tres facsimilares de grabados en piedra que representan el principio de la dualidad entre la cultura azteca.

Al costado derecho está el panel introductorio, un conjunto de pantallas interactivas y una escultura representando a *Coyolxauhqui* (s.f) de Glenda Hecksher.

Al Costado izquierdo se encuentra la entrada a la sala 3 y un estante con 6 figuras cerámicas del oriente de México pertenecientes al periodo clásico. Las piezas pertenecen a la Fundación Armella Spitalier y se encuentran en calidad de préstamo.

2.12.8 Sala 3 - El Marianismo novohispano

La tercera sala habla del “Marianismo Novohispano”, idea que vino con la conquista española donde la mujer debía seguir el ejemplo de la Virgen María. Los videos en sala muestran los diferentes espacios donde se desenvolvían las mujeres en la sociedad colonial y cómo debían comportarse.

Frente a la entrada se encuentra una figura religiosa tamaño real, de la *Virgen Inmaculada* original del siglo XVII, perteneciente a una colección particular. Junto a la virgen se recreó una ventana conventual que contiene un video explicativo sobre “La casa de Dios” (1:46 min).

En el costado derecho de la sala, en la parte central, se dispuso un retrato realizado en las últimas décadas de *Sor Juana Inés de la Cruz* por Esther González (s.f). Arriba del cuadro se encuentra una cita de Pedro Córdoba. A los dos costados de la pieza, se recrean dos ventanas con videos “Casa Familiar” (1:21 min) y “Casa de Recogimiento” (1:04 min).

Cerca a la entrada se dispone otra ventana con el video “Casa de Mancebía” (1:27 min). Al costado izquierdo, próxima al panel introductorio de la sala, se encuentra la entrada a la última sala del primer piso.

Esta sala en particular tiene una entrada de luz natural a través de una claraboya, y unas rejillas de aire en el techo.

2.12.9 Sala 4 - Mujeres insurgentes

En la sala de “Independencia”, el Museo recupera las vidas de mujeres que tuvieron un papel decisivo como: Josefa Ortiz quien estuvo varios años encarcelada y acompañó a Hidalgo en su campaña; Leona Vicario quien dio sus recursos personales para la lucha y acompañó al General Morelos; y La Güera Rodríguez a quién le tocó la consumación de la independencia.

Al frente de la entrada se encuentra una cita de Maria Josefa de Gueller y 3 fotoesculturas de mujeres influyentes durante la independencia de México: Josefa Ortiz , Leona Vicario, La Güera Rodríguez.

En el costado derecho se dispone el panel introductorio, una mampara con una cita, pantallas táctiles, y un grabado del siglo XIX anónimo que retrata una mujer mexicana.

Al costado izquierdo se puede observar en el medio una gran pantalla con un documental sobre “La Independencia” (5:02 min), y 4 grabados sobre mujeres mexicanas del siglo XIX a lado y lado (colección particular).

Del lado de la entrada una escultura sobre la *Virgen de Guadalupe* (s.f) de Glenda Hecksher.

2.12.10 Hall - Planta alta

En el hall del segundo piso, además de las escaleras, hay 4 pinturas de gran formato en cada uno de los muros: *Uni Versidad II* (s.f) de Guillermo ceniceros, *Mujeres de México* (1960) de Ángel Boliver, *Muerte Púdica* (s.f) de Federico Silva e *Interior Cotidiano Rojo* (1997) Namiko Prado.

2.12.11 Sala 5 - Libertad y educación

La sala 5 presenta los cambios introducidos por el Gobierno liberal como la reforma educativa en las escuelas de mujeres y la inauguración de la Escuela Normal para formar maestras, la primera profesión aceptada para mujeres.

Esta sección en especial solo cuenta con dos muros porque las salas 5 y 6 hacen parte del mismo espacio y no tienen muro de separación. Al costado derecho se encuentra una pantalla con un video sobre la “Reforma liberal” (6:47 min), el panel introductorio, y un grupo de pantallas táctiles para ampliar la información.

Al costado izquierdo, un video sobre la transición de “Maestras a Revolucionarias” (5:14 min), y dos citas en mamparas junto a dos fotoesculturas de Hermela Galindo, y Dolores Jiménez. También se encuentra la entrada a la sala 7 y una pantalla táctil en la transición de las dos salas.

2.12.12 Sala 6 - De maestras a revolucionarias

En esta sala el Museo realizó un esfuerzo por recoger los nombres de las insurgentes y de las maestras que colaboraron en la revolución. Estas últimas, fueron figuras olvidadas por la historia que jugaron un papel fundamental haciendo consciencia en sus alumnos sobre la situación de desigualdad, como Dolores Jiménez y Muro maestra que organizó el primer “meeting” político contra Porfirio Díaz.

Al fondo de la sala hay una reproducción de las puertas de la Primera Universidad en México, y dentro de las puertas un video sobre la “Reforma liberal y la educación” (6:49 min) para las mujeres.

Al costado derecho dos paneles con fotos e información sobre la Escuela Normal y la Escuela para señoritas. Al costado izquierdo el panel introductorio de sala. En esta sala entra luz natural a través de dos ventanas cubiertas por cortinas translúcidas.

2.12.13 Sala 7- La ciudadanía de las mujeres

La sala 7 está dedicada a la lucha por el voto. Se puede observar en el muro del frente una línea del tiempo en donde se compara lo que estaba pasando con las mujeres en México y en el mundo en este aspecto.

Al costado derecho una salida a la azotea de la casa con una puerta translúcida, una pantalla que exhibe diferentes imágenes sobre el voto femenino, una cita de Hermila Galindo, y dos fotoesculturas, una de Griselda Álvarez primera Gobernadora de Colima en 1979 y otra de María laValle Urbina primera Presidenta del Senado.

Al costado izquierdo se ubica una foto escultura sobre Aurora Jiménez primera diputada y un video sobre el logro de “La ciudadanía de las mujeres” (14:29 min). También se encuentra una foto escultura de Cristina Salmorán primera Magistrada de la Corte, la salida al hall del segundo piso y una cita de Hermila Galindo.

Cerca a la entrada se encuentra el panel introductorio y un grupo de pantallas táctiles.

2.12.14 Sala 8 - De la revolución feminista al tiempo presente

Esta sala tiene dos entradas y se comunica con el centro de documentación por lo que solo se dispone información en el costado izquierdo y derecho de la sala.

El costado izquierdo de la sala se trabaja por módulos organizados en diferentes décadas, inicia en la fecha donde las mujeres mexicanas obtienen el voto. Cada sección se compone del título de la década, una cita, una pantalla de video, una pantalla táctil y unos audífonos. En cada uno se hace una síntesis de las mujeres protagonistas en las

distintas esferas sociales en el plano nacional e internacional. En la esquina de la sala se encuentra un “violentómetro” que da cuenta de los diferentes niveles de violencia hacia la mujer.

En el costado derecho cuenta con 3 litografías de Pablo O’ Higgins *Separación* (1972), *Madre ciega* (s.f) y *La peleona* (s.f), y una escultura *Microscopio* (2001) del artista Sebastián.

2.12.15 Centro de documentación y sala múltiple

El centro de documentación cuenta con dos paredes al costado izquierdo llenas de libros y dos escaleras metálicas para acceder a ellos. También cuenta con dos puestos de trabajo uno para la Coordinadora del Centro de documentación y otro para la Coordinadora del área administrativa.

La sala múltiple cuenta con seis pupitres dobles, y cuatro poltronas cuyo brazo derecho sostiene un Ipad para consulta. Al costado derecho, junto a las poltronas un cuadro de Raúl Anguiano titulado *Retrato de Dama* (1947).

En la pared del fondo que da hacia la calle, hay una cita de la FEMU en la parte superior, un muro con un collage de varias fotografías de mujeres elaborado por Estela Baca Hecksher, una cita de Norberto Bobbio y dos salidas a los balcones de la casa.

2.12.16 Observaciones

Lo que dificulta el acceso a este museo en particular es que no se encuentra en las calles más turísticas del centro, sino hacia el límite con la zona de tolerancia. Por esta razón la institución debe aumentar su movimiento en redes y su señalización con el fin de mejorar los números de asistencia al Museo.

Aunque el espacio del Museo es pequeño la museografía permitió desarrollar de forma sucinta 8 temáticas diferentes, enfocándose en los videos como herramienta central. Todas las salas son cómodas para el espectador ya que cuenta con bancas, sillas o poltronas para sentarse. Sin embargo, el Museo no cuenta con los espacios reglamentarios de accesibilidad, se espera que durante la ampliación puedan implementarse las reformas necesarias.

En términos de contenido, cada eje temático retrata la situación particular de la mujer en cada época escogida. La mayoría de las salas se enfocan más en los triunfos de las mujeres o en reivindicar su papel en los diferentes períodos históricos. Contrastando el contenido del Museo con las visitas guiadas, es posible afirmar que la información desplegada en los muros podría tener una perspectiva más crítica sobre las situaciones de desigualdad y la invisibilización de la mujer en los discursos oficiales de la historia.

2.13 Descripción de elementos museográficos característicos

2.13.1 Paneles de sala

Los paneles se encuentran a la entrada de cada sala. En la parte superior se puede apreciar el título del eje temático que se va a desarrollar, con un fondo de color particular y un pocos más abajo se encuentra una breve descripción introductoria del tema de la sala. Hay otro tipo de mamparas que se encuentran en la pared o en los dispositivos móviles y contienen citas o poemas en letra cursiva.

2.13.2 Dispositivos móviles

Estos dispositivos móviles evitan anclar elementos museográficos a la pared, lo cual permite conservar la arquitectura patrimonial del edificio. Se conforman de una base en

hierro de donde salen dos pilares de cada lado que se unen para conformar un rectángulo. Entre los pilares hay piezas graduables con tornillos que permiten colgar y ajustar la altura de los cuadros.

2.13.3 Pedestales para las esculturas

Como las obras fueron donadas especialmente para el Museo, los pedestales también se pensaron de acuerdo a las necesidades de cada escultura. Todas las bases conservan el mismo estilo, su base es color grafito, tienen una banda decorativa de madera y encima se dispone la escultura. La escultura se encuentra en algunos casos protegida por una vitrina.

2.13.4 Pantallas táctiles

Las pantallas táctiles siempre vienen incrustadas en grupos de dos dentro de muebles especialmente diseñados para incorporarlas. La más pequeña (14 pulgadas) está situada más o menos a 150 cm de altura para que el público las pueda manipular. Y un poco más arriba se dispone una pantalla duplicada de gran formato (42 pulgadas) para que el resto de visitantes pueda ver.

El menú de la pantalla está diseñado según la temática de la sala, desplegando pestañas con información adicional al video y al panel introductorio de la sala, permitiendo reforzar los contenidos expuestos. También permite acceder a biografías de mujeres que jugaron un papel importante en cada una de las épocas. Cuando las pantallas no se encuentran en uso, muestran collages realizados por Estela Baca Hecksher dependiendo de la temática abordada en sala.

De la actualización de contenidos se encarga una empresa especializada en producción y mantenimiento de reproductores. Para esto el Museo debe entregar las imágenes, el contenido y el concepto del video.

2.13.5 Pantallas de video

Las pantallas de video son de gran formato. Pueden estar incrustadas en los paneles sin ningún tipo decoración, o pueden presentarse en forma de ventanas, puertas, columnas o proyección sobre esculturas.

Los videos presentan animaciones sencillas a partir de documentos o fotografías acompañadas de un audio explicativo que permite complementar o profundizar sobre algún aspecto específico de la sala. Estos documentales de corta duración fueron realizados por varios grupos de productores audiovisuales, permitiendo una diversidad de estilos en la pantalla.

Uno de los problemas recurrentes en el museo es el recalentamiento de los dispositivos reproductores debido a los módulos donde se encuentran dispuestos y la falta de ventilación.

2.13.6 Bancas

En cada una de las salas del Museo se disponen por lo menos dos bancas para que los espectadores puedan observar los videos. Son de madera con un cojín morado, pueden ser individuales o alargadas.

2.13.7 Poltronas

Cuatro poltronas moradas con brazos en metal instalados en cada uno de los costados, permiten sostener Ipads enmarcados en una estructura de madera. Las tabletas contienen información sobre el Museo, los videos de las salas, algunos libros en formato digital y otras herramientas de búsqueda.

2.13.8 Dispositivos para exhibiciones temporales

El sistema de montaje de obras está especialmente pensado para que no sea necesario resanar la pared. Consiste en dos cables metálicos paralelos con dispositivos especiales que se ajustan para sostener la obra en la altura deseada. Los cables también impiden que el cuadro se incline. Para colgar las obras se pueden usar correas de plástico ajustables, o armellas que se atornillan a los cuadros.

2.13.9 Foto Esculturas

Las foto-esculturas fueron realizadas por el Estudio Museográfico de Enrique Ortiz Lanz y representan a la mujeres protagonistas de cada sala. Están hechas en escala uno a uno, y su cuerpo es representado en relieve, mientras que su cara se encuentra impresa.

2.13.10 Observaciones

La museografía dentro del Museo es clara y recursiva, en primer lugar los elementos creados para disponer obras, pantallas o contenido impiden el deterioro del edificio patrimonial y permiten realizar cambios en la disposición o en los contenidos de forma rápida. En segundo lugar, considerando la ausencia de piezas, documentos u objetos, la disposición de los videos ha logrado mitigar este vacío de forma satisfactoria. Sin embargo, vale la pena preguntarse ¿cuál es la vigencia de estos videos? ¿cada cuánto tiempo deben actualizarse para cumplir las demandas del público? ¿qué otros puntos de vista deberían incluir?

Por otra parte, es posible observar que las fichas técnicas extendidas de las obras de arte son las grandes ausentes dentro de los recursos museográficos. Esto genera como consecuencia la pérdida de protagonismo e importancia de las obras frente a los demás elementos en sala. De la misma forma debe considerarse la reproducción en facsimilar de documentos históricos que complementen la información desplegada en los videos con el objetivo de aumentar las herramientas didácticas para el público.

2.14 Colección permanente y exposiciones temporales

2.14.1 Colección permanente

El acervo del Museo se crea a partir de la donación de obras de varios artistas que quisieron comprometerse con el proyecto, “la colección de arte la formé yo gracias a tener amistad con muchos artistas los convoqué para que nos donarán obra con un tema relacionado al Museo o bien para conseguir recursos” (Galeana). La Federación Universitaria de Mujeres colaboró con la organización de subastas.

Las obras realizadas especialmente para el Museo o de temas afines a sus salas entraron en un proceso de selección para ser expuestas en el Museo, mientras que el resto de la colección se encuentra actualmente resguardada en la sede de la FEMU. De acuerdo con la directora del Museo, hay suficiente material para cubrir la futura ampliación. Sin embargo, de acuerdo con los testimonios la colección no tiene ni catálogo ni registro.

La única obra que no pertenece al Museo es *Mujeres de México* (1960) de Ángel Bolívar, que se encuentra en el pasillo de la escalera del segundo piso: “Es un cuadro que se pintó en los sesentas pero que pareciera hecho especialmente para el Museo, ya que están presentes las mujeres que representa la institución en sus diferentes salas. Lo encontré en el Museo de la Ciudad de México hace unos años y lo solicité en préstamo”(Galeana).

2.14.2 Exposiciones temporales

Sobre la política de exposiciones temporales, el Museo establece como periodo promedio de duración de una exhibición temporal tres meses, y antes de que esta se acabe debe

estar lista la próxima. Algunas veces llegan propuestas, pero si no hay ofertas la Coordinadora de actividades es la responsable de encontrar la próxima exposición, esta debe ser aprobada por la Directora del Museo. En este momento se encuentra en sala la exhibición *Fluir en tinta roja*, “pero próximamente será necesario ponerse en contacto con el archivo del fotógrafo de principios de siglo XX Gustavo Casasola” (Rodríguez). Pensando que entre noviembre y septiembre es el aniversario de la Revolución, la Doctora Roxana Rodríguez propondrá traer fotografías de soldaderas y mujeres durante la guerra.

2.14.3 Observaciones

Sobre la colección permanente del Museo, llama la atención que la institución no tenga un registro completo de sus obras. Debe haber un certificado de las obras que fueron donadas y las obras que fueron subastadas, pero no hay un registro que contenga información ampliada sobre las especificaciones formales, técnicas y de conservación. Este hecho sólo acentúa la poca importancia que se le da al acervo de pinturas y esculturas del Museo. Las obras aparecen como una ilustración del contenido de la exposición o un elemento museográfico más. De acuerdo con los estatutos y la definición del ICOM sobre el museo, el Museo de la Mujer debe conservar, estudiar y difundir su colección.

En cuanto a las exposiciones temporales, el mayor problema es la falta de presupuesto ya que reduce la variedad de ofertas. De igual forma, la institución debe planear con anterioridad sus exposiciones, así podrá incluir los costos dentro del presupuesto anual, tener una propuesta consolidada que le permita buscar aliados y aumentar la expectativa del público. Aunque el montaje de obras es rápido debido a que los implementos necesarios para colgar las piezas se encuentran dispuestos de forma permanente en el espacio, es necesario contar con la presencia de un museógrafo que esté a cargo del proceso de montaje de las exposiciones. En la exposición temporal que se inauguró recientemente los responsables del montaje fueron: el personal de seguridad, el asistente de utilería, la coordinadora de actividades y la responsable de las obras. La falta de personal profesionalizado en esta área sólo afecta la disposición de las obras y la

percepción del público. Además es un procedimiento riesgoso ya que no se tienen en cuenta los estándares de seguridad tanto de las obras como del personal. Por último como ya se ha mencionado anteriormente, el cargo de coordinador de actividades debe dividirse en actividades públicas y curaduría con el fin de lograr un mejor desempeño en las dos áreas del Museo.

2.15 Públicos del museo

De acuerdo con el reporte de visitantes del Museo de la Mujer enero/marzo 2016-2017 elaborado por la Coordinadora de Difusión Elizabeth Hernández y la gráfica que se presenta a continuación, es posible afirmar que en promedio el 60% del público que asiste son mujeres. También se puede observar que en promedio asisten 1000 personas al mensualmente al Museo. En periodos de vacaciones estas cifras decrecen. De acuerdo con las entrevistas realizadas también es posible aseverar que los jóvenes de preparatoria y secundaria son los que más asisten al museo, la mayoría de veces acompañados por sus padres. Mientras que el público de la tercera edad es el que más participa en las actividades.

2.15.1 Observaciones

De acuerdo con la información desplegada es posible afirmar que no por ser un Museo de la Mujer sólo asisten mujeres, un 40% son hombres. Esta cifra es un buen inicio pero debe aumentarse con el fin de lograr la paridad de género. Debe realizarse también un estudio mucho más detallado que permita obtener más datos sobre el público que asiste al Museo y así poder satisfacer sus demandas de una forma más efectiva.

2.16 Cargos y actividades de los funcionarios que trabajan diariamente en el museo

La Doctora Patricia Galeana académica de la Universidad, fundadora y Directora del Museo, supervisa las actividades de la institución diariamente y asiste regularmente a los eventos. Dentro del Museo trabajan diez personas: la coordinadora de actividades, la coordinadora de difusión, la coordinadora del centro de documentación, la coordinadora de procesos administrativos, tres personas de vigilancia, dos de limpieza y una persona en mantenimiento. Las cuatro coordinaciones envían diariamente informes de gestión a la Directora del Museo. Trimestralmente se reúnen para comparar los indicadores de gestión establecidos como visitas, asistencia y participación con las cifras de años anteriores. A continuación se hará una breve descripción de sus cargos y las actividades que realizan diariamente.

2.16.1 Coordinación de actividades y exposiciones

La Doctora Roxana Rodríguez es la coordinadora de actividades del Museo, su actividad principal es planear los eventos o exhibiciones que se van a desarrollar cada mes. Todas las propuestas de la Doctora Rodríguez u otras propuestas externas, deben ser aprobadas por la Doctora Patricia Galeana. No siempre es fácil, conseguir actividades o exposiciones ya que el Museo no ofrece ningún tipo de estímulo económico.

A partir de la selección de eventos, se envía el contenido y las imágenes a la diseñadora. Cuando la cartelera de actividades está preparada, es necesario imprimir varias copias y ponerles cinta para pegarlas en los diferentes puntos del metro. En esta labor colaboran todos los trabajadores del museo.

Si el evento es una nueva exhibición, es necesario que la Coordinadora realice o apoye la construcción del guión, lo que implica redactar los textos y hacer el inventario de las piezas. Durante todo el proceso es importante estar haciendo gestión con todas las partes involucradas desde artistas hasta patrocinadores y encargados del montaje. También es posible que la Dra. Rodríguez tenga que desempeñar el papel de moderadora, traductora, o dar visitas guiadas. Sin mencionar que las cuatro trabajadoras deben fungir como taquilleras, guarda maletas y recepcionistas.

Además de estas actividades, Roxana debe enviar un resumen de los oficios o solicitudes y un informe de actividades diario a la Directora. Algunas veces colabora con las sinopsis o reseñas de los eventos y los boletines de prensa. Todos los viernes se reúne con la Doctora Galeana para presentarle las estadísticas de la página que envía el ingeniero web, los informes de las actividades de la semana y las nuevas propuestas para el Museo.

Antes de la Coordinadora actual habían pasado por el cargo dos personas, la historiadora e investigadora Erika González Flores y la Doctorante en Ciencias Sociales Dulce Merary Villalobos. La Doctora Roxana Rodríguez lleva 3 meses en el cargo, conoció a la Doctora Galeana en un programa de radio. Debido a sus investigaciones previas sobre el tema de la mujer en México, fue llamada a ocupar el cargo que dejaba la Maestra Merary.

2.16.2 Coordinación de difusión

Elizabeth Hernández es la Coordinadora de difusión desde hace cuatro meses. Antes de llegar al Museo, trabajó como periodista en medios impresos, televisión y relaciones públicas. Sus tareas consisten en coordinar todas las actividades de difusión del Museo. Aunque este cargo ya existía, quienes lo ocupaban eran museógrafos y diseñadores por lo que la Institución no había tenido un impacto significativo en los medios.

Para dar a conocer el Museo es necesario estar en contacto permanente con medios, eventos y redes sociales. Las noticias que se generan deben entrar en competencia con las noticias nacionales e internacionales que copan las pequeñas secciones culturales en la prensa. La Coordinadora comienza por enviar invitaciones a todos los medios sobre los eventos del Museo: un correo tres días antes y otro el día anterior.

Sin embargo, “los medios no funcionan así en México, hay mucha competencia” (Hernández). Para Elizabeth ha sido más útil ir a cada una de las oficinas y presentarse con el editor, mostrarle el museo e invitarlo a venir. Su objetivo es que se realicen 2 o 3 notas al mes sobre la institución. Otra estrategia es invitar a los medios gubernamentales

a producir sus notas de prensa en el museo. El conductor da la noticia, y agradece al Museo de la Mujer por las facilidades que tuvo mientras muestra sus instalaciones en varias tomas. Del mismo modo, las escuelas también son un objetivo del Museo, por lo que se envían invitaciones de forma constante.

Para prensa escrita es igual, es necesario enviar una invitación formal. El objetivo es que la Doctora Patricia Galeana de las entrevistas, no sólo porque ella es la Directora, sino porque es una mujer importante en el ámbito académico y político. Para la Licenciada Hernández es importante que la gente perciba que ella es el símbolo del Museo.

Hoy en día las redes sociales tienen un papel cada vez más importante en las actividades de difusión, ya que crean un vínculo directo entre los visitantes y el Museo. Cuando Elizabeth entró a trabajar se reactivaron las cuentas de Facebook y Twitter y posteriormente abrió una cuenta en Instagram. Cada uno de los eventos del Museo se promociona a través de las redes y en la mayoría de los casos se transmite en vivo y en directo. Lo que se publica en las redes sociales tiene que ser llamativo por lo que Elizabeth Hernández se apoya en sus estudios de diseño para crear contenidos que generen más impacto.

Además de sus labores principales, la coordinadora realiza el registro de caja de entradas al Museo, lleva un registro de ventas de libros y envía los comentarios del libro visitas al ingeniero que actualiza la página cada semana. También realiza un reporte diario con información sobre las entradas, ventas, y comentarios de los visitantes.

2.16.3 Coordinación administrativa

La Licenciada Graciela Rosas es la encargada de administrar los recursos dentro del Museo. Sus funciones son planear, organizar, controlar todas las actividades relacionadas con el Museo y supervisar al personal de limpieza, mantenimiento y vigilancia. De acuerdo con su testimonio el Museo puede llegar a gastar aproximadamente dos millones de pesos mexicanos anuales, incluyendo: el mantenimiento, los sueldos, el pago de servicios de vigilancia y limpieza, y la supervisión

de los reproductores de video. Como la tesorera encargada de la FEMU no estaba presente durante la entrevista, la licenciada Rosas prefirió no ampliar la información financiera. Posteriormente, el Museo decidió no ampliar esta información.

Como el Museo depende de la UNAM, cada vez que toca hacer un arreglo en la infraestructura es necesario enviar un oficio para que la institución mande a los ingenieros o a los técnicos. La casa que alberga al Museo era la Antigua Imprenta Universitaria fundada en 1937, por lo que deben hacerse varias adecuaciones a la estructura.

La tesorera de la FEMU, supervisa la utilización de los recursos. Cada vez que es necesario comprar algo, la administradora envía una solicitud y tres cotizaciones, se programa una reunión y se escoge una propuesta. El objetivo es conseguir la mejor oferta al precio más económico.

Antes de la llegada de Graciela Rosas ocupaba su puesto un hombre. Pero como las oficinas se encuentran ubicadas en la sala múltiple donde también se realizan talleres de psicoterapia en los que no se permite la presencia de hombres, era difícil que pudiera desempeñar sus labores.

La responsabilidad del funcionamiento diario del Museo recae sobre la coordinadora administrativa: organizar la recepción de los eventos, estar pendiente de que todo funcione, desde la infraestructura hasta las relaciones entre el personal. Las tareas se han ido acumulado, por ejemplo antes el encargado de los equipos era el diseñador que trabajaba en el Museo. Hoy en día la Licenciada Rosas debe asumir esas y otras tareas, por lo que cuenta con un ayudante de mantenimiento para montar, desmontar, pintar y pegar los afiches en el metro, entre otras actividades.

2.16.4 Coordinación del Centro de Documentación

La Doctora Margarita Almada, quien fue directora de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM y del Instituto Nacional de Investigaciones Bibliotecológicas, fue la encargada de conformar el Centro de Documentación del Museo.

Alejandra Escalona Licenciada en Bibliotecología es la Coordinadora presencial del Centro de Documentación desde hace 2 años. Sus actividades diarias son cuidar la biblioteca, atender a los usuarios y organizar el material. No hay préstamo de libros a domicilio sólo hay préstamo en sala, pero si los visitantes necesitan copias, el centro de documentación las entrega de forma gratuita o envía la información solicitada por correo.

Parte del Centro de documentación son los Ipads que se encuentran anclados a las poltronas. Allí los visitantes pueden consultar los videos del Museo, buscar información o ver algunos de los libros digitalizados. “También es necesario estar pendiente de que los usuarios no se estén metiendo a Facebook, porque pueden desconfigurar todo el sistema” (Escalona).

Por ahora no vienen muchos asistentes exclusivamente al Centro de Documentación, máximo 4 o 5 por semana. Pero todos aquellos que vienen al Museo conocen, preguntan por libros o miran las tabletas. La biblioteca tiene en este momento 2600 libros sin contar el acervo de revistas. Debido a la falta de espacio, no todo el material se encuentra exhibido.

El catálogo se encuentra en internet, en la pestaña del centro de documentación. En general se encuentra la foto de la portada y los datos principales. La base de datos completa de todo el material está únicamente en el Museo. Para catalogar los libros se utiliza el programa “Filmmarker” y un archivo en excel.

La donación de material proviene del público general, de la Dirección Nacional de Bibliotecas, o de la Directora del Museo. En algunas presentaciones de libros, los autores donan sus libros. Una vez por semana la Doctora Margarita Almada y la Licenciada Escalona, se reúnen para analizar el nuevo material. No pasa muy seguido, pero el Centro de Documentación también compra libros que recomiendan los usuarios. Cada vez que llega un libro nuevo es necesario correr los demás para acomodarlos y guardar los que ya no caben en cajas.

En algunas ocasiones también llegan solicitudes de donaciones de material de otras bibliotecas. Hace poco se hizo una donación a la Biblioteca de Jalisco de libros que se encontraban duplicados en el Centro de Documentación. Desde la Cámara de Senadores también solicitan a través de oficios información específica en algunas ocasiones.

La Coordinadora del Centro de Documentación también colabora con otras actividades: graba las conferencias y se asegura que los equipos funcionen bien durante las presentaciones. Todos los equipos de audio pantallas y video se encuentran instalados de forma permanente en el Museo, pero es necesario disponerlos en el espacio y asegurarse de que no haya fallas técnicas.

Todos los días Alejandra envía un reporte a la Directora del Museo que da cuenta de cuantas personas entraron al Centro de Documentación y pequeñas sinopsis de cada evento realizado.

2.16.5 Limpieza, vigilancia y mantenimiento

El equipo de limpieza del Museo se compone de dos mujeres, Elda lleva poco más de un mes, y Berta se encuentra trabajando en el Museo desde que éste inició sus actividades hace 6 años. La limpieza se divide por zonas y los horarios de las trabajadoras varían para que siempre se encuentre una de ellas disponible.

Una mujer y tres hombres conforman el equipo de vigilancia. Siempre se encuentra uno en la entrada del Museo, uno en el primer piso y el tercero en el segundo, mientras el cuarto descansa en casa. Entre los tres se encargan de subir y bajar las sillas para los eventos y colaborar en las sesiones de montaje. El personal puede rotar en cualquier momento ya que están sujetos a las políticas de la empresa de vigilancia.

Recientemente ingresó Adrián Páez a colaborar con las labores de mantenimiento del Museo y montaje de exhibiciones. Debe apoyar a la administradora Graciela Rosas en sus actividades diarias.

2.16.6 Observaciones

El Museo de la Mujer es una institución pequeña que cuenta con un reducido número de trabajadores de planta. Sin embargo, todos los días la institución funciona de manera impecable. Considerando que en un futuro cercano el objetivo del Museo es ampliar sus instalaciones, debe incrementar al mismo tiempo el número de personal a disposición. Como se pudo observar en los diferentes perfiles, los trabajadores cumplen con las actividades de su cargo y además colaboran con las actividades diarias del Museo. Esto en algunos períodos puede resultar en un exceso de trabajo para las funcionarias. Incrementar el número de empleados también permitiría aumentar los días de descanso de los trabajadores de uno a dos días de la semana.

Sumado a esto, durante el proceso de remodelación de la institución debe disponerse de un espacio exclusivo para oficinas ya que las trabajadoras en la actualidad comparten su espacio con el público lo que dificulta en algunas ocasiones su trabajo. Tampoco cuentan con un espacio para guardar sus cosas o para comer y tomar descansos.

2.17 Actividades públicas

Los días de más afluencia en el Museo son sábados y domingos, en gran parte porque los colegios y universidades encargan a sus alumnos visitar el museo y responder a las preguntas planteadas en clase. El resto de la semana la afluencia baja, a menos que se encuentre programada una visita guiada, a cargo de la Coordinadora de Actividades. Para compensar el vacío, se realizan varias actividades a lo largo de la semana que permiten atraer visitantes nuevos o regulares. Todas las actividades propuestas deben ser aprobadas por la Directora del Museo.

Algunos cursos tienen una programación anual, ya que los dictan miembros de la FEMU como el de “Poéticas” de la Doctora Liliana Godoy y la Dra. Beatriz Saavedra, el “Taller de Derechos Humanos” de la Dra. Ydalia Pérez, o el “Cineclub de Género” de la Maestra

Delia Selene de Dios Vallejo. Las Maestras realizan estas actividades de manera honoraria e independientes de sus empleos y cargos institucionales. La noche de Museos también es un evento que dura todo el año y se realiza una vez al mes. Ese día el museo abre hasta las 8 pm y presenta algún concierto en convenio con la UNAM.

Por lo general en estas actividades se hace una pequeña introducción antes de iniciar, se da la conferencia o comienza la película, y al final se organiza un pequeño debate. El cine y el yoga son las actividades que más público atraen. Sin embargo, de acuerdo con las normas de protección civil, a la sala múltiple sólo pueden ingresar 30 personas. Las actividades de más afluencia generan mucha congestión en los baños, dificultando las labores de limpieza y seguridad.

Otra actividad recurrente es la presentación de libros, para esto es necesario contactar a los autores e invitarlos. Algunas veces esto se dificulta porque esperan recibir honorarios o cuando es periodo de vacaciones pocos autores quieren presentar sus obras, y lo mismo sucede con los conciertos.

El “Taller para perderle el miedo a la escritura” y el “Club de Lectura”, también funcionan muy bien. El primero busca incentivar la escritura creativa y en el segundo se leen extractos de algunos libros de la biblioteca y se discuten entre los participantes. La encargada de dirigir las sesiones de lectura es la Coordinadora del Centro de Documentación.

Para los meses de junio y julio 2017, se inauguró en primer lugar la exposición temporal Fluir en tinta roja, cuyo objetivo es romper los tabúes en torno a la menstruación. La exhibición reúne algunas de las obras que participaron en el 1er Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Menstrual en el 2014. Estas piezas fueron realizadas con sangre menstrual como única tinta o con el uso combinado de otros materiales.

Como temas centrales para las conferencias se seleccionaron “La Historia de la Prostitución en los siglos XIX y XX” y la “Nueva España”. Todas las ponencias o eventos se graban y suben a internet o se transmiten en vivo por redes sociales.

En julio también se concretó una gira de cine de la UNAM y como todos los meses, la exhibición de Cine mexicano. Esta última actividad no tiene tanto éxito porque sus películas no son muy atractivas, pero viene de administraciones anteriores por los que es difícil de reemplazar. Por último, todos los viernes se realizan cursos de yoga y dos veces al mes sesiones de tai chi.

2.17.1 Observaciones

El Museo ya cuenta con un público asiduo para sus actividades, la gran mayoría son personas de la tercera edad. No obstante, para llamar la atención de nuevos públicos o mejorar las actividades para el público asiduo, es necesario realizar un estudio de públicos detallado sobre el funcionamiento del Museo.

Aunque realizar eventos para los más jóvenes es difícil debido al carácter académico del Museo, la institución debe realizar un esfuerzo por abrir un departamento educativo. Esto permitiría no solo ampliar y mejorar el tipo de actividades que ofrece el Museo, también respondería a las demandas de un público que asiste constantemente a realizar su tareas y complementarían el aprendizaje de otros visitantes.

2.18 Libro de visitas

El libro de visitas actual abarca los años 2015, 2016 y 2017. La mayoría de visitantes escribe en él, por lo que puede considerarse como una buena fuente de información. Desde la inauguración del Museo algunos de los comentarios también se suben a la página de internet y son de consulta libre. Además de la gran cantidad de mensajes de agradecimiento y felicitación al Museo, la mayoría de comentarios gira entorno a los siguiente temas:

- Funcionamiento de los videos: En un principio las pantallas funcionaban con sensor de movimiento, pero después de varios comentarios sobre fallas en el sistema decidieron poner botones para que las personas activaran los videos.

Aunque el primer problema ya se encuentra solucionado, siempre es necesario estar alerta, porque el daño de estos equipo afecta considerablemente el recorrido de los espectadores y esto se ve reflejado en la mayoría de comentarios.

- Localización del museo: Para algunos visitantes el Museo es poco accesible. Aunque queda en el Centro Histórico, está ubicado en las calles menos turísticas, en el límite hacia la zona de tolerancia. Si bien la institución cuelga carteles en las estaciones de metro, los usuarios proponen incrementar la señalización en las calles cercanas: “15 de octubre de 2016. Me gustaría que la localización del museo fuera más visible, ya que se encuentra muy escondido. Tal vez si pusieran carteles o letreros sería más visitado por la gente y atraería más público. Leticia Hernández”.
- Museografía: Entre el público la museografía tiene mensajes muy positivos. Algunos asistentes piden equipos más interactivos. Esto se debe a la revolución tecnológica en la mayoría de Museos en México, donde todos los museos cuentan con pantallas táctiles que despliegan diferentes contenidos interactivos. El Museo cuenta con pantallas táctiles, pero no con actividades que permitan al público interactuar. “Marzo, 2015. La tendencia moderna de los museos es hacerla interactuar. Ustedes solo tienen unas tablets”
- Traducción: Otro comentario que proviene de los extranjeros es que hay muy pocos textos en inglés. Para esto el Museo podría pensar en traducir los textos o en promocionar más su guía en inglés.
- Talleres y actividades: El público más asiduo a los talleres que ofrece el Museo, son las personas de la tercera edad. Los comentarios al respecto también son muy positivos. Los usuarios proponen tener más actividades para niños o guías permanentes que hagan fluir más el recorrido por el museo: “20 de marzo de 2015, sería buen método tener guía para hacerlo más didáctico y que entre todos se compartan puntos de vista”.
- Información puntual que falta en el museo: Estos comentarios se refieren en su mayoría a información de las cédulas de las piezas. En este aspecto el museo ha dado rápida respuesta a los usuarios “Diciembre 2015, Faltó el título, autor e intérprete de las canciones expuestas en la última sala”. Otros comentarios también se refieren a mujeres que falta mencionar dentro del museo. Aunque una de las pantallas táctiles se enfoca en resaltar a las mujeres en el arte y en la

ciencia, el espacio no permite incluir a todas las mujeres en las diferentes esferas sociales. El objetivo es que en la ampliación del Museo se puedan abarcar estos nuevos temas.

- El Espacio del Museo: El Museo es pequeño, por lo que no puede albergar tanta información como los espectadores desearían. También consideran que dentro de un mismo espacio hay demasiada información: “La exposición es buena, la información es abundante, lástima que el espacio es pequeño”.
- Temas que es necesario desarrollar en el museo: A pesar de que el Museo de la Mujer realiza un gran aporte a la difusión de la historia de la mujer en México, los visitantes buscan temas de actualidad o temas que deberían estar incluidos dentro del enfoque de género que propone la institución: “Es interesante pero le falta más información y hablar más del Siglo XXI. / Sugiero abordar más el papel de la mujer en la actualidad y con perspectiva de género. Dulce Deyanira. / Sería muy agradable que hubiera un espacio particular sobre la homosexualidad. / Mi única recomendación sería la de incluir un pequeño espacio en donde se hable de las mujeres lesbianas”.

2.18.1 Observaciones

Incentivar a los visitantes a escribir en el libro de visitas y además publicar los contenidos constantemente en la página web, es una actividad que todos los museos deberían replicar con el fin de visibilizar la opinión del público sobre su propia institución. El libro de visitas es un buen inicio para saber que opinión tienen los visitantes sobre los espacios del Museo. El siguiente paso debe ser realizar un estudio de públicos a profundidad con el fin de determinar qué es lo que está funcionando bien y qué elementos deben transformarse o reestructurarse con el fin de satisfacer las demandas de los asistentes.

2.19 Difusión web y redes sociales

Hoy en día las redes sociales son un medio que permite atraer nuevos públicos al Museo. De acuerdo con el último reporte trimestral enero-marzo 2017, el aumento de

seguidores en Facebook ha sido constante y los seguidores de Twitter han incrementado a más del doble con respecto al año anterior.

Para la Coordinadora de difusión lo más importante en redes es que la gente se mantenga informada de las actividades. La publicidad de los eventos empieza una semana antes, “sobre todo de las actividades nuevas, porque hay unas actividades que ya tienen un público asiduo” (Hernández). Se publica un Tweet o una mención en Facebook a diferentes horarios para ver cuál funciona mejor o tiene mejor recepción entre los usuarios.

También se han incluido nuevas estrategias como videos, transmisión en vivo o memes, “aunque nuestros memes no son en tono de burla sino más bien son mensajes que incitan la curiosidad del público alrededor del museo” (Hernández). Aunque el Museo de la Mujer aparece en varios videos de Youtube, sólo hasta hace poco publicó su primer corto promocional alcanzando más de 6000 reproducciones en Facebook.

Para promocionar la cartelera de programación, en los tres medios digitales se publican constantemente las actividades. En la cuenta de Instagram que acaba de iniciar, el objetivo es dirigirse a los jóvenes, que puedan experimentar con los filtros y mostrar su visión del Museo. A futuro el objetivo es elaborar algunos letreros y pancartas que inviten a los espectadores a tomarse fotos y publicarlas.

Facebook sirve para promocionar las actividades. También es la forma más fácil de comunicarse con los usuarios y resolver sus inquietudes. Twitter es para las actividades y los mensajes más cortos que inquietan a la gente a conocer el museo, imágenes o biografías de mujeres, son las estrategias que más éxito tienen.

“Cada red tiene una personalidad distinta y tenemos que ir midiendo qué estrategias funcionan” (Hernández). Saber cómo se enteró la gente del museo, también permite tener una medida de las estrategias que han tenido éxito. El principal reto del Museo en redes es lograr transmitir los contenidos de una institución cultural académica y hacerlos llamativos y comprensibles para el público.

2.19.1 Observaciones

A través de Facebook, Twitter e Instagram el Museo de la Mujer puede difundir sus actividades futuras o pasadas y llegar a muchas más personas que a través de un reportaje publicitario o del voz a voz. Aunque la información muestra que cada vez más personas están conociendo el Museo, el reto a seguir es continuar alimentando la curva de nuevos usuarios, y aumentar los niveles de interacción de los visitantes asiduos. Esto con el fin de atraer nuevas visitas y mantener un nivel de fidelidad tanto en la página como en el Museo.

2.20 Proyecto de ampliación

El proyecto del Museo a futuro es construir en el predio adjunto cedido por la UNAM, un Centro de Documentación más amplio, un salón de conferencias, unos baños más grandes y un salón para las exposiciones temporales. “Hasta ahora el proyecto está detenido porque encontraron ruinas de una construcción del siglo XIX que usaba aluminio para su estructura, y al parecer esto era un sistema muy novedoso para la época” (Galeana). Aunque el ente encargado de dar el permiso por parte del gobierno de la Ciudad de México no permitió tumbarlo, la estructura se cayó por sí sola. Se espera que la obra apoyada por la UNAM inicie en el segundo semestre 2017.

El objetivo principal es que el Centro de Documentación se transfiera a la parte de atrás, lo que permitirá ampliar los módulos temáticos en el primer edificio. Entre las nuevas secciones que el Museo quiere exponer se encuentran “las mujeres en la ciencia” y “las mujeres en la tecnología”. El objetivo final es expandir estos módulos a las diferentes áreas de conocimiento, ya que como lo explica la Dra. Patricia Galeana, “en todas las áreas del conocimiento hay mujeres destacadas en la historia de las cuales no se sabe nada, queremos recuperar estas historias, para conformar la historia de las mujeres y su colaboración en todas las áreas”.

2.20.1 Observaciones

Como ya se ha mencionado en acápites anteriores para el proyecto de ampliación, el Museo debe tener en cuenta: las demandas del público en cuanto a contenidos y las necesidades de los trabajadores. También debe pensar en cómo hacer más visible su colección de arte dentro del nuevo espacio y que nuevas piezas pueden incluirse.

2.21 Consideraciones finales

Desde su inauguración en el año 2011, El Museo de la Mujer de la Ciudad de México se ha posicionado entre la comunidad como una institución indispensable para dar a conocer el papel de la mujer en el país, sus luchas, los problemas de discriminación que aún persisten y el respeto de sus derechos humanos. Partiendo del balance realizado en las páginas anteriores, construido por medio de entrevistas a las funcionarias, participación en las actividades del Museo y la observación de públicos, se realizan las siguientes consideraciones sobre el funcionamiento de la institución y su desempeño en el futuro.

La institución debe atender las demandas de sus visitantes. Además de los estudios de asistencia y el libro de visitas, es necesario realizar un estudio de públicos. Esto permitirá al Museo conocer realmente cuál ha sido el impacto de la museografía y la curaduría en el público. A partir de los resultados el Museo podrá tomar decisiones sobre cómo reformular la museografía o la curaduría en caso de ser necesario, qué nuevos temas incluir en los contenidos o qué actividades desarrollar con el fin de atraer nuevos públicos.

Hoy en día el Museo de la Mujer se ha consolidado como una entidad museal. Por lo tanto, debe gestionar sus colecciones, realizar investigaciones, difundir saberes. Reivindicar las colección de arte de la institución debe ser la segunda prioridad. Las obras deben adquirir protagonismo frente a los elementos museográficos, deben insertarse en la discusión que promueve cada sala y así ampliar la perspectiva de aprendizaje de los visitantes.

Tanto la comunidad académica como los círculos feministas han adoptado al Museo como su centro de eventos ofreciendo conferencias, debates y lanzamientos de libros. Sin embargo para llamar la atención de otros posibles visitantes que no se encuentran en estos círculos el programa de actividades podría ofrecer talleres más explicativos o con metodologías más didácticas, que hagan uso de las nuevas tecnologías, o debates sobre temas coyunturales que llamen la atención de la prensa. Para diversificar las actividades y ofrecer un mejor servicio pedagógico sería necesario crear una división educativa. Se podrían desarrollar actividades dentro y fuera del recinto, dando a conocer la institución a otras comunidades que normalmente no visitarían el Museo.

Uno de los métodos más efectivos para llamar nuevos públicos son las redes sociales, las aplicaciones y las nuevas tecnologías. El Museo ha hecho un gran esfuerzo por retomar e incrementar su interactividad en redes sociales. Sin embargo, la red de hogar con la que cuenta el edificio tiene muy poca resistencia para subir y bajar datos, por lo que las redes sociales se manejan todas desde un celular. Esto resulta poco práctico a la hora de manejar varias redes, de subir contenido inmediato, o pesado.

El Centro de Documentación se compone de dos estanterías de gran tamaño y dos escaleras de riel para alcanzar los libros. Pese a que los sensores de humedad que revisan los vigilantes diariamente nunca han registrado niveles preocupantes, los libros se encuentran cerca a la entrada de un balcón, expuestos indirectamente a la lluvia y el sol. Construir un espacio donde se encuentren en situaciones óptimas de conservación, sin espacios abiertos, evitará su deterioro. Incluir un sistema de aire acondicionado también reduciría la temperatura de las salas y el recalentamiento de los equipos.

El número de libros ya supera la cantidad de espacio disponible, por lo tanto el proyecto de expansión debe pensar en ampliar el espacio de la biblioteca. Del mismo modo, la idea es que la biblioteca crezca y todos los libros previamente digitalizados por la coordinadora se suban a la red para consultarlos in situ o desde la casa.

Al Museo le falta como elemento fundamental, una bodega. El espacio de almacenamiento se encuentra en la azotea de la casa en el último piso, y se compone de dos casas armadas de plástico. Las escaleras de acceso son muy angostas y esto hace que la labor de los vigilantes que suben y bajan las sillas sea muy arriesgada. Sumado a esto, cuando llueve las casas de plástico no son suficientes para cubrir las sillas, los libros y algunas obras que se encuentran allí. Este espacio también es el lugar de comida y descanso de los funcionarios, pero si el piso se encuentra encharcado no se puede utilizar. Es importante no sólo construir un espacio de almacenamiento, sino un cuarto para los trabajadores donde tengan casilleros para guardar sus cosas y una sala de almuerzo.

Otra necesidad que debe cubrir la ampliación son los baños, ya que en la actualidad el Museo cuenta únicamente con un baño para hombres y uno para mujeres. La nueva obra permitirá construir más baños, un lugar para cambiar a los bebés y ampliar las

posibilidades de accesibilidad del museo, añadiendo rampas o ascensores a la estructura inicial. Además de resolver estas dificultades, la ampliación del espacio posibilitará la construcción de una sala de usos múltiples que reciba más de 50 personas, un salón para las exhibiciones temporales, y la incorporación de la totalidad de la obra que hace parte de la colección permanente del Museo.

La ampliación debería venir acompañada de un aumento en el personal del Museo. Como se pudo observar en todas las entrevistas, los empleados desempeñan las funciones específicas de su cargo, pero también ejercen labores adicionales. Aparte de eso, sólo tienen un día de descanso a la semana. Incrementar el número de trabajadores y practicantes de universidades en todas las áreas permitirá que los funcionarios puedan dedicarse y desempeñarse mejor en sus labores. Las actividades de montaje, difusión y educativas, son las que más apoyo requieren.

Del mismo modo, aumentar el espacio útil del Museo implica un incremento en los costos y en el presupuesto de la institución. La FEMU siendo el ente administrador de los recursos, debe iniciar una nueva búsqueda de aliados o patrocinadores, conformar un círculo de amigos del Museo de la Mujer y crear una cuenta bancaria que permita donaciones y la efectiva administración de los recursos.

Dejando de lado, el funcionamiento diario y los proyectos futuros, es importante observar que el Museo de la Mujer se encuentra inmerso en el limbo del debate de la mayoría de museos universitarios, es decir entre el academicismo y su función didáctica. Esto se ve reflejado tanto en los comentarios del libro de visitas, como en redes sociales y visitas del público.

Dicho de otro modo, la institución recibe dos tipos de críticas diferentes: por una parte la comunidad académica espera que el Museo trabaje otros temas además de los expuestos, de acuerdo con el enfoque de género en el que se enmarca. Por otra parte, al constituirse como un centro didáctico que quiere dar a conocer contenidos de forma accesible y comprensible para todo el público, las críticas giran entorno a la actualización de contenidos y de estrategias informativas para llamar la atención del público.

De acuerdo con el público académico, el Museo busca presentar un historia con enfoque de género, lo que implica referirse a la teoría feminista de una forma más explícita y a la población LGTBIQ. Incluir dentro de los contenidos del Museo, la historia del feminismo en México permitiría que además de hacer referencia a la primera ola de mujeres en la política como Hermila Galindo, se hablara también de la segunda generación de feministas en los 70s, quienes de acuerdo con la visita guiada de la Dra. Roxana Rodríguez lucharon por el aborto y los derechos sexuales, y las feministas de los 90s las cuales impulsaron la inclusión de la perspectiva de género en las política públicas.

Otro elemento que se debe incluir dentro del guión curatorial, es la relación género, etnia y clase. Esto se hizo evidente en las visitas guiadas tanto de la Directora del Museo como de la Coordinadora de actividades, ya que muchas de las mujeres que lograron sobresalir y se encuentran hoy en día en el Museo, tenían capital político o económico; mientras que en otros casos las mujeres del pueblo, de origen afrodescendiente o con carreras menos destacadas fueron borradas de la historia oficial.

Por último, si “empoderamiento, es tener una perspectiva de género” como lo explicaba la Dra. Rodríguez en su visita guiada, este enfoque debería estar presente no sólo en los contenidos y las actividades de la institución, las personas que trabajan en el Museo también deberían recibir capacitación en esos temas para que su orientación al público sea más efectiva.

Del otro lado del debate, se hace evidente que el impacto del Museo depende del tipo de persona que asista. Para la mayoría de personas que no tenían conocimientos sobre la historia de la mujer en México, es una experiencia muy gratificante. Según la entrevista a de la Coordinadora de difusión Elizabeth Hernández, “si el visitante sale con algún conocimiento nuevo sobre la historia de una mujer, la difusión está hecha y el círculo está completo. Un ejemplo de esto es como los asistentes al Museo han reivindicado la figura de Hermila Galindo”.

No obstante, el medio académico ha dificultado la implementación de propuestas más didácticas. Si bien, el Museo realiza talleres alrededor de diferentes temas, son en general sobre temas especializados o de carácter más académico. El “club de lectura” o el “cineclub de género”, son las actividades que tienen más afluencia y que atraen

nuevos públicos. Incrementar o proponer nuevos talleres no sólo aumentará el número y la diversidad de los asistentes, también permitirá que cada vez más personas se relacionen con los principios que promulga la institución.

Los dos polos de la discusión concuerdan en que el Museo de la Mujer debe abordar temas de interés general actuales y coyunturales que llamen la atención del público. En lo que difieren es en la forma de hacerlo visible, pero esto no significa que la institución no pueda trabajar en los dos niveles. El primer paso es hacer visible a la Mujer, un primer objetivo que el Museo ya alcanzó. El siguiente es empezar a exponer y discutir problemas actuales a la luz del enfoque de género que propone la institución y abordarlos tanto desde un punto de vista académico como de uno más didáctico, con el fin de mantener al Museo de la Mujer como un museo vivo y presente.

Por último, teniendo en cuenta que hace parte de la red de museos de la UNAM el Museo de la Mujer debe transversalizar el enfoque de género hacia otras instituciones. A pesar de ser una institución pequeña, tiene el poder de interpelar a otros discursos transmitiendo el enfoque de género a otras instituciones que puedan cuestionarse y reflexionar sobre su propio guión curatorial.

2.22 BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA ESTANCIA DE GRADO

(MLA)

Almada, Margarita. "Mtra. Elisa Margarita Almada Navarro". Educación Continua. Universidad Autónoma de México. Web. jun 2017. <<http://ec.filos.unam.mx/comite-asesor-2012/mtra-elisa-margarita-almada-navarro/>>

"About us". *Frauenmuseum*. Frauenmuseum. Web. jun. 2017 <<http://www.frauenmuseum.de/en/ueber-uns.php>>

"Centro de Documentación". *Museo de la Mujer*. Museo de la Mujer. Web. jun.2017 <<http://museomujer.blogspot.com.co/p/informacion-general.html> >

Escalona, Alejandra. Entrevista personal. 7 Jun. 2017.

Hernández, Elizabeth. Entrevista personal. 13 Jun. 2017.

Hernández, Elizabeth. "Reporte comparativo enero/febrero 2016-2017". *Museo de la Mujer*. 2017. Documento sin publicar.

Galeana, Patricia. *Museo de la Mujer*. Ciudad de México: Editores e Impresores FOC, 2012. Impreso.

Galeana, Patricia. Entrevista personal. 19 jun. 2017.

Galeana, Patricia. Visita Guiada a las embajadoras de Noruega, Suecia, Irlanda, Vietnam, Tailandia y Austria. 8 Jun. 2017.

Galeana, Patricia. "Síntesis Curricular". *Patricia Galeana*. Web. jun. 2017 <<http://www.patriciagaleana.net/curriculum.html> >

"Comentarios". Museo de la Mujer. *Museo de la Mujer*. Web. jun. 2017 <<http://www.museodelamujer.org.mx/index.php?page=27>>

Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES). *Guía metodológica para la sensibilización en género: Una herramienta didáctica para la capacitación en la administración pública*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de México, 2008. Cedoc. Web. Jun 2017. <http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100972.pdf>

Ortega, Berta. Entrevista personal. 20 jun. 2017.

"Libro de Visitas". *Museo de la Mujer*. 2015 -2017. Manuscrito.

"Quiénes Somos". *Museo de la Mujer*. Museo de la Mujer. Web. jun.2017 <<http://www.museodelamujer.org.mx/index.php?page=13> >

“Quiénes Somos”. *Museo de la Mujer Argentina*. Museo de la Mujer Argentina. Web. jun.2017 < <http://www.museodelamujer.org.ar/> >

Rodríguez, Roxana. Visita guiada de la Coordinadora de actividades Roxana Rodríguez a los estudiantes de la Especialización en Género del Colegio de México (COLMEX). 10 Jun. 2017.

Rodríguez, Roxana. “Curriculum”. *Universidad Itaca*. Web. jun 2017 < <http://www.i.edu.mx/curriculums/rrb.pdf> >

Rosas, Graciela. Entrevista personal. 15 jun. 2017.

3. Práctica: realización de 13 biografías de artistas pertenecientes a la colección de arte del banco de la república con enfoque de género para la página web de la biblioteca luis ángel arango

3.1 Objetivo

El presente documento sobre la Práctica de Grado de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio realizada en la División Cultural del Banco de la República, más específicamente en la División de Bibliotecas y Biblioteca Luis Ángel Arango, llevada a cabo desde el 5 de diciembre 2016 hasta el 29 de de enero 2017, tiene como objetivos:

- Dar cuenta de la actividad concreta realizada en la institución con el fin de analizar y comparar los procesos y acciones desarrolladas.
- Describir el grado de desarrollo de la organización en un área específica de acuerdo con el testimonio del coordinador del proyecto.
- Realizar un análisis crítico del proyecto llevado a cabo contrastándolo con teorías recopiladas a partir de una investigación bibliográfica sobre el enfoque de género en biografías de artistas.

3.2 Descripción

El periodo de la Práctica tuvo una duración de dos meses, durante los cuales se dispuso de medio tiempo presencial en las salas de investigadores de la Biblioteca Luis Ángel Arango y medio tiempo de trabajo en casa con el fin de elaborar 10 biografías de artistas pertenecientes a la Colección de Arte del Banco de la República. Se acordaron reuniones de seguimiento con el coordinador del proyecto y asesor de la institución Juan Manuel Duarte Rivera.

También se hizo un esfuerzo por concretar reuniones con otras áreas del Banco como la Unidad de Artes con el fin de conocer la colección o el sistema de registro, pero estas nunca se pudieron concretar con la institución. El 29 de enero se entregaron 13 biografías y el 8 de marzo se realizaron las correcciones que el coordinador consideró pertinentes.

3.3 Metodología

Con el fin de realizar las biografías acordadas se realizaron las siguientes actividades:

- División de las biografías entre los 5 integrantes del grupo de trabajo.
- Recopilación bibliográfica en medios web y en la Biblioteca Luis Ángel Arango sobre de cada uno de los artistas escogidos.
- Selección y análisis de información.
- Redacción de las biografías.
- Correcciones finales.
- Entrevista semi estructurada al coordinador del proyecto.
- Redacción del informe final.

3.4 Ficha técnica

Nombre de la institución: Biblioteca Luis Ángel Arango

Dirección: Cl. 11 #4-14, Bogotá, Cundinamarca

Teléfonos: 3431224

Página web: www.banrepcultural.org/blaa

Fecha de fundación: 20 de febrero de 1958

Nombre del director: Alberto Abello Vives

Nombre del Coordinador del Proyecto: Juan Manuel Duarte Rivera

Horario: 8 am - 20 pm

Tipo de institución: Biblioteca / Institución Cultural

División a la que pertenece: Subgerencia cultural del Banco de la República

Entidad a la que pertenece: Banco de la República

3.5 Reseña histórica

De acuerdo con la información desplegada en la página de internet de la sección cultural del Banco de la República, La Red de Bibliotecas está compuesta por la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá y 20 bibliotecas en diferentes ciudades. El Banco tiene como objetivo desarrollar en cada una de sus sedes tres programas culturales diferentes de forma paralela y complementaria: arte, lectura y música, por lo cual, en las distintas bibliotecas se presentan exposiciones de arte o bibliográficas, conferencias y conciertos.

La Biblioteca Luis Ángel Arango, ubicada en el barrio de La Candelaria de Bogotá, fue inaugurada en 1958, gracias a la gestión de su promotor Luis Ángel Arango Gerente General del Banco de la República entre 1947 y 1957. Es una Biblioteca pensada para lectores e investigadores que a su vez desarrolla otras actividades culturales que incluyen conciertos, exposiciones, conferencias, talleres y seminarios. Además de las salas de consulta y lectura, el edificio cuenta con otros espacios como: la Casa Republicana (centro de exposiciones), la Sala de Conciertos, el Centro de Eventos y la Casa Gómez Campuzano (Biblioteca alterna y centro de exposiciones de la obra de Ricardo Gómez Campuzano).

Su proceso de conformación y consolidación inició cuando se fundó el Banco de la República en 1923, y éste “recibió una pequeña colección del Diario Oficial y libros sobre asuntos económicos, memorias de hacienda y publicaciones legales de la Junta de Conversión” (Banco de la República párr. 7). Gracias a esta donación, se abrió una pequeña biblioteca en el edificio Pedro A. López, sede del Banco.

En 1932 se nombró la primera bibliotecaria, durante esos años la mayoría de libros estaban relacionados con la actividad bancaria y la legislación nacional. De acuerdo con el libro sobre los 50 años de la Biblioteca *Historia de una empresa cultural: BLAA 1958 - 2008* (2008), en 1944 el Banco de la República compró la primera biblioteca privada. Los 25000 libros pertenecían a Laureano García Ortiz y abarcaban temas de historia y literatura nacional, prensa y manuscritos. Posteriormente adquirieron las bibliotecas de “Carlos Lozano y Lozano, Luis Rueda Concha, Leopoldo Borda Roldán y Jorge Soto del

Corral, entre otras”, se creó la primera sala de lectura con capacidad para 25 personas y se hizo la primera catalogación.

Luis Ángel Arango, gerente general del Banco, inició en 1955 las gestiones para construir un edificio diseñado para albergar una biblioteca pública para la ciudad. Tres años después, bajo la dirección del doctor Jaime Duarte French, fue inaugurada la BLAA. A partir de 1965, se ampliaron los espacios, se instaló la primera mapoteca, cabinas para investigadores, nuevos depósitos, una sala de conciertos, una sala de exposiciones, y en 1979 se inauguró la Hemeroteca.

En la década del ochenta se crearon las primeras bibliotecas regionales de Banco: “Manizales (1981), Cartagena (1981), Girardot (1981), Riohacha (1981), Pasto (1981), Pereira (1983), Tunja (1983), Ipiales (1984), Ibagué (1984), Armenia (1986), Leticia (1986) y Quibdó (1987)” (Banco de la República párr. 10). En el año 1990, se inauguró una ampliación y se instaló un nuevo programa de software que permitió sistematizar todo el acervo bibliográfico en las diferentes sedes. La biblioteca también adquirió los derechos de acceso a otras bases de datos, servicios de información especializada, e internet.

Finalmente, desde 1995 se impulsó la consulta a través de la web y a la creación de la biblioteca virtual, por lo que actualmente es posible consultar más de “80.000 archivos de texto, sonido y video que conforman una colección de 860 libros completos, 4.700 artículos de revistas, 815 biografías de personajes” (Banco de la República párr. 14).

En el caso de las biografías de artistas, la mayoría de textos que se encuentran a disposición en la página de internet provienen de *la Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores* publicada en 1991. Como consecuencia de esto, la mayoría de biografías se encuentran desactualizadas y hay muchos artistas que todavía no cuentan con un texto de presentación en la plataforma digital del Banco de la República. En el 2017 gracias a la digitalización de la Colección de Arte del Banco de la República, la Biblioteca Luis Ángel Arango tomó la iniciativa de crear, renovar y actualizar las biografías de los artistas pertenecientes a la colección.

3.6 Organización y desarrollo del proyecto en el área específica



La actual subgerente cultural del Banco de la República es Ángela Pérez Mejía. De acuerdo con el testimonio del coordinador de la práctica Juan Manuel Duarte Rivera, el Banco de la República se divide en dos: el área de banca y el área cultural. Esto quedó estipulado en la constitución del 91 como parte fundamental de las funciones del Banco de la República. Seguido a esto, se creó la Ley 31 de 1992 y el Decreto 2520 que permitieron oficializar y legalizar las funciones culturales de la institución.

Dentro del Área Cultural del Banco de la República hay tres áreas: la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Red de Bibliotecas, que son el mismo departamento. La Unidad de Artes que comprende tanto el manejo de la Colección de Arte como la de los museos. “Y la parte de Música podría considerarse como una tercera área, aunque esta se encuentra inmersa dentro de la Biblioteca Luis Ángel Arango” (Duarte).

El cargo de Juan Manuel Duarte es el de asesor de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Sus funciones consisten en hacer los contactos para realizar las cooperaciones a nivel

nacional e internacional con otras instituciones para fomentar el desarrollo de programas culturales.

Una de las tareas principales de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) es proporcionarle al público las herramientas necesarias tanto para su visita como para realizar investigaciones. Cuando la Unidad de artes subió los más de 5000 registros fotográficos de la Colección de Arte del Banco de la República a la Web, la Biblioteca señaló que en ninguno de los casos había un dato biográfico de quiénes eran los artistas presentados.

De ahí nació el proyecto, y el siguiente paso fue pensar cómo se iba a levantar la información, y cómo ésta se iba a desplegar en la web. Esto era una labor de la BLAA, porque la institución tiene la obligación de poner a disposición del público el material de consulta e informativo para los visitantes. En ese momento inició el convenio con la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá - para que las prácticas estudiantiles apoyarán la elaboración de biografías.

Irene es la responsable del diseño de la página web de la Biblioteca y fue la encargada de la parte técnica. Orientó tanto a la BLAA como a la Unidad de Artes sobre cómo se iban a subir las biografías a la web, qué formatos eran necesarios, la diagramación y si era posible poner material fotográfico adicional o no. Los estudiantes seleccionados de la Maestría no estuvieron presentes durante ese proceso.

De los 800 artistas de la página se escogieron 140 como prueba inicial. La selección se realizó conjuntamente entre la Unidad de Artes y la BLAA, bajo los siguientes parámetros: “los artistas con mayor número de obra en el Banco, con mayor trayectoria nacional, y los artistas que tuvieran un significado y un alcance sobresaliente” (Duarte). Estas 140 biografías se distribuyeron entre los cinco estudiantes seleccionados, cada uno seleccionó en promedio 28 artistas.

Antes de iniciar el proceso hubo una reunión de capacitación por parte de Irene sobre cuáles eran las casillas de información que era necesario completar. No se estableció un número máximo de caracteres en ninguna sección, ni parámetros específicos de citación.

El modelo a seguir fue el de la enciclopedia Wikipedia. Con el coordinador tampoco se especificó cómo disponer la información ni que tipo de referencias eran necesarias.

El formato excel que estableció la coordinación para completar la información biográfica de los artistas contenía las siguientes categorías: nombre, descripción breve, nacimiento, fallecimiento, familia, educación, biografía, cronología, bibliografía, referencias.

Poco después de haber iniciado el proyecto, el equipo de estudiantes constató que la elaboración de cada biografía tomaba en promedio una semana. Debido a esto, se acordó con Juan Manuel Duarte que cada estudiante realizaría 10 biografías como mínimo durante el periodo de 2 meses de trabajo que se había pactado previamente con la Institución. Los estudiantes enviaron varias veces los textos para que fueran revisados por el coordinador del proyecto.

Después de la entrega final de las biografías, el área jurídica del Banco de la República diseñó un documento para preservar los derechos de autor de los textos, pero que también permite al Banco modificar los textos buscando evitar que las biografías se conviertan en textos estáticos e inamovibles. El contrato también deja explícito que la Unidad de Artes puede revisar y editar los textos con el fin de adaptarlos a los formatos de consulta de la página. El objetivo final del proyecto conjunto de la Unidad de Artes y la BLAA es conformar un catálogo de toda la colección de arte que comprende 5300 obras en formato virtual y físico.

Como se puede apreciar en el relato, este proyecto depende de un solo coordinador que se relaciona con las diferentes áreas de forma esporádica. Sumado a esto, no hubo un investigador o un profesional con experiencia en producción de textos que liderará el proyecto. Esto trajo como consecuencia que los textos producidos no tuvieran unidad ni en el contenido ni en la forma.

Por otra parte, los practicantes no pudieron sumergirse dentro del funcionamiento de la institución. A pesar de los esfuerzos del grupo no se pudieron concretar reuniones con las otras áreas, ni visitar la colección de arte. De acuerdo con el testimonio del coordinador, la BLAA esperaba un intercambio formal sobre los derechos y deberes de la

“práctica” con los directivos de la maestría, y un intercambio de información constante sobre el proceso de los estudiantes.

Con el fin de que este convenio pueda seguir ayudando tanto a los estudiantes como al Banco de la República, se recomienda estipular formalmente los derechos y deberes de los estudiantes en el proceso de elaboración de la biografías. Esto debido a que haciendo el balance final de la práctica, aunque los estudiantes aprendieron de forma autodidáctica como elaborar biografías de consulta no tuvieron la oportunidad de entender cómo funcionaba la institución cultural. Y en el caso del Banco de la República, los funcionarios no cumplieron con la meta de biografías que esperaba ni lograron una unidad en la forma o contenidos de los textos.

3.7 Descripción detallada de las actividades realizadas

En la primera etapa de la práctica -noviembre de 2016- se acordó entre los estudiantes y el asesor Juan Manuel Duarte Rivera, director del proyecto, la distribución de 28 biografías por estudiante, los estándares y formatos que definirían el desarrollo de las biografías, el periodo de tiempo de la práctica de diciembre de 2016 a enero de 2017 y el horario presencial de cada estudiante en la BLAA, de 4 a 8 horas semanales según disponibilidad.

Durante el periodo de investigación los estudiantes cumplieron con los horarios y los formatos acordados. La realización de cada biografía requirió entre una y dos semanas de trabajo (en promedio 24 horas por biografía). Cada texto requería en primer lugar una recopilación bibliográfica sobre el artistas, el análisis y edición de la información, la elaboración de una cronología personal, un párrafo de presentación, y la redacción de los textos bibliográficos. El formato de citación que se propuso fue el de la página wikipedia.

De acuerdo con la carga de trabajo que implicó cada biografía y el tiempo estipulado para la práctica de grado (96 horas), se acordó con el director de proyecto entregar mínimo 10 biografías por estudiante para el 27 de enero de 2017, fecha final de la práctica. Los estudiantes recibieron una o dos correcciones de las biografías entregadas por parte del director, antes de esta fecha.

El 27 de enero se hizo la entrega final de las biografías. El promedio de tiempo de elaboración de las 10 biografías acordadas, fue de 240 horas (el requerimiento mínimo de la práctica era 96 horas). A partir de la fecha se acordó recibir por parte del director las correcciones finales de cada trabajo. El 8 de marzo cada estudiante recibió las correcciones finales y reenvió los trabajos con las modificaciones solicitadas.

El 16 de marzo el director del proyecto solicitó a los estudiantes que se adaptaran a un nuevo formato de presentación, que implicaba la modificación del contenido y forma de las biografías. Habiendo acordado previamente un formato diferente y habiendo cumplido a cabalidad con las horas estipuladas se acordó con el director no realizar esta modificación y culminar el proyecto.

Dos meses después Juan Manuel Duarte se reunió con los estudiantes para aclarar los puntos del contrato que permite a la institución hacer uso de las biografías. Después de haber firmado este documento, las partes consideraron finalizado el proceso de la práctica. Sin embargo, los estudiantes siguen esperando la carta de aval de la institución.

3.8 Productos resultado de la práctica

Con el fin de vincular el proceso de la práctica a los saberes adquiridos durante la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, se seleccionaron en un principio sólo artistas mujeres con el fin de realizar una investigación sobre la información biográfica que despliegan las diferentes instituciones culturales y artísticas. Sin embargo, como las biografías fueron distribuidas entre varios estudiantes fue necesario asumir la realización de los textos sobre tres artistas hombres.

Al finalizar la práctica se entregaron 13 Biografías, las cuales se presentan en los anexos del documento de la práctica de grado. Cada texto presenta el nombre de la artista, un párrafo introductorio sobre su obra, una cronología detallada, una biografía de mínimo 3 cuartillas y las referencias bibliográficas utilizadas. Las biografías presentadas fueron:

- ANA MERCEDES HOYOS
- BEATRIZ GONZALEZ
- CECILIA PORRAS
- DÉBORA ARANGO PÉREZ
- DORIS SALCEDO
- FELIZA BURSZTYN
- HENA RODRÍGUEZ PARRA
- LOUISE NEVELSON
- MARISOL ESCOBAR
- NIRMA ZÁRATE
- PEDRO JOSÉ FIGUEROA
- RICARDO MOROS URBINA
- VIKI OSPINA

El segundo reto personal durante la práctica de grado, fue realizar las biografías haciendo uso del enfoque de género propuesto en diferentes manuales institucionales. Como resultado de este proceso se plantea una reflexión acerca de la cantidad y la calidad de la información sobre artistas mujeres que presentan las instituciones culturales, los investigadores, y las páginas web. Así mismo, dentro del mismo texto se plantean algunos aspectos a tener en cuenta en el proceso de inclusión del enfoque de género a las biografías de mujeres artistas.

Es necesario aclarar que este ensayo que se despliega a continuación también responde a la falta de información recopilada sobre la BLAA y las dificultades durante el proceso de práctica de grado que dificultaron la realización de un texto que abordara exclusivamente el desempeño de la institución.

3.9 Comparación entre la teoría y la práctica real de la actividad desarrollada

Las biografías de artistas son un elemento crucial para comprender el desarrollo de la obra de los mismos y una herramienta que permite acercar el público a las exhibiciones

de los museos. En la mayoría de los casos estas instituciones difunden a través de internet o de sus exposiciones, las biografías de los artistas que pertenecen a su colección. Sin embargo, en algunos casos los textos presentados provienen de enciclopedias o investigaciones que impiden la actualización de la información. En otros casos se hace una selección para presentar únicamente la información de los artistas que el museo considera como “destacados”, creando una jerarquización del arte y perjudicando al público interesado.

Sumado a esto, el formato, las categorías y el contenido de las biografías también pueden afectar la visión de los visitantes. Por ejemplo si los textos o la selección de artistas se enfoca únicamente en las distinciones y premios recibidos, los pintores o escultores que son discriminados por su condición de género, etnia o clase se verán visiblemente afectados.

En el caso de las mujeres artistas, los factores anteriormente mencionados afectan visiblemente la producción de sus textos biográficos. En primer lugar, no son la prioridad a la hora de realizar biografías de artistas porque en general su obra es considerada “de menor importancia que la de los hombres”. En segundo lugar, las biografías que sí se realizan sobre su obra pueden contener lenguaje sexista, subordinando su papel a la de otras figuras masculinas.

La inequidad de género afecta visiblemente la investigación y producción de textos sobre artistas. Esta afirmación no es novedosa y por supuesto trasciende el ámbito biográfico. Cuando Nochlin se preguntó en la década del setenta “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (2) encontró que factores como el acceso a la educación artística y la noción patriarcal de “genio” eran factores determinantes. Otras investigaciones como la de Duncan revelan que museos nacionales como el Louvre en París o la National Gallery en Londres “jugaron papeles cruciales en la imposición de los principios de nacionalismo, masculinidad y colonialismo en el siglo XIX” (6).

En algunos casos, los museos perpetúan la narrativa del gran hombre que existe sin el apoyo de un compañero o condiciones favorables y en el caso contrario acentúan el papel que desempeñaron los hombres en la vida de las artistas. Estos preceptos que no se encuentran explícitamente en los discursos de las instituciones, pero han llegado a

generar consecuencias desastrosas como la eliminación de la obra de Jo Hopper del Museo Whitney (Levin G.).

Como lo revela Levin en su investigación, a finales de los años sesenta, un mayor prejuicio social contra las mujeres artistas impregnó la administración del museo Whitney donde de 143 artistas en el 1968 sólo 8 eran mujeres (100). Esta política tuvo como consecuencia el ocultamiento de la influencia que Jo Hopper tuvo en la obra de su esposo Edward Hopper y la desaparición de las obras de su autoría que había donado al museo, por considerarse obras menores.

En Colombia las artistas también se han visto afectadas por este tipo de discriminación, lo que ha llevado a algunos autores a preguntarse cómo y porqué se excluyó a la mujer de la práctica artística. La historiadora del arte Carmen María Jaramillo, señala que si bien las artistas colombianas del siglo XIX pertenecían a sectores privilegiados “sus nombres prácticamente han sido excluidos de las narraciones de la plástica local” (Jaramillo *Entre Líneas* 6).

Aunque en la segunda mitad del siglo XX la participación de las mujeres en el ámbito artístico aumentó debido a la nueva oferta universitaria que incluía programas de arte para mujeres, para la investigadora hoy en día se hace evidente que hubo mujeres artistas cuyos aportes “no han sido suficientemente estudiados, o que fueron subvalorados u olvidados por una historia del arte” (Jaramillo *Entre Líneas* 6).

Durante el proceso de la práctica en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, estas inequidades también se hicieron evidentes. De la lista de 144 artistas seleccionados para la primera fase del proyecto “Biografías” sólo 31 eran mujeres. Además de la entrega pactada con la institución, el objetivo durante la práctica fue realizar la mayor cantidad posible de biografías de mujeres con enfoque de género (11 de 13 biografías).

El objetivo de este ensayo es comparar brevemente los preceptos y teorías al rededor de la utilización del enfoque de género con la experiencia de realizar biografías para instituciones culturales de arte. El texto también pretende por un lado, reflexionar acerca

de la información que se despliega sobre las artistas mujeres, y por otro dar cuenta de la experiencia con el fin de poder replicarla a futuro.

De acuerdo con los manuales de perspectiva de género, el primer paso para realizar cualquier tipo de acción es preguntarse si realmente se presenta una situación de inequidad. Para esto se identifican varias preguntas detonadoras: “¿La problemática analizada se presenta de manera diferenciada entre mujeres y hombres? ¿Afecta más a las mujeres? ¿Se identifican las causas que están detrás de esas asimetrías?” (INMUJERES 4).

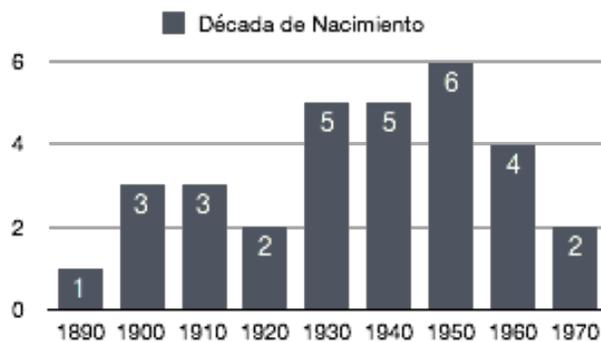
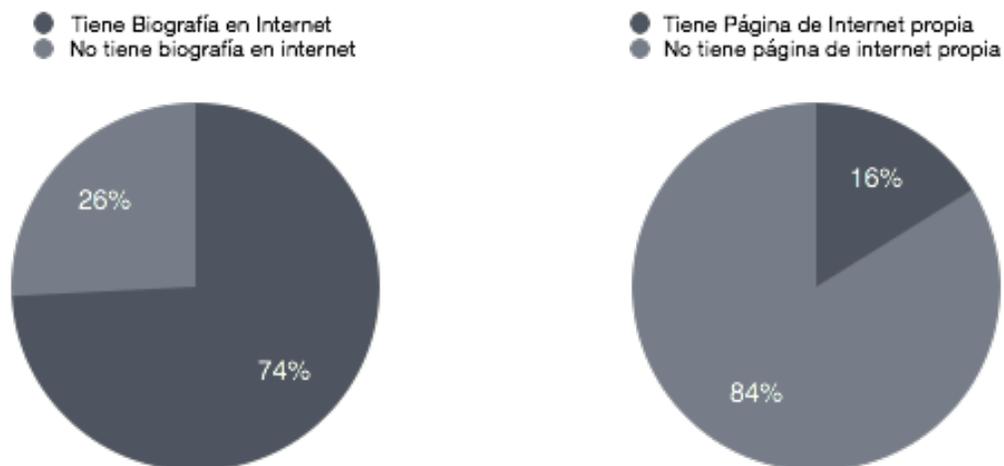
Como ya se había mencionado anteriormente sólo el 22% de los artistas escogidos para el proyecto eran mujeres. De las 31 artistas seleccionadas bajo el criterio de que su obra era “destacada” (Duarte) en el ámbito nacional o internacional, sólo el 74% cuenta con un artículo biográfico en internet (ver gráfico). Así mismo, es posible observar que más de la mitad (64%) de las seleccionadas (31) nacieron entre 1930-1960, lo que quiere decir que su época de producción artística fue probablemente entre 1960-1990.

Estos números sustentan la afirmación de Carmen María Jaramillo sobre la relación entre la legalización e institucionalización de la enseñanza de arte para mujeres en los 50s y el aumento en su producción y reconocimiento en la esfera artística (Jaramillo *Entre Líneas* 6). Por otro lado, también evidencia la falta de reconocimiento de las artistas anteriores a 1930. Como lo explica Jaramillo las causas de esta situación residen en la falta de investigación sobre estos personajes.

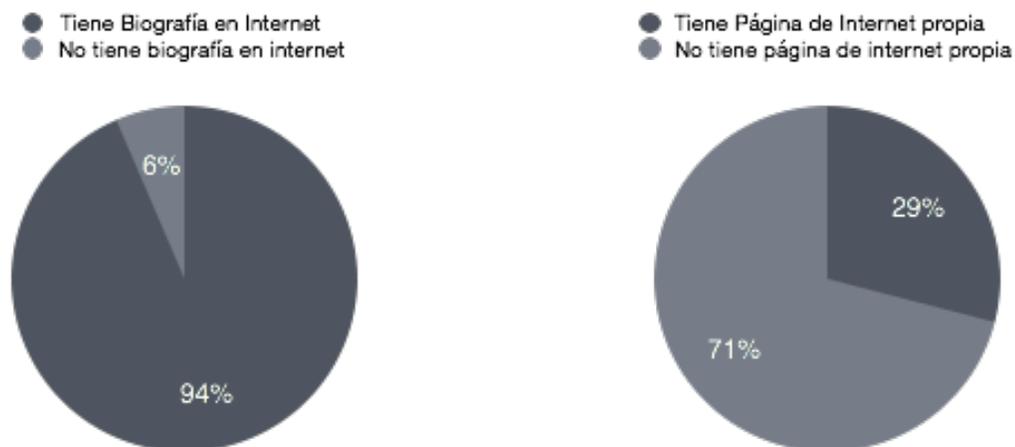
Por último, resalta en los datos que sólo el 16% de las seleccionadas tiene página internet propia, y sorprende aún más que este número no aumente conforme a la fecha de nacimiento de las artistas (ver gráfico). Esto quiere decir que no hay una relación directa entre ser más contemporánea y hacer uso de las nuevas tecnologías para la visibilización de la obra propia.

Con el fin de poder comparar estos datos con los 113 hombres artistas seleccionados en el proyecto, se seleccionó una muestra aleatoria de 31 nombres, el mismo número que las mujeres. Los datos muestran que el 94% de los hombres tienen un artículo biográfico en internet, 20% más que las mujeres, y que el 29% tiene página de internet propia.

MUJERES



HOMBRES



Mujeres presentes en el proyecto "Biografías"	Artículo biográfico 1=Sí / 2=No	Página propia 1=Sí / 2=No	Década en la que Nacieron
Louise Nevelson	1	0	1890
Carolina Cárdenas	1	0	1900
Débora Arango Pérez	1	0	1900
María Villa	0	0	1900
Emma Reyes	1	0	1910
Hena Rodríguez Parra	1	0	1910
Sofía Urrutia Holguín	1	0	1910
Cecilia Porras	0	0	1920
Lucy Tejada	1	0	1920
Beatriz González	1	0	1930
Fanny Sanín	1	0	1930
Feliza Bursztyn	1	0	1930
Marisol Escobar	1	0	1930
Nirma Zárate	0	0	1930
Ana Mercedes Hoyos	1	1	1940
Delfina Bernal	0	0	1940
Graciela Iturbide	1	1	1940
María de la Paz Jaramillo	1	0	1940
Viki Ospina	1	0	1940
Clemencia Echeverri	0	1	1950
Consuelo Gómez Soto	1	0	1950
Doris Salcedo	1	1	1950
Flor Garduño	1	1	1950
Libia Posada	1	0	1950
María Elvira Escallón	1	0	1950
Delcy Morelos Sandoval	0	0	1960
Gloria Posada	1	0	1960
Johanna Calle	0	0	1960
María Fernanda Cardoso	1	0	1960
María José Arjona	0	0	1970
Milena Bonilla	1	1	1970

Muestra aleatoria de hombre en el proyecto "Biografías"	Artículo biográfico 1=Sí / 2=No	Página propia 1=Sí / 2=No
Gertjan Bartelsman	0	0
Omar Rayo	1	1
Pedro José Figueroa	1	0
George Braque	1	0
Alejandro Obregón Rosés	1	0
Enrique Grau Araújo	1	0
Edgar Degas	1	0
Carlos Jesús Jacanamijoy Tisoy	1	1
Leo Matiz	1	1
Fernell Franco	1	1
Ever Astudillo Delgado	1	0
Camille Pissarro	1	0
Guillermo David Kuitca	1	0
Bernardo Salcedo	1	0
Gabriel Silva Rubio	0	1
Francis Alys	1	1
Álvaro Herrán	1	0
Rómulo Rozo	1	0
Carlos Granada Arango	1	0
Álvaro Barrios	1	1
Coriolano Leudo Obando	1	0
Noé León	1	0
José María Espinosa	1	0
Eugenio Zerda	1	0
Alberto Baraya Gay	1	0
Miguel Sopó	1	1
Armando Reverón	1	0
Luciano Jaramillo	1	1
Sergio Trujillo Magnenat	1	0
Edward Walhouse Mark	1	0
Alexander Apóstol	1	0

Esta primera búsqueda reveló un vacío en la información sobre las artistas colombianas, lo cual se puede caracterizar como una brecha de género. En el proceso de búsqueda que se desarrolló posteriormente sobre cada una de las 11 artistas de las que se elaboró la biografía, se evidenció una carencia de información en cuanto al desarrollo de su obra. La selección de las 11 artistas se hizo por interés personal, por lo tanto no es posible hacer generalizaciones sobre el tipo de información encontrada ya que en su mayoría eran artistas reconocidas por la historia del arte en el país.

De las nueve artistas colombianas seleccionadas, Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González, Débora Arango y Doris Salcedo, fueron las artistas que registraron más material bibliográfico, sobre su vida y ensayos sobre su obra. En el caso de Feliza Bursztyn, se encuentra información, pero la mayoría de relatos giran alrededor del acontecimiento trágico de su exilio y muerte. Sobre Nirma Zárate hay mucho material para explorar, pero su biografía completa hasta ahora no se ha realizado. De Cecilia Porras han surgido recientemente cada vez más escritos, pero quedan siempre algunos vacíos que se repiten en la mayoría de los textos, sobre todo de su último periodo en Cartagena. Para finalizar, en el caso de Hena Rodríguez Parra hay muy poca información. Los artículos más recientes de las revistas culturales han resaltado o su carácter controversial, y la invisibilización por parte de la historia del arte sobre su identidad sexual (Jaramillo *Bordar pintar y tocar el piano* párr 6).

Es necesario anotar que la búsqueda bibliográfica fue juiciosa pero no exhaustiva, por ejemplo no se realizó una investigación de fuentes primarias y cada biografía tuvo un tiempo de elaboración máximo de una semana. Esto debido al tiempo y las condiciones laborales de la práctica.

Después de realizar la recopilación de material, inició la elaboración de textos biográficos aplicando el enfoque de género. De acuerdo con los manuales de implementación y sensibilización en política de género, “la perspectiva de género es una mirada analítica que indaga y explica cómo las sociedades construyen sus reglas, valores, prácticas, procesos y subjetividad, dándole un nuevo sentido a lo que son las mujeres y los hombres, y a las relaciones que se producen entre ambos” (INMUJERES 14). La historiadora Joan Scott fue una de las primeras en utilizar el enfoque de género en sus investigaciones históricas, ampliando la mirada no sólo a la participación de las mujeres

en la historia sino cuestionando los discursos y conceptos que exaltaban el papel del patriarcado.

El concepto de género busca cuestionar la perspectiva negativa sobre un comportamiento o un cuerpo que lleva más adelante a justificar la desigualdad, se puede pensar como un termómetro de las imposiciones que pesan hoy en día sobre hombres y mujeres. El término nace dentro de la teoría feminista, no obstante, es importante aclarar que “género” “es una categoría de análisis y el feminismo, un movimiento político y teórico que cuestiona el orden social y la desigualdad de oportunidades entre mujeres y hombres” (INMUJERES 22). Por lo tanto, que el género sea utilizado como una herramienta de la perspectiva feminista no implica que este coincida con sus propuestas políticas.

La teoría feminista “cuestiona la construcción de género como un hecho social lo que trae como consecuencia el cuestionamiento de jerarquías y supuestos sociales” entre lo masculino y lo femenino (Levin A. 49). En el campo del arte y los museos, sus propuestas son mucho más radicales que lo que implicaría incorporar la perspectiva de género. Una de estas propuestas es acabar con los discursos de las grandes obras de arte, ya que, estos representan un discurso jerárquico pero no necesariamente objetivo, “¿cómo se vería un museo sin obras de arte protagonistas?. Probablemente traería a la luz objetos comunes o de otros materiales, afinidades conceptuales, aplicaciones o lugares de origen” (Hein 15). Otra es, eliminar los sistemas de clasificaciones, cronológicas y geográficas convencionales, promoviendo formas de aprender creativas y nuevos tipos de exposiciones (Hein 15).

Ahora bien, antes de pensar en aplicar estas propuestas, es necesario iniciar por reivindicar la presencia de las mujeres en las colecciones o curadurías de los museos, la realización de textos biográficos completos es una forma de hacerlo. Este paso conlleva varios riesgos, ya que “reivindicar la historia de mujeres no implica sólo reivindicar a las mujeres feministas” (Wünsche 125). Wünsche revela que mujeres importantes para la conformación de instituciones museales han sido olvidadas tanto por la historia del arte oficial, como por las historiadoras feministas, al no inscribirse en ninguno de los extremos del espectro.

Otro riesgo que debe estar presente a la hora de reivindicar el papel de las mujeres en la historia es centrarse solamente “en aquellas mujeres sobresalientes que han ocupado cargos superiores ... (prestando) menos atención a esas "fuerzas tranquilas"” (Lopes 6). Es decir mujeres que no ocupan cargos directivos pero que son vitales para el funcionamiento de instituciones o procesos.

La cuestión sobre qué mujeres se reivindican, es tan importante como la pregunta sobre cómo se visibilizan, ya que la información y los discursos que se transmiten socialmente son una fuente de reproducción de los estereotipos de género. Un estereotipo “es una idea preconcebida que define las características de cada sexo ... refleja las creencias populares de las actividades, los roles, rasgos y atributos que caracterizan y distinguen a las mujeres de los hombres” (INMUJERES 22).

Un ejemplo de esto, denunciado reiterativamente por autoras como Nochlin o en el caso colombiano Jaramillo, es la asociación de ciertas palabras o conceptos a rasgos masculinos o femeninos: “Marta Traba creía en la noción de genio, asociada a lo masculino y a esa creatividad espontánea que bajaba del cielo ... cuando habla de Botero y Obregón, son genios. Y las mujeres, para ella, no podían ser genios” (Jaramillo *Las olvidadas del arte colombiano* párr. 6).

El lenguaje es entonces una herramienta esencial en la transmisión de los estereotipos, “ejerce una importante función normativa sobre nuestros pensamientos y actos a la hora de abrir unos determinados ámbitos de significación en detrimento de otros” (Escudero 3). Esto quiere decir que el lenguaje es performativo, no es inmutable, los conceptos y las atribuciones peyorativas a ciertas palabras pueden resignificarse en cada práctica.

El uso que se le da a las palabras, también refleja una concepción del mundo que puede en ciertos aspectos acentuar la desigualdad. Por ejemplo dirigirse a las mujeres con diminutivos y a los hombres por el apellido o el cargo, es un acto de infantilización. Por lo tanto un lenguaje neutral en la escritura biográfica o que tenga en cuenta la perspectiva de género puede llegar a cambiar la visión del lector sobre las artistas.

Teniendo en cuenta este argumento, para el proyecto “biografías” se tomó como base una plantilla que ofrece el proyecto de wikimujeres para escribir textos biográficos

utilizando el enfoque de género. Algunas de las recomendaciones de esta página son: “evitar el lenguaje que presupone que el varón al ser humano neutro de la especie ... Titular el artículo con el nombre de soltera de la biografiada ... No definirla por su condición de acompañante de un varón ... No usar palabras que ponen énfasis en el género” (*Guía para redactar artículos sobre mujeres* párr 2).

Además del lenguaje neutro, el texto debe incitar a la reflexión. El lector no sólo repite lo que lee, también se cuestiona de acuerdo con sus vivencias lo que le permite desarrollar nuevos aprendizajes y perspectivas sobre la realidad, cada sujeto “se va construyendo en el marco de las relaciones discontinuas y contingentes que mantiene con los/las otros/as” (Butler en Escudero 10). En este caso, los textos biográficos elaborados buscaron incitar a la reflexión sobre la situación y las restricciones de las mujeres con el fin ampliar las perspectivas sobre la obra y el papel en la historia que desempeñaron las 11 artistas seleccionadas.

El proyecto de la BLAA evidenció la necesidad de revisar las prácticas de las instituciones culturales ya que en su base pueden residir inequidades de género aparentemente imperceptibles. Si las biografías permiten a los lectores “entender las relaciones entre las personas y entre las personas y los objetos (obras de arte)” (Hill 7), el enfoque de género es una herramienta que construye proyectos más inclusivos dentro la instituciones culturales y pone en evidencia las brechas de género que todavía persisten. Por lo tanto, es necesario continuar y apoyar los procesos que reivindican las artistas ocultas por la historia del arte, cuestionan los conceptos tradicionales de género y visibilizar las problemáticas de las mujeres, con el fin de ampliar las narrativas posibles de un museo o de sus colecciones, permitiéndole cuestionar una multiplicidad de discursos y “contar mejores historias, de objetos, instituciones y personas” (Hill 7).

3.10 Consideraciones finales sobre el proceso de la práctica

A partir de la práctica realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República elaborando biografías de artistas pertenecientes a la colección de la

institución, se presentan las siguientes recomendaciones considerando que el proyecto pretende realizar 800 biografías de artistas por medio del sistema de prácticas de grado.

De acuerdo con el testimonio del coordinador del proyecto, “como lecciones aprendidas para la próxima cohorte creo que debe haber más uniformidad en los formatos de las biografías, orden, metodología y presentación estereotipada” (Duarte). Esta es una observación que también se plantearon los estudiantes que participaron en el proyecto, ya que hubo una falta de rigor por parte de la coordinación al establecer los formatos de las biografías lo que generó problemas en el proceso final de presentación.

Este comentario se refiere particularmente a los requisitos de forma, búsqueda de información y presentación de categorías del texto, ya que uno de los aciertos del Biblioteca Luis Ángel Arango ha sido presentar biografías de autor de los sobre los personajes históiricos del país. Se sugiere para un próximo proyecto la construcción de parámetros más precisos sobre el proceso de investigación, la construcción de las categorías del texto y los requerimientos de forma.

Continuando con este mismo planteamiento, debe haber una capacitación previa por parte del director del proyecto a los estudiantes participantes. Esto permitirá construir y establecer un formato común, teniendo en cuenta las diferentes disciplinas de los participantes del proyecto. Debe haber también reuniones periódicas para socializar las biografías elaboradas, resolver dudas metodológicas y obtener retroalimentación por parte del investigador.

Dentro de este proceso de capacitación es necesario incluir el manual de enfoque de género que ofrece Wikipedia y otros manuales sobre construcción de biografías con el fin renovar los formatos, hacer los textos más dinámicos y responder a las necesidades actuales del público que consulta este tipo de información.

Los coordinadores del proyecto deben establecer el nivel de rigurosidad en las biografías que solicitan a los estudiantes, ya que dependiendo de esto cambia el tiempo de elaboración de los textos y las fuentes primarias o secundarias que se utilicen.

Los tiempos y las condiciones de las prácticas deben establecerse claramente desde el inicio del proyecto en conjunto con los estudiantes. El compromiso no debe ser por biografías realizadas, sino por tiempo de trabajo ya que el ritmo de cada estudiante y la información sobre el artista varía en cada caso.

Los textos biográficos deberían hacer énfasis en la Colección de Arte del Banco de la República y para esto es importante que los estudiantes conozcan la colección y puedan acudir a los curadores permanentes o investigadores de la institución.

Considerando que el proyecto quiere atraer a los estudiantes que buscan realizar su práctica de grado, la institución debería esforzarse por ofrecer a los practicantes un intercambio de conocimiento, ofrecer talleres, capacitaciones, recorridos para comprender cómo funciona la institución, etc En este caso cada uno de los estudiantes, construyó su proceso de aprendizaje sobre las biografías de forma autónoma y recibió como única ayuda de la institución el préstamo de las salas de investigadores.

Para finalizar y teniendo en cuenta que la Red de Bibliotecas del Banco de la República tiene sedes en varias ciudades del país, debería considerar descentralizar el proyecto e incluir practicantes de las diferentes regiones. Esto le permitirá por un lado aumentar la capacidad de producción de las biografías y por otro, enriquecer los textos y la información desplegada sobre los artistas con el conocimiento local.

3.11 Bibliografía consultada para el documento de la práctica de grado

(MLA)

Banco de la República. "Actividad cultural del Banco de la República". *Información General*. Banco de la República. Web. 06/2017 <<http://www.banrepcultural.org/informacion-general> >.

Duarte, Juan Manuel. Entrevista Personal. 29 jun. 2017

Escudero, Jesús Adrián. "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)". *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003): 287-305. Digital. ISSN: 0214-6452

Duncan, Carol. "Feminism and Art History ". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Hein, Hilde. "Looking at Museums from a feminist perspective". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Hill, Kate. *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities. Volume 9 de Heritage matters series*. Ed. Kate Hill. England: Boydell Press, 2012. Digital. ISSN 1756-4832.

INMUJERES. *Hacia una metodología del marco lógico con perspectiva de género*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de México, 2008. Impreso.

Jaramillo, Carmen María. "Mujeres entre líneas, una historia en clave de educación, arte y género". *Exposiciones Itinerantes (9a entrega)*. Museo Nacional de Colombia: Bogotá. 2015. ISBN 978-958-753-210-4

Jaramillo, Carmen María. "LAS OLVIDADAS DEL ARTE COLOMBIANO: Bordar, pintar y tocar el piano" . Tibble, Christopher. *Revista Arcadia*. (2016/06/28). Digital. <http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/mujeres-arte-historia-colombia-exposicion-entre-lineas-carmen-maria-jaramillo/49476>>

Levin, Amy K. "Introduction". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Levin, Amy K. "Theories". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Levin, G. "Art World power and Women's incognito work: the case of Edward and Jo Hopper". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Lopes, Maria Margaret. "Gender, Collecting practices, Museums". *HoST - Journal of History of Science and Technology* 10, (2016): 1–9. DOI 10.1515/host-2016-0001

Moghadam, Valentine and Bagheritari, Manilee. "Examining the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage, and the Declaration on Cultural Diversity". *Gender perspectives on cultural heritage and museums*. Vol LIX, n°4 / 236, (2007). Web.

"Stein", "Gertrude". "Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand". *Art Journal: college art association*. Vol, 70. Ej, 2- (2011). Web.
<<http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2011.10791003>>

Wünsche, Isabel. "In pursuit of a spiritual calling". *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*. Ed. Amy K. Levin. England: Routledge, 2010. Digital.

Wikipedia. "Guía para redactar artículos sobre mujeres". *Wikiproyecto:Mujeres/Plantillas del proyecto*. Wikipedia. Web. (07/2017).
<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikiproyecto:Mujeres/Plantillas_del_proyecto>

s)

A. Anexo: realización de 13 biografías de artistas pertenecientes a la colección de arte del banco de la república para la página web

I- ANA MERCEDES HOYOS MEJÍA

1. CRONOLOGÍA

1942: Nace en Bogotá el 29 de septiembre ; 1961: Ingres a la Facultad de Bellas de Artes de la Universidad de los Andes y posteriormente a la Universidad Nacional ; 1967: se casa con el arquitecto Jacques Mosseri y recibe el segundo premio en la Bienal de Pintura Joven del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá ; 1968: Primer premio en la exposición *Espacios ambientales*, organizada por Marta Traba en el Museo de Arte Moderno de Bogotá ; 1969: Nace su hija Ana y comienza su serie *Ventanas* ; 1971: Premio por la serie *Ventanas* en el XX Salón de Artistas Nacionales en Caracas ; 1976: Exposición individual Museo de Arte Moderno de Bogotá ; 1977: El curador Angel Kalemberg, la selecciona, junto con Oscar Muñoz y Edgar Silva para la X Bienal de París ; 1978: Primer premio, por la obra "Atmósfera" en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales ; 1981: Exposición *Ana Mercedes Hoyos, un decenio 1970-1980* en el Centro Colombo Americano de Bogotá ; 1984: Se inaugura la instalación *Campo de Girasoles* en la Galería Garcés Velásquez ; 1987: La galería Alfred Wild en Bogotá inaugura la muestra *Bodegones de Palenque* con la cual inicia su serie de pinturas alusivas a las palenqueras ; 1990: La galería El Museo prepara la exposición *Dibujos y Grabados* sobre la artista; 1991: inicia una serie de exposiciones internacionales sobre Ana Mercedes en México, Estados Unidos y Europa ; 1992: Expone *Símbolos de América* en la Galería El Museo. Bogotá, Colombia ; 1994: Expone *New Paintings* en Nueva York y en Yokohama,

Japón ; 1996: Su exhibición *Recent Paintings* se exhibe en varias ciudades de Estados Unidos ; 1998: Exhibición *Ana Mercedes Hoyos en las colecciones mexicanas* en el Museo José Luis Cuevas. México D.F., México. 2000: La artista dona al Parque El Tunal la escultura “Patillas de la Cordialidad” y a la Universidad de Antioquia la escultura “Girasoles” ; 2004: *Ana Mercedes Hoyos, Retrospectiva*. Museo de Arte Moderno de México. México D.F ; 2005: Exposición *Ana Mercedes Hoyos*, Antología en el Museo de Arte Moderno La Tertulia ; 2007: *San Basilio de Palenque primer territorio libre de América. Una visión documental de Ana Mercedes Hoyos*. Galería Mundo, Bogotá, Colombia ; 2008: Exhibición *La Fiesta* Galería El Museo. Bogotá ; 2014: Exposición retrospectiva *Ana Mercedes Hoyos 3D* en la Galería NueveOchenta ; 2014: El 5 de septiembre fallece Ana Mercedes Hoyos en la ciudad de Bogotá.

2. RESUMEN

Ana Mercedes Hoyos (1942-2014) fue una pintora y escultora colombiana. Su estilo no puede encasillarse de manera estricta en una escuela determinada: su pintura en los años sesenta con una marcada orientación hacia el “pop art” evolucionó a sus cuadros donde predominaban objetos como puertas y ventanas que más adelante se transformarían en atmósferas. A partir de la década del ochenta empezó a trabajar el bodegón, abordando de manera específica el tema de las palenqueras en Cartagena.

3. BIOGRAFÍA

La pintora Ana Mercedes Hoyos nació en Bogotá el 29 de septiembre de 1942, hija del ingeniero Manuel José Hoyos y de Esther Mejía. Cuando estaba en el colegio tomó clases particulares de pintura con Luciano Jaramillo y al graduarse ingresó a la Universidad de los Andes a estudiar artes plásticas, donde tuvo como profesores a Juan Antonio Roda, Luciano Jaramillo, Armando Villegas y Marta Traba. Su amigo Hernando “Momo” Del Villar fue su mayor influencia para decidirse a ser artista y trasladar sus estudios a la Universidad Nacional de Colombia, donde recibió clases del pintor Carlos Granada.

Ana Mercedes comenzó a destacarse en el panorama artístico nacional en los años sesenta, cuando cursaba estudios en la Universidad de los Andes e inició su trabajo sobre temas publicitarios estrechamente relacionado con el movimiento pop, el cual absorbía por ese entonces la atención de los artistas de vanguardia. Aunque no se graduó de ninguna de las dos universidades, para esa época su trabajo ya había sido reconocido y premiado en varias ocasiones. Sobre sus primeras obras, la crítica de arte chilena Marta Traba declaró: “Ana Mercedes Hoyos practica una barbarie deliberada en su dibujos y sus óleos bajo la cual fluye un intenso sentido del humor”.

En 1967 se casó con el arquitecto Jacques Mosseri y dos años después nació su hija Ana. El mismo año que contrajo matrimonio, inició su serie *Vallas* y obtuvo el segundo premio en el Primer Salón de Arte Joven en el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios. Un año más tarde, su obra “Blanco sobre blanco” obtiene el primer premio en la exposición *Espacios Ambientales* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y es seleccionada para exhibir en la polémica muestra *Los que Son* organizada por Marta Traba.

Durante los primeros años de la década del setenta su pintura evolucionó adoptando el paisaje visto a través de ventanas y otros elementos provenientes de la arquitectura y la geometría. Sin embargo, poco tiempo después, su estilo comenzó a ser cada vez más reduccionista, acercándose a la abstracción. Estos trabajos fueron bautizados como “Atmósferas” y causaron polémica entre los críticos capitalinos cuando fueron presentados en la Galería San Diego. A pesar de este evento, a lo largo de la década, su trabajo circuló a nivel nacional e internacional en innumerables exposiciones como: *Arte Colombiano en San Juan* en San Juan de Puerto Rico (1971), *Encuentro de Plástica Latinoamericana* en Santiago de Chile (1972); *32 Artistas Colombianos de Hoy* en Caracas (1973); *Mujeres Artistas del Mundo* en Nueva Delhi (1975); *Arte Ahora III/América Latina: geometría sensible* en Rio de Janeiro (1978); *XI Bienal internacional de Artes Gráficas* en Tokio (1979), entre muchas otras.

A partir de 1980, Ana Mercedes Hoyos regresó a la pintura figurativa con la serie “Paisajes”, donde comenzó a abordar temas que van desde el Arcoíris hasta la Laguna de Guatavita. En 1981, El Centro Colombo Americano inaugura la primera exposición retrospectiva sobre la artista titulada *Ana Mercedes Hoyos, Un decenio 1970-1980*,

acompañada de un libro con una recopilación de críticas acerca de su obra. Ese mismo año sus obras “Arco Iris” y “Atmósferas” hacen parte de la exhibición *Paisaje Libérrimo* en la Galería de Arte Nacional de Caracas, y un año después envía su obra “La Laguna de Guatavita” a la muestra *Women of the Américas: Emerging Perspectives* en Nueva York.

Después de un período de pinturas circulares como “Girasoles”, que culminó con la exhibición *Campo de Girasoles* en la Galería Garcés Velásquez, la artista dio paso a la representación de naturalezas muertas inspiradas en la historia del bodegón. En la XVIII Bienal internacional de Sao Paulo del año 1985, participó con dos obras de esta serie: “Bodegón Homenajea Lichtenstein” y “El Primer Bodegón de la Historia del Arte”. Esta última obra fue seleccionada un año más tarde como la portada de las páginas blancas del Directorio telefónico de Bogotá.

En 1987, la Galería Alfred Wild de Bogotá inauguró la muestra *Bodegones de Palenque*. Esta serie contiene dos elementos particulares: en primer lugar, la artista decidió ayudarse de fotografías tomadas por ella en las playas de Cartagena para la elaboración de sus cuadros; y en segundo lugar, el tema que abordó en sus bodegones fue el de las palanganas con frutas que las palenqueras portan sobre sus cabezas.

Desde los inicios de los años noventa hasta finales de la década del 2010, se realizaron varias exhibiciones en homenaje a la artista y series retrospectivas, entre las que se destacaron: *Símbolos de América* en la Galería El Museo (1992); *New Paintings* en Nueva York y en Yokohama, Japón (1994); *Recent Paintings* se exhibe en varias ciudades de Estados Unidos (1996); *Ana Mercedes Hoyos en las colecciones mexicanas* en el Museo José Luis Cuevas en México D.F. (1998); *Ana Mercedes Hoyos, Retrospectiva* en el Museo de Arte Moderno de México (2004); *Ana Mercedes Hoyos, Antología* en el Museo de Arte Moderno La Tertulia (2005); y *San Basilio de Palenque primer territorio libre de América. Una visión documental de Ana Mercedes Hoyos*. Galería Mundo en Bogotá (2007).

En sus últimos años, cuando ya contaba con un fuerte prestigio internacional, decidió incursionar en la escultura con cabezas de palenqueras de grandes dimensiones, hechas en bronce con lazos de pátinas de distintos colores. En el año 2014, pocos meses

después de una exposición retrospectiva sobre su obra en la galería NueveOchenta, Ana Mercedes Hoyos falleció en la ciudad de Bogotá.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Banrepcultural: Ana Mercedes Hoyos

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/hoyoana.htm>

Banrepcultural: Recordamos a Ana Mercedes Hoyos (Bogotá, 1942 – 2014)

<http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-republica/recordamos-ana-mercedes-hoyos-bogot>

El Tiempo: Eduardo Serrano, La herencia de Ana Mercedes Hoyos

<http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/el-rastro-artistico-que-deja-ana-mercedes-hoyos/14492900>

Revista Jet-Set: Ana Mercede Hoyos

<http://www.jetset.com.co/edicion-impresaa/album-de-fotos-revista-jetset/galeria/ana-mercedes-hoyos-vida-en-imagenes/91652>

Libros

Ana Mercedes Hoyos, Ana Mercedes Hoyos: de la luz al palenque [Texto de Eduardo Serrano] (Bogotá: Ediciones Alfred Wild, c1990). Número topográfico: 759.986 H69a

Ana Mercedes Hoyos, Ana Mercedes Hoyos: un decenio 1970 – 1980 (Bogotá: Centro Colombo Americano, 1981). Número topográfico: 759.986 H69a1

Eduardo Serrano. Ana Mercedes Hoyos [fotografía Oscar Monsalve] (Bogotá: Villegas Editores, 2001). Número topográfico: 759.986 H69a2

Angel Kalenber, Ana Mercedes Hoyos: Retrospectiva (Bogotá: Villegas Editores, 2002).
Número topográfico: 759.986 A51a

II- BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA

1. CRONOLOGÍA

1938: Nace en la ciudad de Bucaramanga, Santander. Hija de Valentín González Rangel y Clementina Aranda Mantilla, y hermana menor de Jorge y Lucila ; 1948: Estudia en el Colegio de las Franciscanas de Bucaramanga ; 1956: Llega a Bogotá a realizar estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia, permanece en la facultad dos años antes de decidirse a cambiar de carrera ; 1958: Viaja a Bucaramanga y trabaja haciendo decoraciones para vitrinas y escenografías para desfiles ; 1959: Regresa a Bogotá e ingresa a la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes ; 1962: se gradúa de la universidad y realiza una exposición junto a sus compañeras Camila Loboguerrero y Gloria Martínez ; 1964: Realiza su primera exposición gracias a un programa impulsado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá dedicado a la difusión de los nuevos talentos. Obtiene una mención en el Primer Salón Intercol ; 1965: La obra “Los suicidas del Sisga” es rechazada por el jurado de admisión para el XVII Salón Nacional de Artistas. El fallo es reconsiderado y la obra obtiene el segundo premio especial del jurado ; 1966: Viaja a Rotterdam, Holanda a tomar un curso de grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten ; 1969: Su obra “Es Copia” es rechazada en el XX Salón de artistas Colombianos. Obtiene un premio en Salón Austral y Colombiano de Grabado en Cali ; 1971: Es seleccionada por el Instituto Colombiano de Cultura como representante de Colombia a la XI Bienal de Sao Paulo, Brasil ; 1973: Expone sus muebles junto a Luis Caballero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá ; 1976: Cierra la etapa de los muebles y comienza a experimentar con superficies textiles ; 1978: Inicia la escuela de guías del Museo de Arte Moderno. Es seleccionada para la XXVIII Bienal de Venecia ; 1980: Su obra comienza a tornarse política durante la gestión del presidente Turbay Ayala ; 1985: Inicia su gestión como miembro del consejo asesor de artes plásticas del Banco de la República ; 1990: Asume la curaduría de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional de Colombia. Recibe una mención extraordinaria en el XXXIII Salón Nacional de Artistas por su trayectoria ; 1993: Exhibición *Por humor al arte* en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá ; 1996: Exposición itinerante del Banco de la República *Treinta años de la obra gráfica de Beatriz González* ; 1997: Exposición individual sobre la masacre de “Las Delicias” en la Galería Garcés Velásquez, Bogotá ; 1998: Exposición retrospectiva

Que honor estar con usted en este momento histórico en el Museo del Barrio, Nueva York ; 2001: Realiza la muestra *Dolores* basada en las imágenes de los indigenistas norteamericanos asesinados por la guerrilla ; 2004: Se retira de su cargo como curadora del Museo Nacional de Colombia ; 2006: Premio “Vida y Obra” por el Ministerio de Cultura ; 2009: Curadora e investigadora de la exposición *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia* en el Banco de la República ; 2010: El documentalista Diego García Moreno realiza la película *Por qué llora si ya reí*, película que documenta el proceso de elaboración de la obra “Auras Anónimas” ; 2011: Exhibición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Medellín ; 2014: Publica el libro *Pobre de mí, no soy sino un triste pintor*, recopilación epistolar con Luis Caballero ; 2015: Su obra “Los suicidas del Sisga” cumple 50 años. Casualmente expone ese mismo año las tres versiones de la obra en el Tate Modern en Nueva York ; 2016: Exposición en el Museo la Tertulia, Cali *Beatriz González y su segundo original* ; 2017: Exposición retrospectiva Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos.

2. RESUMEN

Beatriz González Aranda (1938) es una reconocida artista, curadora e historiadora del arte colombiana. Su trabajo se inspira en las grandes obras de arte, la historia patria, la actualidad política, las víctimas de la violencia y las noticias de prensa; y se expresa a través del dibujo, la pintura, el grabado, o la escultura, utilizando en algunos casos materiales no convencionales. Su obra más conocida es “Los Suicidas del Sisga” de 1965.

3. BIOGRAFÍA

Beatriz González Aranda fue la tercera hija de Clementina Aranda Mantilla y Valentín González Rangel, político de Barichara. Nació el 16 de Noviembre de 1932 en Bucaramanga, Santander y estudió en el Colegio Franciscano de la Santísima Trinidad. En 1956 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá a estudiar Arquitectura con otras tres mujeres. Dos años después decidió abandonar sus estudios, volvió a Bucaramanga y trabajó haciendo decoraciones para vitrinas y escenografías para desfiles. Regresó a Bogotá en 1959 para tomar un curso en la Universidad de América sobre “El Renacimiento en Italia” dictado por Marta Traba. Ese mismo año se

matriculó al programa de Bellas Artes de la Universidad de los Andes con el interés de convertirse en diseñadora gráfica.

Durante su estadía en la universidad recibió clases de Juan Antonio Roda, Marta Traba y Ramón de Zubiría, entre otros. Marta Traba compartió con ella su interés por la obra de Fernando Botero, influencia fundamental en su periodo de formación. La Universidad de los Andes le brindó un espacio alternativo en el que pudo instalar su estudio junto a otras compañeras y desarrollar sus obras, lo que influyó en su decisión final de convertirse en artista. Durante esa época también entabló una profunda amistad con el pintor Luis Caballero.

En las clases de pintura con Juan Antonio Roda inició su interés por las imágenes impresas y la búsqueda por un estilo propio: “yo me di cuenta que yo no podía pintar del natural (...) aunque era buena dibujante, no era capaz de pintar en esos colores, me parecía horrible (...) encontré un afiche de la Rendición de Breda y lo pasé con mucha trementina, muy aguado y eso fue un éxito y comencé ahí”. Poco después de graduarse, en 1963 fue elegida como una de las primeras artistas jóvenes para realizar una exposición individual en el MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá), gracias a un programa del museo, organizado por Marta Traba, dedicado a la difusión de nuevos talentos .

La artista, empezó a preguntarse qué tan reales eran las reproducciones de los libros de arte, y de ahí nació su interés por las imperfecciones en las imágenes impresas. Cansada de realizar variaciones sobre Velázquez y Vermeer, encontró en el periódico la fotografía de los “Suicidas del Sisga”. En 1965 presentó la obra realizada a partir de ésta imagen al XVII Salón Nacional de Artistas. En un primer momento, la obra fue rechazada “porque algún miembro del jurado dijo que era un Botero malo”. Sin embargo, el fallo fue reconsiderado y la obra obtuvo el segundo premio especial del jurado. A partir de ese momento Beatriz González comenzó a interesarse por las tragedias locales a través de los medios y por materiales diferentes a los instrumentos clásicos de pintura: “un día me cansé del óleo, del lienzo, de materiales finos...”. Aunque la crítica se refirió constantemente a Beatriz González como una “artista pop”, ella siempre dejó claro que Warhol en esa época no le interesaba, prefería el expresionismo abstracto.

Después de estudiar un año en la Academia Van Beeldende Kunsten en Holanda en 1966, regresó a Colombia e inició su obra más característica: “los próceres de la historia extensa de Colombia, los retratos de familias “decentes” que se publicaban en los periódicos, los episodios de las páginas sociales y la crónica roja, las escenas ingenuas pintadas en los buses, las estampas populares y los cromos de venta en el pasaje Rivas”. Sus obras “Apuntes para la historia extensa de Colombia I y II”, merecieron el segundo premio en el XIX Salón Nacional de Artistas de Colombia y desataron un enfrentamiento con el historiador Arturo Abella, quien consideraba su obra como una burla y una copia; mientras que Beatriz la consideraba como una “versión” de los retratos realizados en el periodo de independencia.

Durante la década del setenta Beatriz González volvió a sentar un precedente en la historia del arte colombiano al introducir nuevos materiales para realizar sus obras: muebles y telones. El presidente Julio César Turbay fue, en un inicio, quien más tuvo protagonismo en la obra de Beatriz: “Pinté a Turbay en el zócalo de la tragedia y en el zócalo de la comedia, obras en las que quería decir que este país se movía entre el crimen y la condecoración”. Los temas desarrollados en su pintura comenzaron a tornarse cada vez más hacia la realidad política colombiana.

A partir de la década de los ochenta, tras la toma del Palacio de Justicia y el reclutamiento de su hijo por el ejército, su obra se centró en el dolor: “la prensa es temporal, de cierta manera la labor del artista es no permitir que se olviden la muerte y el dolor”. Para abarcar estos temas González decidió retornar al óleo realizando composiciones “caóticas y simbólicas”. De acuerdo con su testimonio, siempre que sentía malestar con lo que estaba pintando, hacía correcciones éticas a su trabajo.

En el transcurso de los años noventa, el interés político de la obra de Beatriz González se centró en las víctimas del conflicto armado. Una de las noticias que desarrolló en su obra durante esta época fue la de los ahogados o *NN* tirados al río. Más adelante trabajó sobre la masacre de “Las Delicias” en 1997 y el sufrimiento de las mujeres en la serie *Dolores*. En el 2010, el documentalista Diego García Moreno realizó *Por qué llora si ya reí*, película que muestra el proceso de elaboración de la obra “Auras Anónimas”. Su obra “Los suicidas del Sisga” cumplió 50 años en el 2015 y casualmente fue expuesta en sus tres versiones en el Tate Modern de Nueva York ese mismo año.

Además de pintar, Beatriz González ha sido curadora, maestra, crítica de arte e historiadora del arte. Como lo explica en la entrevista con Hans Ulrich Orbist, “pinto medio tiempo y escribo medio tiempo”. Como historiadora ha publicado: *Ramón Torres Méndez, entre lo pintoresco y la picaresca* (1985), *Roberto Páramo, pintor de la sabana* (1986), *José Gabriel Tatis, un pintor comprometido* (1987), *Fidolo Alfonso González Camargo* (1987), "las artes plásticas en el siglo xix", en la *Gran Enciclopedia de Colombia* (1993), *José María Espinoza: abanderado del arte en el siglo XIX* (1998), *Artista en tiempos de Guerra: Peregrino Rivera Arce* (1999), y *Manual de Arte en el Siglo XIX en Colombia* (2013) entre otros. Fue curadora de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional durante catorce años, inició la escuela de guías en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y ha sido asesora de las colecciones de arte del Banco de la República desde 1985.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Banrepcultural: Beatriz González, texto por Germán Rubiano Caballero

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/gonzbeat.htm>

El Tiempo: Entrevista a Beatriz González, Texto por María Paulina Ortiz

<http://www.eltiempo.com/bocas/pintora-beatriz-gonzalez-en-entrevista-con-revista-bocas/14611537>

Arcadia: Los año de Formación de Beatriz González, texto por Halim Badawi

<http://www.revistaarcadia.com/imprensa/arte/articulo/entrevista-beatriz-gonzalez/44629>

Colarte: María Teresa Guerrero. Colándose en la Historia del Arte.

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1217&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24G%24%241col%24%24GonzalezBeatriz%24%241col%24%24MariaTeresaGuerrero.html>

Libros

Beatriz González la comedia y la tragedia : retrospectiva 1948-2010 / Museo de Arte Moderno, noviembre 23 de 2011 a marzo 4 de 2012 ; textos Alberto Sierra M. ... [et al.] ; traducción Mary Jane Valencia.-- Medellín : Museo de Arte Moderno, 2012. 292 p. : il. ; 28 cm.

Beatriz González / dirección, diseño y edición Benjamín Villegas ; textos Holland Cotter, Carmen María Jaramillo, María Margarita Malagón ; fotografía Oscar Monsalve.-- Bogotá : Villegas Editores : Seguros Bolívar, 2005. 225 p : il ; 29 cm.

Treinta años en la obra gráfica de Beatriz González / Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá : El Banco, 1996. 28 p. : il. ; 28cm.

Beatriz González: una pintora de provincia. Edición Marta Calderón. Bogotá : Carlos Valencia Editores, 1988. 196 p : il. [algunas col.] ; 30 cm

III- CECILIA PORRAS PORRAS

1. CRONOLOGÍA

1920: Cecilia Porras nace el 20 de Octubre en Cartagena, Bolívar, hija del historiador Gabriel Porras Troconis y de Manuela Porras ; 1935: Estudia en el Colegio La Presentacion de Cartagena. Desde este periodo comenzó a demostrar interés por la pintura, aprendiendo de forma autodidacta ; 1945: Obtuvo una mención de honor en el I Salón de Artistas Costeños con “Autorretrato” ; 1948: Realiza su primera exposición individual en Café Londres en Cartagena y viaja a Bogotá para estudiar dos años en la Escuela Nacional de Bellas Artes ; 1950: Realiza una exposición individual en Medellín ; 1952: Exposición en el Teatro Metropol de Cartagena ; 1954: Inicia sus actividades como ilustradora para el periódico *El Observador* dirigido por Jorge Child. Participa en la realización de la película *La langosta Azul* ; 1955: Realiza las ilustraciones del libro *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio y elabora la portada de la primera edición de la *Hojarasca* de Gabriel García Márquez. Obtiene una mención honorífica en el Primer Concurso Nacional de Pintura de Barranquilla por su obra “Niña”. Realiza su primera muestra individual en Bogotá, en la Galería el Callejón. Es premiada junto a otros artistas colombianos en la III Bienal de Arte Hispanoamericano de Barcelona ; 1956: Participa en la Primera Bienal de Arte Gulf Caribbean, La exposición *Tendencias actuales* en la Biblioteca Nacional, La Galería el Callejón y la Galería el Caballito, entre otras ; 1957: Se desempeña como profesora de la Sección de Bellas Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional por un periodo de dos años. Contrae matrimonio con Jorge Child ; 1958: Su obra “El monte Rojo” es subastada por 2.350 pesos. Participa en la exposición *15 Pinturas* de la Biblioteca Luis Ángel Arango ; 1959: Es nombrada profesora de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena ; 1963: Participa en la exposición *23 Pinturas Colombianas* en la sucursal de Cúcuta del Banco de la República. Participa en la conformación de “El grupo de los 15” junto con otros artista cartageneros ; 1964: Realiza la exposición *Témperas* en la pequeña Galería del Parque de Bogotá ; 1970: Exposición individual en la Galería Belarca ; 1971: Muere en su casa ubicada en el barrio La Manga, en Cartagena, el 22 de diciembre.

2. RESUMEN

Cecilia Porras (1920-1971) fue una reconocida pintora cartagenera. Hizo parte del grupo de artistas e intelectuales que frecuentaba *La Cueva* en Barranquilla, en el que diseñó la portada de la primera edición de *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez, ilustró el libro *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio y participó en la película *La Langosta Azul*. En principio autodidacta, su obra se caracterizó por retratar la luz, las formas y los colores de la costa caribeña, llegando a destacar en el círculo intelectual y artístico de la sociedad cartagenera reservado casi exclusivamente a los hombres.

3. BIOGRAFÍA

Cecilia Porras nació en Cartagena en 1920, hija del historiador de talante conservador Gabriel Porras Troconis y de Manuela Porras. Estudió en el Colegio La Presentación de Cartagena, una de las instituciones más tradicionales de la época. Se inició en la pintura de forma autodidacta, “realicé el primer cuadro: “Calle de Sincelejo”, cuando creía ingenuamente que la pintura tenía que ser la imitación fiel de la naturaleza y que a un artista le estaba prohibido alterarla o interpretarla según su manera de sentir”. En 1945 ganó una Mención de Honor en el Primer Salón de Artistas Costeños, celebrado en la Biblioteca Departamental de Barranquilla por su cuadro “Autorretrato”.

Viajó a Bogotá en 1948 y estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, donde tuvo como maestros a Enrique Grau y a Alejandro Obregón. Al regresar a Cartagena tejió amistad con el grupo de escritores conocido como el “Grupo de Barranquilla” y frecuentó *La Cueva*, contravirtiendo los estándares de la sociedad cartagenera: “En estos años se hace famosa por sus disfraces y sus atuendos en la playa, lo cuales eran realizados por ella misma, (...) sus comportamientos osados y sus irreverencias, entre ellas, su frecuente asistencia a un bar con grupos compuestos exclusivamente por hombres o su participación en eventos”.

Al inicio de la década de los cincuentas, la obra de Cecilia Porras dio comienzo a un proceso de simplificación o abstracción geométrica y una observación sensible de la luz y color propios de la costa Caribe: “Me entregué entonces a pintar flores alegres, frutos maduros y cristales transparentes; los pintaba con alegría, y segura de mí misma;

habiendo perdido ya el miedo de pintar jugaba desprevenida con la luz y el color y así logré una pincelada más suelta y más segura”.

Entre 1954 y 1955 participó en dos proyectos editoriales del Grupo de Barranquilla ilustró el libro de cuentos *Todos estábamos a la espera* de Álvaro Cepeda Samudio y la cubierta de la primera edición de *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez. Participó también con varios miembros del grupo (Álvaro Cepeda samudio, Enrique Grau, Gabriel García Márquez y Luis Vicens) en el cortometraje en blanco y negro *La langosta Azul*, en el que interpretó el único papel femenino “La Hembra” y diseñó el vestuario de la misma. Ese mismo año también inició sus actividades como ilustradora para el periódico *El Observador* dirigido por su futuro esposo Jorge Child.

En 1957 viajó a Bogotá a asumir el cargo de profesora de la Sección de Bellas Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional por un periodo de dos años. Ese mismo año contrajo matrimonio con Jorge Child y un año después su obra “El monte Rojo” fue subastada por 2.350 pesos, la cifra más alta ofrecida por una obra en el Primer Salón Anual de Pintura y Escultura. Regresó a Cartagena en 1959 como profesora de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena.

A finales de la década de los cincuentas, la artista cartagenera se vio influenciada por la nueva figuración y por la obra de Fernando Botero, lo que llevó a Cecilia a pintar personajes. A partir de los primeros años sesenta vuelve al paisaje de su natal Cartagena: “eran la continuación apropiada de los paisajes de los años cincuenta. (...) El color quedó drásticamente restringido, cuando no negado por los blancos, grises y negros que empezó a usar, pero de todos modos la luz siguió siendo un factor determinante en la plasticidad de la obra”. El 22 de diciembre de 1971, un año después de su exposición individual en la Galería Belarca, Cecilia Porras murió en su casa ubicada en el barrio La Manga, en Cartagena.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Banrepcultural: Una Mirada a la Colección

<http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=45>

Colarte: Cecilia Porras

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=517&pest=recuento>

Ramírez Botero, Isabel Cristina. "Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo xx". *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 100-119.

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8316/6727>

El Universal: Cecilia Porras una Maravilla Desconocida

<http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/cecilia-porras-una-maravilla-desconocida>

Libros

Ramírez Botero, Isabel Cristina. "Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo xx". *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 100-119.

Cecilia Porras : Cartagena y yo, 1950-1970 / Fundación Gilberto Alzate Avendaño ; curaduría John Castels Gil ; compilación David Ayala Alfonso, Juliana Escobar Cuéllar.-- Bogotá : Fundación Gilberto Alzate Avendaño : Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.

Cecilia Porras. *Arte XIII: Cuaderno de la Pontificia Universidad Bolivariana*. Medellín.1950

[Medina, Alvaro](#), *Poéticas visuales del caribe colombiano al promediar el siglo XX* / Alvaro Medina.-- Bogotá : Molinos Velásquez Editores, 2008.

IV- DÉBORA ARANGO PÉREZ

1. CRONOLOGÍA

1907: Nace en Medellín, es la octava hija de una familia numerosa ; 1920: Después de enfermarse de paludismo, regresa de la casa de su hermana en La Estrella a Medellín con sus padres, e ingresa al Colegio María Auxiliadora ; 1932: Comienza clases con Eladio Vélez y entra al Instituto de Bellas Artes de Medellín ; 1935: Después de ver los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal decide convertirse en su alumna ; 1937: Participa en la Exposición de Pintura en el Club la Unión en Medellín junto a las demás alumnas de Pedro Nel Gómez ; 1938: Abandona las clases con Pedro Nel Gómez y se dedica a pintar en su taller ; 1939: Gana el primer premio en el Primer Salón de Artistas Profesionales en el Club la Unión de Medellín, generando polémica en la sociedad medellinense al incluir dos desnudos ; 1940: Invitada por Jorge Eliécer Gaitán, realiza una exposición individual en el Teatro Colón de Bogotá, pero es clausurada por presión de la sociedad capitalina en cabeza de Laureano Gómez ; 1944: Conformo el grupo “Los Independientes” junto a otros artistas proponiendo la pintura mural como arte para el pueblo ; 1946: Viaja a México a estudiar Pintura Mural en la Escuela Nacional de Bellas Artes ; 1948: Termina el Mural Sobre la Recolección del Figue en la Compañía de Empaques de Medellín ; 1953: Viaja a España a estudiar en la Academia de San Fernando ; 1955: Sus obras expuestas en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid son descolgadas por el gobierno franquista sin ninguna explicación ; 1957: Decide descolgar su exposición individual en la casa Mariana de Medellín debido a presiones políticas; 1957: viaja a Londres a estudiar cerámica y pintura en el Technical College of Reading de Londres ; 1960: Decide aislarse en su “Casablanca” en Envigado ; 1975: Exposición retrospectiva de su obra en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, curada por Elkin Alberto Mesa ; 1977: Sus obras participan en la exposición del MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá) *Arte y Política* organizada por Eugenio Barney ; 1980: En la exposición *Antioquia y la Década de los setenta* del MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín) se incluyen obras de Débora Arango ; 1981: Hace parte de la exposición *Diez Maestros Antioqueños*, curada por el pintor Jorge Cárdenas ; 1984: Exposición retrospectiva curada por Alberto Sierra en el MAMM e itinerante en la BLAA (Biblioteca Luis Ángel Arango) ; 1986: Dona al MAMM 233 obras de su autoría ; 1996: La BLAA

realiza una de las exposiciones retrospectivas más grandes, con 269 obras ; 2004: El Ministerio de Cultura declara las 233 obras como Bien de Interés Cultural de carácter nacional ; 2005: Muere en su casa en Envigado.

2. RESUMEN

Débora Arango Pérez (1910-2005) pintora, acuarelista y ceramista antioqueña. Por medio de su pintura irreverente y transgresora representó la realidad colombiana de una forma crítica y descarnada. Fue la primera mujer en pintar y exponer desnudos femeninos, utilizando además un estilo expresionista que se oponía a los dogmas de la academia. Aunque su obra fue censurada y su reconocimiento tardío, Débora Arango es considerada como "la gestora de la primera revolución estética" en Colombia.

3. BIOGRAFÍA

Inicios

Débora Arango, pintora y acuarelista antioqueña nació el 11 de noviembre de 1907, siendo la octava hija de Castor María Arango Díaz y Elvira Pérez. En 1920, ingresó al Colegio María Auxiliadora de Medellín, donde la madre María Rabaccia reconoció su talento artístico y la impulsó a ser pintora. Durante su juventud su inclinación por la pintura fue también estimulada por su familia: sus hermanos médicos Tulio y Luis Enrique le enseñaron de anatomía, mientras su hermana escritora Elvira le servía de modelo.

A partir de 1932, la joven artista se convirtió en discípula de dos reconocidas figuras del arte antioqueño Eladio Vélez y más adelante en 1935 de Pedro Nel Gómez. Cada uno a su manera, colaboró en la definición de sus valores plásticos y en la consolidación de su estilo pictórico: Vélez, fue fundamental en su consideración del dibujo como la esencia de toda representación, mientras que Gómez lo fue en su valoración de temas humanistas y en el desarrollo de una estilo más expresionista.

En 1937 participó en su primera exposición junto a otras aprendices del Maestro Pedro Nel Gómez, y en 1939 expuso nueve cuadros y acuarelas en la *Exposición de Artistas Profesionales* que se realizó en el Club La Unión en Medellín. Al ganar el primer premio,

generó una fuerte polémica por ser la primera mujer que incluía dos desnudos dentro de su selección “Cantarina Rosa” y “La amiga”, fueron consideradas como “obras impúdicas que ni siquiera un hombre debía exhibir”. A causa de estos y otros eventos la artista se afirmó en una postura revolucionaria para la época: “el arte no tiene nada que ver con lo moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces (...) es un paisaje en carne humana (...) puede no ser bello, pero es natural, es humano, es real, con sus defectos y deficiencias”.

Censura y aislamiento

Al año siguiente, Débora Arango realizó su primera exposición individual en el Teatro Colón de Bogotá por invitación de Jorge Eliécer Gaitán, entonces Ministro de Educación. Sin embargo, la exposición tuvo que ser desmontada al día siguiente por presiones morales y políticas de la sociedad capitalina, en especial del político conservador Laureano Gómez quien consideraba sus desnudos como “inmorales, perversos, pornográficos e incorrectos técnicamente”. En 1944 conformó junto a otros artistas el grupo de los “independientes” reivindicando un arte americanista para el pueblo. En la primera y única exposición del grupo organizada por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín sus obras más polémicas fueron censuradas.

Durante los primeros cinco años de la década del cuarenta sus cuadros fueron censurados y descolgados de las salas de exposición, por lo que en 1946 decidió viajar a Estados Unidos y luego a México. Allí, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes, dirigida por Federico Cantú, donde aprendió la técnica del fresco y estudió la obra de los muralistas mexicanos. En su regreso a Medellín en 1947, elaboró un mural en la Compañía de Empaques en Medellín, propiedad de su cuñado, donde describió el cultivo del fique.

A mediados de siglo, la violencia avivada por la muerte de Gaitán, la polarización política, la dictadura de Rojas Pinilla y la imposición del Frente Nacional, hicieron que Débora realizara una serie de obras alusivas al 9 de abril y a la caída de Laureano Gómez. Algunos expertos ven este período de producción artística como una alusión a Goya, donde criaturas grotescas del mundo animal representan a figuras de la política colombiana.

En 1954 viajó a Madrid, donde se inscribió en la Academia de San Fernando y estudió las obras de Francisco de Goya y José Gutiérrez Solana. En 1955, inauguró una muestra individual en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. En esa ocasión, sus cuadros fueron descolgados sin ninguna explicación por orden del gobierno franquista, lo que motivó su regreso a Colombia.

En 1957 realizó su primera muestra individual de pinturas en Medellín, en un espacio de la Casa Mariana. Al segundo día, Arango decidió retirar sus obras ante el temor causado por las manifestaciones contra el General Rojas. En 1959 viajó por segunda vez a Europa y en Inglaterra estudió cerámica en el Technical College of Reading. A partir de los años sesenta Arango decidió no volver a mostrar sus obras debido a las amenazas y presiones que recibió su familia. Comenzó entonces un largo periodo de aislamiento en el que decidió intervenir pictóricamente “La Casablanca”, su casa-taller en Envigado.

Reconocimiento tardío

Sólo hasta 1975 la artista permitió exhibir 100 de sus cuadros en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Ya en la década de los ochenta, la obra de Arango fue recuperada por los distintos museos del país y por la historia del arte como un “testimonio único, radical y femenino de los momentos álgidos de la historia moderna de Colombia”. En 1984 se realizó una exposición retrospectiva de su obra curada por Alberto Sierra en el MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín) y posteriormente en la BLAA (Biblioteca Luis Ángel Arango), con 240 óleos y acuarelas la mayoría de ellos inéditos. Dos años después, Débora Arango donó al MAMM 233 obras de su autoría.

En 1996 la BLAA del Banco de la República en Bogotá, realizó una de las exposiciones retrospectivas más grandes con 269 de sus obras y en el 2015 el Museo de Arte Moderno de Medellín inauguró la expansión del edificio que actualmente incluye una exposición permanente de pinturas y acuarelas donadas por la artista.

Su carrera como artista le mereció múltiples condecoraciones como el Premio a las Artes y a las Letras de la Gobernación de Antioquia; la Medalla al Mérito Porfirio Barba Jacob,

de la Alcaldía de Medellín; la Cruz de Boyacá y el título de Maestra Honoris Causa de la Universidad de Antioquia; entre otros.

Débora Arango murió el 11 de noviembre del 2005 en su “Casablanca en Envigado, pero sus representaciones de mujeres desnudas, prostitutas, mendigos y políticos corruptos, pintados de forma incorrecta”, marcan hitos dentro de la historia colombiana: revolucionando el papel de la mujer en la sociedad, marcando puntos de quiebre en la historia del arte del país, y utilizando sus pinturas como un instrumento de denuncia. Hoy en día, su obra vuelve a ser estudiada “como un documento estético y de la memoria colectiva de los colombianos”.

Desde el 29 de noviembre de 2016, su imagen aparece en el billete de \$2.000 pesos colombianos como parte de la nueva serie de billetes que puso en circulación el Banco de la República.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

El Mundo: Débora Arango, pintora colombiana que escandalizó con sus cuadros de desnudos. <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/05/obituarios/1133778475.html>

Banrepcultural: Biografías Arango, Débora.

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/arandebo.htm>

Arcadia: ¿Quién fue Débora Arango?

<http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/quien-debora-arango/23766>

El País: Débora Arango: historia de un olvido

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html

Galería el Museo: Débora Arango

<http://www.galeriaelmuseo.com/archives/614/>

El Tiempo: DÉBORA ARANGO, AL DESNUDO

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-690558>

KienyKe: Débora Arango

<http://www.kienyke.com/kien-fue/debora-arango/>

Colarte: Débora Arango:

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=505&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24A%24%241col%24%24ArangoDebora%24%241col%24%24critica%2Easp>

Libros

Débora Arango : el arte de la irreverencia / fotografía Alberto Restrepo T. Medellín : Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1996.

Débora Arango : exposición retrospectiva / Débora Arango. Bogotá : Banco de la República, 1996.

Débora Arango : exposición retrospectiva 1937-1984 / Museo de Arte Moderno de Medellín ; Débora Arango ; selección de textos y fotografías, edición de Alberto Sierra. Medellín : Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984.

Débora Arango / Autores: María del Rosario Escobar y Alberto Sierra y textos de Santiago Rueda y Juan Mejía. Bogotá: Ediciones Gamma, 2011.

V- DORIS SALCEDO

1. CRONOLOGÍA

1958: Nace en Bogotá, Colombia ; 1980: Se gradúa del programa de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano ; 1984: Realiza un Máster en Bellas Artes en la Universidad de Nueva York ; 1985: Expone en la Casa de la Moneda de Bogotá ; 1987: Participa en el XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos de Medellín. Es nombrada directora del Instituto de Bellas Artes de Cali ; 1989: Profesora de Escultura y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia ; 1990: Expone en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá ; 1992: La Shedhalle de Zúrich presenta una exposición de la obra de Salcedo. Participa en la 9ª Bienal de Sydney, en Australia; 1993: Participa en *Aperto 93*, en la XLV Bienal de Venecia ; 1994: La Brooke Alexander Gallery de Nueva York presenta la exposición individual *La Casa Viuda* ; 1995: Recibe una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Expone por primera vez en el White Cube de Londres ; 1996: Expone en Le Creux de l'Enfer de Thiers en Francia, L. A. Louver de Los Ángeles y la Galería Camargo Vilaça de São Paulo ; 1998: El New Museum of Contemporary Art de Nueva York presenta la exposición *Doris Salcedo: Sin Tierra* ; 1999: La serie *Sin Tierra* se expone por primera vez en Europa, en la Tate Gallery de Londres. Realiza un homenaje al periodista asesinado Jaime Garzón ; 2000: La Galería Alexander and Bonin, de Nueva York, presenta *Doris Salcedo, Tenebrae* ; 2001: La obra de Salcedo es incluida en *Versiones del Sur: Estética del Sueño*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid ; 2002: Participa en *Documenta 11* y en *Imagine, You Are Standing Here in Front of Me*, en el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. Instala sillas colgadas del techo del Palacio de Justicia de Bogotá recordando la toma en 1985 ; 2003: Participa en la 8ª *Bienal de Estambul* ; 2004: Presenta "Ninguno" en el White Cube de Londres ; 2005: Recibe el Ordway Prize, concedido por la Penny McCall Foundation de Nueva York. Participa en *Abyss: Triennial of Contemporary Art*, en el Castello di Rivoli de Turín ; 2007: La obra "Shibboleth" de Salcedo es instalada en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres ; 2008: La galería Alexander and Bonin de Nueva York presenta una exposición de la obra de la artista ; 2010: Recibe el Premio Velázquez de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura Español ; 2011: La instalación "Plegaria Muda" de Salcedo es expuesta en Malmö, Suecia, la CAM, la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa y el Museo Universitario Arte Contemporáneo de Ciudad

de México ; 2014: Recibe el Premio de Arte Hiroshima ; 2015: El Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y El Museo de Arte Contemporáneo de Chicago presentan una retrospectiva suya ; 2016: El Museo Pérez de Miami exhibe un retrospectiva de su obra. Realiza la intervención “Sumando Ausencias” en la Plaza de Bolívar, en homenaje a las víctimas del conflicto armado en Colombia.

2. RESUMEN

Doris Salcedo (1958) es una escultora bogotana. Su obra parte de las experiencias y testimonios de quienes han sufrido directa o indirectamente la violencia del conflicto armado. Sus instalaciones reflejan la situación de las víctimas, a partir de eventos y objetos cotidianos que buscan hacer memoria sobre una realidad que muchas veces pasa desapercibida. Ha recibido múltiples condecoraciones, entre ellas: una beca de la Fundación Guggenheim, el reconocimiento Velázquez a las Artes y el Premio de Arte Hiroshima. Su obra es reconocida internacionalmente: ha expuesto en la Tate Modern de Londres, la Galería White Cube y El Guggenheim entre otros, hoy en día vive y trabaja en Bogotá.

3. BIOGRAFÍA

La escultora colombiana Doris Salcedo nació en Bogotá, Colombia en 1958. Estudió Bellas Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1976-1980) y cursó estudios de postgrado en la Universidad de Nueva York en 1984. Durante su estancia en Nueva York se interesó especialmente por las obras de Joseph Beuys y Marcel Duchamp. Su obra se compone de objetos “encontrados y re contextualizados”: “Yo propongo una escultura simbólica, que tiene como punto de partida materiales poseedores y transmisores de significado, capaces de establecer una comunicación con el espectador (...) parto de objetos (ready-made) cargados de significación y capaces de conmovier”. Sus viajes a diferentes ciudades también la llevaron a pensar particularmente en explorar el espacio público definido por piezas escultóricas, que generan rituales colectivos y el desarrollo de un sentido de comunidad. Según la investigadora María Margarita Malagón-Kurka, sus obras se pueden dividir en tres categorías: “estructuras paradójicas, reliquias congeladas en el tiempo y los objetos/espacio conmemorativos desfigurados”.

Entre 1987 y 1988 regresó a Colombia y dirigió la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Cali y un año después fue nombrada profesora de escultura y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Al igual que Beatriz González, Doris Salcedo se vio fuertemente afectada por la toma del Palacio de Justicia en Bogotá. A partir de ese momento desarrolló su obra entorno a la violencia y a la guerra. Sin embargo, a diferencia de Beatriz trabajó a partir del testimonio de las víctimas. Comenzó a elaborar piezas que giraban en torno al duelo y el dolor infligido por la violencia, trabajando con objetos que aludían al cuerpo humano, pero que lo mostraban de una u otra forma violentado. Adquirió un lote de objetos descartados del mobiliario de un hospital en Bogotá, y elaboró la obra “Sin título”, premiada en la versión XXXI del Salón Nacional de Artistas de 1987 en Medellín.

En la década del noventa, Doris incluyó dentro de su proceso de creación el trabajo de campo. Se reunió con víctimas y familiares del conflicto y a partir de sus testimonios comenzó a utilizar objetos personales. Para la realización de una obra compuesta de camisas atravesadas por barras punzantes a la altura del hombro derecho, la artista se trasladó hasta las plantaciones de La Negra y Honduras en Urabá. Su investigación le permitió acercarse a las víctimas secundarias de la violencia: sobrevivientes que narraban el impacto causado por la pérdida de sus compañeros. Entre los diferentes relatos, se encontró con el de una mujer que lavaba y arreglaba cotidianamente la ropa de su marido fallecido, de ahí surgió la obra “Camisas” en 1989. Interesada en las huellas de la guerra y sobre todo en la ausencia de quienes ya no están, creó “Atrabiliarios” (1991), un mural compuesto de nichos donde se disponían zapatos de mujeres víctimas del conflicto, cubiertos por una película translúcida.

En la exposición *Nuevos Nombres, Seguimiento* en 1990, y *Ante América* en la Biblioteca Luis Ángel Arango en 1992, la artista expuso un armario de madera relleno de concreto y, muebles inutilizados con el fin de evocar una incomodidad física en el espectador. Estas obras llevarían al desarrollo posterior de su serie *Casa Viuda*. Cuando la artista empezó esta serie, también estaba trabajando en *Muebles Sin Título*, creando objetos disfuncionales. Durante la década de los noventa, excepto por las dos exhibiciones anteriormente mencionadas, todas las exposiciones tuvieron lugar fuera de Colombia, por lo que la mayoría de críticas y reseñas sobre su obra provienen del extranjero.

En el año 1995 obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim y hasta finales de la década continuó produciendo armarios llenos de cemento de los que sobresalían las superficies de sillas y otros muebles. En 1998, se presentó en el New Museum de Nueva York. Dentro de esta exposición titulada *Sin Tierra* se instaló una de sus obras más emblemáticas “La túnica del huérfano”, en la que utilizó pelo humano para unir dos mesas cortadas y montadas una sobre otra. Esta obra se inspiró en la historia de una niña de seis años que presenció la muerte de su madre y luego se negó a quitarse el vestido que llevaba puesto ese día. En 1999, a raíz del asesinato del humorista y periodista Jaime Garzón, Doris Salcedo participó en un homenaje colectivo.

Tres años más tarde, el 6 de noviembre de 2002, a las once de la mañana inició una obra en la fachada del restaurado Palacio de Justicia en Bogotá rememorando la toma del edificio en 1985. Descolgó sillas vacías de la azotea del inmueble en los momentos en que, según los informes, habían muerto las personas. Por esa época, también realizó un proyecto para la VIII Bienal de Estambul: construyó un monumento efímero con 1550 sillas apiladas en el espacio dejado por un edificio demolido.

En 2004 expuso “Ninguno” en la Galería vanguardista White Cube de Londres. La artista intervino el cubo blanco, incrustando en las paredes alambre metálico, uno de los materiales empleados actualmente en la industria de la seguridad y un elemento característico de los campos de concentración. En el año 2006 participó en la Trienal de Turín, Italia, donde intervino el Castello di Rivoli, una edificación del siglo XVIII. En este espacio tuvo lugar su obra “Abismo”, que consistía en prolongar desde el techo hacia abajo la estructura de la arquitectura original basada en ladrillos de ese periodo pintados a mano. Ese mismo año recibió el Premio Ordway en su primera versión, como reconocimiento a su trayectoria.

Un año después, la Tate Modern de Londres invitó a Salcedo a hacer parte del prestigioso programa *Unilever Series*. Su obra “Shibboleth”, que traduce “segregación” instalada en el Salón de Turbinas de la Tate Modern, fue visitada por doce mil personas. La obra consistía de una grieta de 167 metros de largo que atravesaba el espacio expositivo. Sobre esta obra hubo varios artículos y debates acerca de la forma en que se construyó; sin embargo, la autora siempre respondió que era más importante el mensaje que quería transmitir que su proceso de construcción.

En el año 2010, Doris Salcedo recibió el premio Velázquez de Artes del Ministerio de Cultura Español entregado anualmente desde 2002 en reconocimiento a su carrera artística. Anteriormente lo recibieron el mexicano Juan Soriano y el brasileño Cildo Meireles.

Su obra “Plegaria muda” se presentó por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo de México en 2011 y posteriormente en el Museo de Arte Moderno de Suecia, la Fundación Gulbenkian de Lisboa, el Maxxi de Roma, el White Cube de Londres, la Pinacoteca de Sao Paulo, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y el Museo de Arte Moderno de San Francisco. La obra se componía de “162 objetos, cada uno de dos mesas dispuestas simétricamente una encima de la otra (...) las dos superficies planas se superponen en un efecto especular, separadas por un terrón oscuro de unos veinte centímetros. De esta materia viva prensada surgen brotes de hierba por entre agujeros imperceptibles”.

En 2014 ganó el Premio de Arte Hiroshima, otorgado a artistas que contribuyen a la paz. Según el fallo del jurado, Doris Salcedo “ha creado trabajos preocupados por las víctimas de la violencia, trascendiendo el luto de la muerte e incorporando la esperanza de poder renacer. Sus exhibiciones usan métodos originales que atraen a los espectadores y resaltan la tragedia de la violencia que vivió Hiroshima en un contexto moderno”. Un año después, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago realizó la primera retrospectiva de la artista exhibiendo alrededor de 25 años de trayectoria. La exposición posteriormente pasó al Guggenheim de Nueva York y luego al Pérez Art Museum Miami.

En reacción al resultado de las votaciones del plebiscito por la paz que realizó el gobierno colombiano en octubre del 2016, en el que la respuesta mayoritaria de la población fue negativa, Salcedo realizó la obra “Sumando Ausencias”. En la obra, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano fueron dibujados con ceniza en rectángulos de tela blanca. El martes 11 de octubre de 2016, la artista acompañada de voluntarios cosió los nombres entre sí, con hilo y aguja hasta cubrir con un gran manto el suelo de la Plaza de Bolívar de Bogotá.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Colarte: Doris Salcedo / Artículos y críticas

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1438&pest=recuento>

Mecd: Biografía Doris Salcedo

http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/en/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-velazquez/velazquezpremia/velazquez2010/Bio_Salcedo.pdf

Banrepcultural: Otra mirada a la historia

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/fra/fra2c.htm>

Guggenheim Bilbao: Biografía Doris Salcedo

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/artistas/doris-salcedo/bio/>

Perspectivas Estéticas: Doris Salcedo y el Arte en un contexto de Violencia

<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.co/2012/05/doris-salcedo-y-el-arte-en-un-contexto.html>

Banrepcultural: Doris Salcedo, Sin título

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/doris-salcedo/sin-titulo>

Libros

Salcedo, Doris. *Shibboleth* / Doris Salcedo. London : Tate Publishing, 2007. [133] p. : fot. ; 28 cm.

Bal, Mieke. De lo que no se puede hablar : el arte político de Doris Salcedo / Mieke Bal ; traducción de Marcelo Cohen. Bogotá : The University of Chicago Press : Universidad Nacional de Colombia, 2014. 303 páginas : ilustraciones ; 24 cm.

Malagón-Kurka, María Margarita. Arte como presencia indéxica : la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa. Bogotá : Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte, 2010. xiv, 273 p. : il. ; 21 cm.

Biblioteca Luís Ángel Arango (Bogotá). Nuevos nombres : seguimiento, Germán Nadín Ospina, María Fernanda Cardoso, Luis Luna, Carlos Salazar, Doris Salcedo, José Antonio Suárez . Bogotá : Banco de la República, Departamento Editorial, 199 [30] p. : il. ; 20 cm.

VI- FELIZA BURSZTYN RZEŹNIK

1. CRONOLOGÍA

1933: Nace en Bogotá el 8 de septiembre ; 1954: Estudia Escultura en el Arts Students League de Nueva York ; 1957: Completa sus estudios en la Academia Grande Chaumière con el escultor de influencia cubista Ossip Zadkine en París ; 1958: Presenta su primera exposición individual en la Galería El Callejón de Bogotá. Abandona los materiales tradicionales y hace las primeras esculturas en chatarra ; 1962: Expone en el Museo Bezalel de Jerusalén y participa en el XIV Salón de Artistas Colombianos ; 1963: Participa en el XV Salón de Artistas Colombianos en el Museo Nacional de Bogotá ; 1964: Gana el Primer premio en Escultura en el I Salón Intercol, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá ; 1965: Gana el Primer premio en escultura en el XVII Salón de Artistas Colombianos con la escultura "Mirando al Norte" ; 1966: Hace parte de *Seis Escultores Colombianos* exposición de la Biblioteca Luis Ángel Arango y participa en el XVIII Salón de Artistas Nacionales en la misma institución ; 1967: Gana el Tercer premio en el XIX Salón de Artistas Nacionales, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Ese mismo año es retenida en el aeropuerto El Dorado por las autoridades militares durante su llegada de un viaje por Europa, Cuba e Israel ; 1968: Expone "Las Históricas" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La misma serie también se presenta en Buenos Aires, San Francisco y La Habana ; 1971: Hace la escultura "Homenaje a Gandhi" que se ubica en la carrera 7 con calle 100 de Bogotá y participa en *Diez Años de Arte Colombiano* y en el XXII Salón de Artistas Nacionales en el Museo Nacional ; 1972: Participa en la III Bial de Coltejer en Medellín y en el I Salón Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Allí obtiene el Premio Especial Paz del Río por su "Cama" ; 1973: Diseña las oficinas de Par Publicidad en Medellín por encargo de Luis de Zuleta y Amílcar Osorio ; 1974: Presenta sus "Camas" con movimiento mecánico en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo de Arte Moderno La Tertulia ; 1975: Ejecuta uno de sus "Encajes" como mural de la fachada del Banco del Comercio en Bogotá y expone "Camas con música y movimiento" en el Museo de la Ciudad Universitaria de México ; 1976: Finaliza el mural "La Última Cena", realizado con 12 mil cubiertos, para el Centro Hotelero del Sena, Bogotá ; 1977: Expone sus "Mini Esculturas" en la Galería San Diego de Bogotá ; 1979: Expone la muestra "Baila

Mecánica" en la Galería Garcés Velásquez, el Museo de Arte Moderno La Tertulia, Varsovia, Cracovia y La Habana ; 1980: Participa en una exposición de Artistas Colombianos en Casa de las Américas, en La Habana ; 1981: Su casa es allanada la madrugada del 24 de julio por miembros del servicio de inteligencia de la Brigada de Institutos Militares, es detenida e interrogada en las caballerizas del Cantón Norte. Se exila en México el 6 de agosto ; 1982: Muere en París, el 8 de enero.

2. RESUMEN

Feliza Bursztyn (1933-1982) fue una escultora colombiana de ascendencia polaca. Trabajó con materiales no convencionales, como la chatarra, telas rasgadas, acero inoxidable y motores para crear esculturas con movimiento y sonido. Fue una de las pioneras de la instalación y espacios ambientales en América latina. Después de ser perseguida y criminalizada por el gobierno colombiano, Feliza Bursztyn abandonó el país y murió en París en 1982.

3. BIOGRAFÍA

Feliza Bursztyn nació en Bogotá el 8 de septiembre de 1933 sus padres Jacobo Bursztyn y Chajjale Rzeznik eran judíos de origen Polaco. Inició su bachillerato en Bogotá y lo terminó en Nueva York, donde realizó estudios artísticos en el Art Students League. En 1952 contrajo matrimonio con Larry Lawrence Fleischer, padre de sus tres hijas: Jeannie, Bethina y Michelle. Poco tiempo después de su regreso a Bogotá en 1954 se divorció, lo que desató fuertes contradicciones con su padre y profundas rupturas con la colonia judía. En 1957 viajó a París junto al poeta Jorge Gaitán Durán y estudió en la Academia Grande Chaumière, donde tuvo como maestro al escultor cubista Ossip Zadkine.

Bursztyn regresó a Colombia cuando cayó la dictadura del general Rojas Pinilla en 1958 e hizo su primera exposición individual de aguadas en la Galería el Callejón. Los pocos talleres de fundición en Bogotá, las limitaciones técnicas y los altos costos fueron un obstáculo para que realizara sus esculturas. Este impasse la llevó a conocer al escultor francés César Baldaccini durante su segundo viaje a Europa, con el que aprendió a fundir y a trabajar con materiales no convencionales como la chatarra.

Desde 1960 Feliza empezó a trabajar en el garaje de la fábrica de telas de su padre donde realizó sus primeras esculturas buscando “darle un valor estético a lo que antes no lo tenía”. Tras participar tres veces consecutivas en el Salón de Artistas Colombianos entre 1962 y 1964, ganó el primer premio en escultura con su obra “Mirando al Norte”, en 1965. Un año después, obtuvo el primer premio en el Salón Intercol de Artistas Jóvenes, realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Durante esos años también diseñó escenarios para teatro. El más memorable fue el escenario para la adaptación de Kepa Amuchástegui de *El cementerio de Automóviles* en 1965. La obra escrita por el dramaturgo español Fernando Arrabal, se desarrollaba en un “depósito de chatarra post-apocalíptico”.

En 1967 fue seleccionada por el comité encargado del monumento a Alfonso López Pumarejo compuesto por Fernando Martínez, Rogelio Salmona, Marta Traba, Mario Latorre y Eduardo Mejía para realizar una escultura en la Universidad Nacional en homenaje al expresidente y en conmemoración del centenario de la institución. Su propuesta causó tal controversia que la escultura no se pudo realizar sino 42 años después.

Su serie *Históricas* se exhibió el 29 de febrero de 1968, durante la inauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá. La obra representaba un grupo de esculturas animadas por un motor de tocadiscos, que producía movimientos convulsivos. Con ese trabajo ganó el XIX Salón Nacional de Artistas.

Feliza exhibió por primera vez sus “Camas” en la Bienal de Medellín de 1972 y un año más tarde diseñó las oficinas de Par Publicidad en Medellín por encargo de Luis de Zuleta y del poeta nadaísta Amílcar Osorio. Dos años más tarde en 1974, presentó nuevamente sus “Camas” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en un recinto oscurecido, con música de la compositora vanguardista Jacqueline Nova Sondag.

Entre sus trabajos para entidades nacionales cabría destacar el mural “La Última Cena” (1975-1976), compuesto por doce mil cubiertos ensamblados en 276 paneles de variadas dimensiones, para la sede del SENA en Bogotá, ubicada en la carrera 30 con calle 14.

El 5 de abril de 1979, abre la muestra *Baila Mecánica* en la Galería Garcés Velásquez, y más tarde en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, y en ciudades extranjeras como Varsovia, Cracovia y La Habana. La “Baila Mecánica” incluía una serie de siete personajes contruidos a partir de varillas de hierro, motores desechados cubiertos por telas pintadas a mano. Durante la exposición en Cali, Feliza explicó su proceso de creación y producción: “en realidad yo trabajé exactamente al contrario de cómo se concibe la escultura. Un escultor hace un dibujo de una forma, busca los materiales para esta forma y luego la ejecuta. Yo hago lo contrario. Me voy a los depósitos de chatarra, miro qué tienen y luego pienso qué voy a hacer con estos”.

En el transcurso de ese mismo año, en el contexto de las crecientes tendencias feministas alrededor del mundo, Feliza evidenció las desigualdades de género en el mundo del arte durante una entrevista: “Aproveché lo de loca, e insistí en ello para hacer realmente lo que quería. Porque yo sí creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre, es muy difícil. Para que la gente me tomara en serio, recurrí a ese truco, porque pensaban: ‘A lo mejor esa loca hace cosas interesantes’. Y creo que esto funcionó”.

A principios de julio de 1981 realizó su última exposición *Dos Escultores colombianos, Feliza-Negret* en la Habana. El 24 de julio, pocos días después de su llegada de la Habana, bajo el gobierno de Turbay Ayala, una patrulla del ejército llegó a su casa con una orden de allanamiento. Feliza, quien se encontraba en compañía de su esposo Pablo Leyva, fue detenida y trasladada a la Brigada de Institutos Militares, para un interrogatorio. Allí permaneció once horas debido a una acusación que afirmaba que la escultora era un enlace entre la guerrilla del M-19 y el gobierno cubano.

Este evento la llevó a pedir asilo en la Embajada de México, donde se refugió hasta el 5 de agosto. Después de haber pasado casi tres meses en México en compañía de García Márquez y Mercedes Barcha, la escultora llegó a París con una beca del Ministerio de Cultura de Francia para poder continuar con su trabajo. El 8 de enero de 1982, Feliza Bursztyn murió de un ataque cardíaco en una restaurante parisino en compañía de su esposo Pablo Leyva, Gabriel García Márquez, Mercedes Barcha, Enrique Santos Calderón y María Teresa Rubino. El nobel de literatura dio cuenta de este suceso en un artículo publicado en el periódico el País de España: “Se murió de tristeza a las 10.15 de

la noche (...) no había acabado de leer la carta para ordenar la cena, cuando inclinó la cabeza sobre la mesa, muy despacio, sin un suspiro, sin una palabra ni una expresión de dolor, y murió en el instante. Se murió sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa”.

Hoy en día, La Colección de Arte del Banco de la República conserva veinte obras realizadas por la artista entre el año 1964 y 1981, entre las que se encuentran obras pertenecientes a las series: *Las Históricas* (1968), *Camas* (1970), *Mini Máquinas* (1971), *Botafogo* (1972), *Acero sobre Acero* (1976), *Color* (1981), entre otras.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Banrepcultural: Feliza Bursztyn, texto por Germán Rubiano
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/bursfeli.htm>

Banrepcultural: Feliza Bursztyn, una mirada a la colección
<http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=26#>

Tras la Cola de la Rata: Arte bajo el terror (V) / Feliza Bursztyn: Chatarra, exilio y muerte, texto de Jaime Flórez Meza
<https://www.traslacoladelarata.com/2014/04/16/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>

EL País: Gabriel García Márquez, Los 166 días de Feliza, 20 de enero, 1982
http://elpais.com/diario/1982/01/20/opinion/380329211_850215.html.

Uniandes, premio a la crítica: Los Escenarios Inhabitados, texto por Bárbara
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/3639-1.pdf>

Libros

Uribe de Urdinola, Maritza. "En un País de Machistas ¡Hágase la Loca!"
Revista Carrusel, Bogotá. 30 de noviembre de 1979.

Feliza Bursztyn : elogio de la chatarra / Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Dic. 3,
2009-Feb. 28, 2010.-- [Bogotá?] : Museo Nacional de Colombia, [2009?].

107 p. : il. ; 28 cm.

Feliza Bursztyn : escultora / Germán Rubiano Caballero.-- Bogotá : Universidad Nacional
de Colombia, 1986. 13 p. : il., láminas ; 34 cm.-- (Escala/I.I.E ; 11)

Bursztyn-Obregón : elogio de la locura / Marta Traba.-- Bogotá : Universidad Nacional de
Colombia, 1986.

94 p. : il. ; 20 cm.-- (Colección popular)

Alfonso López Pumarejo : abstracto / Feliza Bursztyn ; fotografía Ricardo González
Angulo ... [et al.]-- Bogotá : Unimedios, 2009. 237 p. : il. ; 24 x 16 cm.

VII- HENA RODRÍGUEZ PARRA

1. CRONOLOGÍA

1915: Nace en Bogotá el 10 de mayo ; 1930: Estudia pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y recibe clase de Roberto Pizano, Francisco Cano, Ramón Barba, Coriolano Leudo, Eugenio Peña, entre otros. Funda el movimiento Bachué junto a otros artistas e intelectuales ; 1935: Estudia en Madrid, España, escultura, dibujo y pintura ; 1936: Estudia en París becada por el Gobierno Nacional. Durante su estadía en Francia, participa en la Exposición Internacional en donde gana una medalla de oro, y en el Salón de Otoño, en donde obtiene una mención de honor. También realiza una exposición individual en la Galería Billiet ; 1938: Regresa a Colombia y talla el Busto de Julio Flórez, instalado en la calle 26 ; 1939: Se inaugura en Titiribí el busto de Antonio José Restrepo, también de su autoría ; 1940: Participa en el I Salón Anual de Artistas Colombianos con: “Campesino Segoviano”, “Copla Popular” y “Baronesa Ghislaine de Limnander” ; 1942: Participa en la exposición *Macy's Latin American Fair* de New York y obtiene una mención de honor ; 1944: Profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes. Realiza una exposición individual en el Hotel Granada de Bogotá ; 1945: Participa en la Exposición del Sindicato de Artes Plásticas de Bogotá y en el VI Salón de Artistas Colombianos con la talla en madera "Cabeza de Negra", la cual obtiene una medalla de bronce. Funda el Museo de Impresiones y Reproducciones de grandes artistas, en el teatro de Colón de Bogotá. Exhibe su obra “Aguadora en Reposo” en la *Exposición Colectiva de pintura tradicional* en la Galería el Callejón ; 1982: Hace parte de la comisión que acompaña a Gabriel García Márquez a recibir el Nobel de literatura ; 1997: Muere el 17 de abril en la ciudad de Bogotá.

2. RESUMEN

Hena Rodríguez Parra (1915-1997) fue una pintora y escultora bogotana. Fue una de las primeras mujeres en vestir pantalón, declararse abiertamente homosexual y recibir una beca del gobierno colombiano para estudiar arte en el exterior. Su obra se caracterizó por prescindir de consejos académicos o influencias clásicas. Fue reconocida principalmente

por sus esculturas en madera que abordaron temas como el cuerpo femenino o personajes populares.

3. BIOGRAFÍA

Hena Rodríguez Parra nació en Bogotá el 10 de Mayo de 1915. En 1930 ingresó a estudiar pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá dirigida por Ricardo Gómez Campuzano. Fue discípula de Roberto Pizano, Francisco Cano, Ramón Barba, Coriolano Leudo, Eugenio Peña, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Ese mismo año fundó el movimiento “Bachué” junto a varios intelectuales colombianos como Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Darío Samper, Tulio González y Juan P. Varela. Según se estableció en su manifiesto, el movimiento “Bachué” abogaba por crear un arte americano y una literatura propia: “ya es hora de que le demos un adiós a Europa y enfoquemos toda nuestra atención hacia el trópico, porque solo reencarnando el ayer, y defendiéndolo con un crudo nacionalismo, podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso”.

A partir de 1933, inició una serie de personajes populares, en su mayoría bustos de campesinas, oponiéndose a los tradicionales bustos que representaban a los “padres de la patria”. También colaboró con los trabajos de la fachada de la Catedral Primada de Bogotá que se hicieron en los años 30 y elaboró el busto de su amigo Jorge Eliécer Gaitán, que hoy se encuentra en la calle 26 frente al Cementerio Central.

Hena, fue la primera mujer en Colombia en obtener una beca del gobierno colombiano para estudiar artes en el exterior. Primero viajó a Madrid en 1935, y con la beca estudió en París escultura, dibujo y pintura. Un par de años después de su regreso a Colombia en 1938, participó en el I Salón Nacional de Artistas Colombianos y con la talla en madera “Campesino Segoviano” obtuvo una medalla de bronce. Dos años después, obtuvo mención de honor por su obra “Copla Popular” en la *Exposición Macy's Latin American Fair* de Nueva York.

En 1944 fue nombrada profesora de la Universidad Nacional y en 1945 participó en el VI Salón de Artistas Colombianos con la talla en madera “Cabeza de Negra”, la cual obtuvo una medalla de bronce. Ese mismo año fundó el Museo de Impresiones y

Reproducciones de grandes artistas, en el teatro Colón de Bogotá. En 1946, participó en la *Exposición Colectiva de pintura tradicional* con el dibujo “Aguadora en Reposo”.

Hena Rodríguez fundó y dirigió el primer taller de arte de la Universidad de los Andes, conocido como la “Sección Femenina” en 1955. Durante varios años enseñó escultura y dibujo en múltiples instituciones: la Escuela de Bellas Artes de Bogotá; la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, la Pontificia Universidad Javeriana, el Gimnasio Femenino, el Colegio Departamental de la Merced, el Instituto de Orientación Social, la Academia de Arte del doctor Manrique Convers, La Normal Rural de la Picota y la Universidad Pedagógica Nacional.

En sus esculturas, trabajó principalmente la madera, la piedra y el mármol. En la edición de 1951 de la *Revista Gloria*, Jorge Moreno Clavijo entrevistó a Hena sobre la situación de la escultura en Colombia: “Para mí, el mejor escultor colombiano es José Domingo Rodríguez. (...) todo auténtico escultor, talla mármol, piedra y madera, las materias definitivas. Porque sucede que aquí las gentes se han dejado engañar por quienes apenas modelan el barro, lo pasan a yeso y luego lo mandan a las marmolerías”. Sus esculturas más conocidas abordaron el cuerpo femenino y los personajes populares, “una abundante representación de mujeres, especialmente campesinas y negras, las que por primera vez serían empoderadas en sus oficios tradicionales a través de la imagen escultórica”.

En 1982, la escultora fue invitada por el Gobierno Colombiano como parte de la comitiva que acompañó a Gabriel García Márquez a recibir el premio Nobel de Literatura, en Estocolmo. Murió en la ciudad de Bogotá el 17 de abril de 1997.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

El tiempo: Murió la Escultora Hena Rodríguez

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-510742>

Revista Arcadia: El Proyecto Bachué: los modernistas relegados, texto por Daniel Salamanca

<http://www.revistaarcadia.com/impres/a/arte/articulo/arte-bachue-grupo-modernista-hena-rodriguez-dario-achury-rafael-azula-barrera/46284>

Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo xx
María Cecilia Ríos Mesa. Universidad de Antioquia Facultad de Artes Maestría en Historia del arte Medellín. 2007.

file:///C:/Users/autologon/Downloads/PresenciaFemeninaartesPlasticasAntioquia.pdf

Colarte: Hena Rodríguez Parra. Texto tomado de Diccionario de Artistas en Colombia, Primera Edición, 1965 Doctora Carmen Ortega Ricaurte.

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1228>

Revista Arcadia: "Sección femenina" texto por Halim Badawi.

<http://www.revistaarcadia.com/impres/a/arte/articulo/seccion-femenina/37605>

Artículos

"Monografía del Bachué", publicada en el suplemento dominical del diario El Tiempo el 15 de junio de 1930.

MORENO CLAVIJO, Jorge. CHARLA CON LA ESCULTORA HENA RODRÍGUEZ. En :
Revista

Gloria. Revista bimestral de Fabricato. Medellín. No 28; ene. y feb. de 1951; p. 5.

VIII- LEAH BERLIAWSKY SADIE / LOUISE NEVELSON

1. CRONOLOGÍA

1899: Nace bajo el nombre de Leah Berliavsky el 23 de septiembre en Kiev, Rusia ;
1905: Su familia se traslada a los Estados Unidos y se establece en Rockland, Maine ;
1918: se gradúa de la escuela secundaria en Rockland ; 1920: Se casa con Charles Nevelson y se traslada a Nueva York donde estudia canto con Liebling Estelle ; 1922: Nace su hijo Myron ; 1926: Estudia arte dramático con Norina Matchabelli ; 1929: Estudia en la Art Students League con Kenneth Hayes Miller y Kimon Nicolaidis ; 1931: Se divorcia de Charles Nevelson y estudia con Hans Hofmann en Munich ; 1933: Hace de asistente de Diego Rivera en la realización del mural para la New Workers' School ; 1934: Estudia escultura con Chaim Gross ; 1941: Primera exposición individual en la Galería Nierendorf, Nueva York ; 1947: Estudia grabado con Stanley William Hayter en el Atelier 17 de Nueva York ; 1950: Viaja a México y Guatemala para ver el arte precolombino ; 1954: Produce su primera serie de esculturas de madera y paisaje ; 1955: Exposición individual en el Grand Central Modern en Nueva York, *Juegos antiguos y lugares antiguos* ; 1959: Recibe el primer premio "Arte U.S.A." ; 1960: Recibe una condecoración del Instituto de Arte de Chicago ; 1962: Sus esculturas son incluidas en el pabellón de Estados Unidos para la XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia ; 1966: Es nombrada vicepresidente de la Asociación Internacional de Artistas ; 1967: Primera exposición retrospectiva en el Museo Whitney de Arte Americano en Nueva York ; 1969: Primera escultura comisionada por la Universidad de Princeton "Atmósfera y entorno" ; 1978: Después de una década de exposiciones y comisiones de esculturas, instala siete esculturas en la "Louise Nevelson Plaza" en Nueva York ; 1980: Exposición retrospectiva organizada por el Museo Whitney ; 1985: Medalla nacional de arte presentada por el presidente estadounidense Ronald Reagan ; 1988: Muere el 17 de abril en su casa en Nueva York.

2. RESUMEN

Louise Nevelson (1899-1988) fue una escultora estadounidense de origen ruso. Es reconocida por sus esculturas monumentales monocromáticas de madera, fabricadas a

partir de objetos cotidianos encontrados en la ciudad. Aunque su reconocimiento fue tardío, hoy en día es considerada como una de las escultoras más importante de Estados Unidos del siglo XX.

3. BIOGRAFÍA

Louise Nevelson o Leah Berliavsky nació en Kiev, Rusia el 23 de septiembre de 1899. Emigró con sus padres, Mina Sadie y Isaac Berliavsky, y sus dos hermanas a Estados Unidos en 1905. En 1920, cambió su nombre a Louise y se casó con Charles Nevelson, un hombre de familia adinerada, propietaria de buques. En 1922, dio a luz a su hijo Myron, quien más tarde se convertiría también en escultor. Durante esa época estudió pintura, diseño, canto, arte dramático, y danza. Louise se divorció de su esposo y emprendió un viaje a Europa en 1931, donde se convirtió en alumna de Hans Hoffman. Para sostenerse trabajó como escenógrafa de cine en Berlín y Viena.

Cuando regresó a Nueva York, trabajó como asistente de Diego Rivera en la elaboración de un mural para la New Worker's School. Durante los años cuarenta, Nevelson experimentó con diversos estilos y materiales como madera y basura que encontró en las calles de Nueva York. Comenzó a trabajar con pintura monocromática, particularmente negra, y ensambló piezas para conformar esculturas. Desarrolló también una imagen personal extravagante que incluyó vestidos glamorosos, maquillaje pesado y peinados poco convencionales. Dos viajes a México y Guatemala entre 1945 y 1950, la llevaron a descubrir la escultura precolombina. En 1946, en su primera exposición individual en la Galería Nierendorf los críticos comentaron: "Nos enteramos de que la artista es mujer, lo suficientemente a tiempo como para corregir nuestro entusiasmo (...) de haber sido de otra manera, habríamos proclamado estas expresiones escultóricas como surgidas de una gran figura".

En 1953 inició su experimentación con los ensamblajes de madera por los que fue reconocida. Empezó montando paredes enteras con cajas, huacales, asientos de sillas, barandales de escaleras, balaustradas, quillas, instrumentos musicales, relojes, esferas, cilindros, entre otros. Todos los elementos ensamblados eran pintados de un solo color negro mate, blanco o color oro. El gran tamaño de sus obras producía una ambientación

especial en las galerías, por lo que se le considera hoy en día como una de las precursoras de la instalación.

Su obra fue reconocida a partir de la década del sesenta, después de su exposición en 1959 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Nevelson elaboró varias esculturas monumentales a lo largo de los años setenta y ochenta, incluyendo grandes exposiciones itinerantes a través de Estados Unidos y otros países, y comisiones en varias instituciones públicas. En 1970 y en 1980 el Whitney Museum organizó dos retrospectivas sobre su obra, y en 1979 dejó su huella más visible en Nueva York en la "Louise Nevelson Plaza", adornada con siete de sus esculturas. Siguió trabajando hasta sus últimos días, murió en 1988 en la ciudad de Nueva York.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Universidad Autónoma metropolitana, página difusión cultural: Louise Nevelson y la memoria del negro, texto de Verónica Volkow

<http://www.uam.mx/difusion/revista/julio-agosto98/loius.html>

Bio: Louise Nevelson

<http://www.biography.com/people/louise-nevelson-20854319#synopsis>

Louise Nevelson Foundation

<http://www.louisenevelsonfoundation.org/index.php>

Libros

Glimcher, Arnold. Louise Nevelson. New York : E. P. Dutton, 1976. 197 p. : il. ; 28 cm.

Nevelson, Louise. Louise Nevelson: atmospheres and environments / Louise Nevelson ; introduction by Edward Albee. New York : Clarkson N. Potter, Whitney Museum of American Art, 1976. 191 p. : il. ; 34 cm.

Nevelson, Louise, 1899-1988. Dawns + Dusks / Louise Nevelson ; taped conversations with Diana MacKown. New York : Charles Scribner's Sons, 1976. 190, [21] p. : il., láminas ; 25 cm.

IX- MARÍA SOL ESCOBAR HERNÁNDEZ / MARISOL ESCOBAR

1. CRONOLOGÍA

1930: Nace el 22 de mayo en París, Francia ; 1941: Fallece su madre y se traslada con su padre a Caracas, Venezuela ; 1946: Realiza estudios de pintura con Howard Warshaw en la Jepson School, Nueva York ; 1949: Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes y la Academia Julian de París, Francia ; 1950: Se vincula a la Art Students League, y a la New York School ; 1951: Estudia con Hans Hofmann en la New School for Social Research ; 1954: Realiza pequeñas figuras de terracota instaladas en cajas ; 1958: inicia su actividad expositiva en la Galería Leo Castelli en Nueva York ; 1961: Participa en *Art of Assemblage*, exhibición organizada por el MOMA (Museum of Modern Art) ; 1963: Participa en dos películas de Andy Warhol *The Kiss* y *The thirteen most Beautiful Women* ; 1967: Hace parte del *Outdoors Show*, que integra medio ambiente y esculturas en las calles de Nueva York ; 1968: Representa a Venezuela en la XXXIV Bienal de Venecia e inicia un viaje por Asia ; 1970: Comienza una serie de esculturas de peces, y poco después, dibujos y grabados eróticos con tonos violentos ; 1973: Realiza su primera exposición individual en Venezuela en la Galería Estudio Actual de Caracas ; 1977: Inicia una serie de retratos de artistas y ubica varias obras en el espacio público de Caracas ; 1981: Exhibición individual en la Galería Sidney Janis de Nueva York ; 1991: Expone *Magical Mixture, Marisol Portrait Sculpture* en la Galería Nacional del Retrato en Washington ; 1995: Presenta en la Galería Marlborough de Nueva York, retratos fotográficos dispuestos en totémicos monumentos de madera ; 1996: el MACCSI (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber) reúne obras de Marisol Escobar pertenecientes a colecciones públicas y privadas del país y realiza una exhibición retrospectiva ; 1997: Recibe el Premio Gabriela Mistral de la Organización de Estados de los Estados Americanos ; 2004: sus obras hacen parte de la exhibición *El MOMA en el El Museo* ; 2014: El Memphis Brooks Museum y el Museo del Barrio en Nueva York organizan exposiciones retrospectivas de su obra ; 2016: Muere el 30 de abril en la ciudad de Nueva York.

2. RESUMEN

Marisol Escobar (1930-2016) fue una escultora francesa de origen venezolano que trabajó la mayor parte de su vida en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Sus obras transitaron entre la escultura y el ensamblaje, el dibujo y la pintura, abordando temas como el papel de la mujer en la cultura contemporánea, el legado de artistas significativos, y la representación de los nativos americanos.

3. BIOGRAFÍA

María Sol Escobar Hernández o “Marisol”, como era conocida, nació en París en mayo de 1930. Sus padres fueron Gustavo Escobar y Josefina Hernández, quien se suicidó frente a Marisol cuando tenía once años. Vivió entre Caracas, París y Los Ángeles durante su juventud. Cursó estudios por un año en la École des Beaux- Arts y otras academias de Europa y Estados Unidos, y finalmente en 1951 estudió con Hans Hofmann en la New School for Social Research.

Durante esos años de estudio, la artista venezolana se consagró en el expresionismo abstracto y llegó a exponer junto a Jackson Pollock y Willem de Kooning. A pesar de su éxito, en 1954 abandonó la pintura clásica y se entregó totalmente a la escultura folclórica precolombina, trabajando la madera en bloques, por medio de la pintura, la talla y el grabado.

Su primera exposición individual se celebró en la Galería de Leo Castelli, mercante de arte que dio a conocer la obra de artistas pop como Andy Warhol. En 1959 tras el éxito de su primera exposición, fue portada del suplemento cultural del *New York Times* y más adelante en 1963 de la revista *Time*. La escultura precolombina, fue el principio de los trabajos más importantes de Marisol, y a lo largo de la década de 1960 tuvo una serie de exhibiciones exitosas. Una de ellas fue *The Art of Assemblage* en el MOMA (Museum of Modern Art), donde expuso su trabajo “From France” al lado de artistas como Marcel Duchamp y Pablo Picasso. Durante el momento más álgido de su carrera Marisol dejó Nueva York y se mudó a Italia con el fin de estudiar las obras del Renacimiento. El viaje propició la realización de algunas de sus obras como “La última cena”.

En 1973 realizó su primera exposición individual en Venezuela en la Galería Estudio Actual de Caracas, allí explotó las formas y texturas de maderas desgastadas,

aprovechando sus irregularidades. También realizó varias figuras en el espacio público de Caracas como “Bolívar”, “Bello” y el “Monumento a José Gregorio Hernández”. Cinco años después, fue elegida miembro de la Academia Americana de Artes y Letras.

A finales de la década del setenta, inició una serie de retratos de artistas en su vejez, “veo (estas esculturas) como a mi familia artística, y los admiro. Los conocí personalmente a todos, con excepción de Picasso. (...) Cada uno de ellos tenía una silla muy especial, y esto explica por qué a todos los esculpí como si estuvieran en sus sillas”. A mediados de los años ochenta regresó al tema de la familia pero esta vez se enfocó en el Tercer Mundo y creó obras como “Children Sitting on a Bench”. En 1991 expuso en la Galería Nacional del Retrato de Washington *Magical Mixture: Marisol Portrait Sculpture*, una selección de retratos de personajes históricos o artísticos.

En 1996, el MACCSI (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber) reunió obras de Marisol pertenecientes a colecciones públicas y privadas del país con el fin de realizar un homenaje a la artista. Un año después, Marisol recibió el Premio Gabriela Mistral de la Organización de los Estados Americanos por su contribución a la identificación y enriquecimiento de la cultura propia de América y de sus regiones. En 2004, el trabajo de Marisol hizo parte de la exhibición *El MOMA en el El Museo* y diez años después el Memphis Brooks Museum y el Museo del Barrio en Nueva York organizaron exposiciones retrospectivas de su obra. La artista también recibió doctorados honoris causa del Colegio de Arte Moore de Filadelfia, de la Escuela de Diseño de Rhode Island y de la State University of New York. Marisol Escobar murió el 30 de abril de 2016 en la ciudad de Nueva York. Como parte de su colección de arte, el Banco de la República conserva la obra titulada “Retrato de Duchamp” (1981).

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Pro Da Vinci: Marisol escobar [1930-2016]: un nombre olvidado de dios; por Carlos Egaña

[Http://prodavinci.com/2016/05/07/artes/marisol-escobar-1930-2016-un-nombre-olvidado-de-dios-por-carlos-egana/](http://prodavinci.com/2016/05/07/artes/marisol-escobar-1930-2016-un-nombre-olvidado-de-dios-por-carlos-egana/)

WIKIHISTORIA DEL ARTE VENEZOLANO: Marisol Escobar

http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Marisol

BANREPCULTURAL: Adiós a Marisol Escobar

<http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-republica/adi-s-marisol-escobar>

Venelogía: Marisol Escobar, una artista plástica con sello venezolano

<http://www.venelogia.com/archivos/7553/>

Kalathos: Conversación entre dos silenciosos amantes del silencio

<http://www.kalathos.com/jul2001/entrevistas/consalvi/consalvi.htm>

MCN Biografías: Marisol Escobar

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=escobar-marisol>

Libros

Escobar, Marisol, 1930-2016. Marisol / Marisol Escobar ; Art Museum of the Americas. Washington : Art Museum of the Americas, 2000.35 p : il ; 26 cm.

Escobar, Marisol. Marisol / Escobar, Marisol ; Palabras de José Ramón Medina ; fotografía Jack Mitchell. Caracas : Ediciones Armitano, 1968. 188 p : fotografías ; 27 cm.

X- NIRMA ZÁRATE

1. CRONOLOGÍA

1936: Nace en Bogotá ; 1955 : Inicia sus estudios de pintura en la Universidad de los Andes, posteriormente se traslada a la Universidad Nacional de Colombia ; 1958: Encargada de la cátedra de dibujo en el Instituto Pedagógico Nacional ; 1960: Se gradúa de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia y realiza una exposición individual en la Biblioteca Nacional ; 1961: Comisionada por la Universidad Nacional, realiza una gira de acercamiento cultural por los países de América del Sur ; 1962: Efectúa un viaje de estudios a los Estados Unidos y se radica en Washington ; 1963: Gana el Segundo Premio de Pintura en el XV Salón de Artistas Colombianos ; 1964: Obtiene el Segundo Premio de Pintura en el Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes y realiza una exposición de pintura abstracta en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (BLAA) ; 1967: Ingresa como profesora a la Universidad de los Andes ; 1968: Realiza la exposición *Pinturas* en la BLAA ; 1969: Se traslada a Londres a estudiar grabado en la Royal Academy of Arts de Londres ; 1970: Regresa a Colombia y establece un taller de Artes Gráficas junto a su esposo Diego Arango denominado *Taller 4 Rojo* al que se incorporan otros artistas e intelectuales con el fin de utilizar el arte como medio de denuncia política; 1971: Participa en la Exposición *Dibujantes y Grabadores de Colombia* organizada en la BLAA por Germán Rubiano Caballero y en la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali ; 1972: Expone en la Segunda Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan ; 1980: Realiza un mural sobre la fuerza del movimiento sindical en Antioquia en Sintradepartamento, con el apoyo de Alexis Forero, Teresa Quiñones y Felipe Larrea ; 1983: Decide apartarse del *Taller 4 Rojo* y realizar estudios en Nueva York ; 1984: Participa en la exposición *Alquimia de papel*, de la Galería Acosta Valencia en Bogotá ; 1986: Exposición *Huellas en papel hecho a mano*, Museo de Arte Moderno de Bogotá ; 1988: Exposición *El papel y las fibras*, Museo de Arte y Tradiciones Populares ; 1989: Exposición *Fibras*, Centro de Arte en Medellín ; 1990: Exposición *Papel hecho a mano*, Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas ; 1992: Participa en *Atmósferas Andinas*, Museo Bolivariano, Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta ; 1994: XXXV Salón Nacional de Artistas, Corferias ; 1999: Fallece en la ciudad de Bogotá.

2. RESUMEN

Nirma Zárate (1936-1999) fue una pintora y grabadora colombiana. Desde sus inicios en el expresionismo abstracto, su obra gozó de amplio reconocimiento en el país. En una segunda etapa migró de la abstracción al “pop art”, retornando al arte figurativo. A partir de la década de los setentas realizó grabados de denuncia y fue una de las fundadoras del *Taller 4 Rojo*. En sus últimos años se dedicó a la elaboración de fibras y papel utilizando desechos vegetales de fábricas industriales colombianas.

3. BIOGRAFÍA

Nirma Zárate nació en Bogotá en 1936. Estudió en la Universidad de los Andes y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Al final de sus estudios en las décadas de 1950 y 1960, practicó una pintura de tendencia abstracta, reconocida favorablemente por los críticos de arte. Durante la exposición organizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (BLAA) en 1964, la crítica de arte Marta Traba afirmaría: “Nirma Zárate ha hecho en Colombia una carrera meteórica. Esto quiere decir que hace cuatro años que salió de la Escuela de Bellas Artes. Hizo en Bogotá una primera exposición aún de estudiante, viajó por América y Estados Unidos, se radicó en Washington, fue seleccionada para presentar una muestra individual en Unión Panamericana de Washington, sus cuadros integraron la gran exposición de Arte Colombiano (...) y acaba de ganar dos premios seguidos”.

Después de su viaje a los Estados Unidos donde se vió influenciada por el “pop art” que allí se practicaba, trabajó en una serie de pinturas en las que realizó composiciones a partir de fragmentos de objetos y situaciones cotidianas. Entre ellas: “Vuelta a Colombia...en bicicleta”, “Máquina” y “El último viaje”, esta última recibió mención en el XX Salón Nacional de Artistas.

En el año 1969, se trasladó a Londres a estudiar grabado en la Royal Academy of Arts de Londres gracias a una Beca del Consejo Británico. Un año más tarde, regresó a Colombia y organizó, junto con su esposo Diego Arango, un taller de Artes Gráficas denominado *Taller 4 Rojo*. Durante la década del setenta, se dedicó a la denuncia social

y política con su trabajo serigráfico: “La serigrafía le interesó (a Nirma Zárate) en la medida en la que le permitía hacer un trabajo múltiple sin abandonar el color, parte fundamental de su lenguaje”. Entre 1970 y 1972 realizó una serie de fotos serigrafías sobre el tema de los niños gaminos y abandonados, los cuales obtuvieron mención por parte del jurado en la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, ambas composiciones utilizan fotografías extraídas de la prensa, textos y el tratamiento general del cartel o el afiche.

El Taller 4 Rojo tuvo varias etapas de producción y estuvo conformado por Diego Arango, Nirma Zárate, Jorge Mora, Jorge Villegas, Germán Rojas, Umberto Giangrandi, Carlos Granada y Fabio Rodríguez. El objetivo del colectivo era sacar el arte a las calles, hacer obras que resonaran con el descontento popular, que privilegiaran la acción con sindicatos y organizaciones sociales y que evitaran los museos y galerías. Crearon diversas obras, principalmente en serigrafía o fotomontajes, en contra de la guerra en Vietnam y el bienestar de la clase campesina y obrera. De forma paralela, Zárate elaboró entre otros trabajos un mural en Sintradepartamento sobre la fuerza sindical en Antioquia en 1980 y una serie de grabados sobre el proceso del algodón.

Nirma Zárate y Diego Arango se desvincularon eventualmente del *Taller 4 Rojo* debido a diferencias políticas con otros miembros, y en 1983 Nirma partió a Nueva York a realizar estudios e integrarse a un taller de elaboración de papel. En una entrevista en el programa “Correo Especial” con Gloria Valencia de Castaño en 1994, la pintora y grabadora da cuenta de la necesidad que tienen los artistas de elaborar su propio papel debido a la dificultad de manejo de los papeles industriales, y del proceso de elaboración del mismo a partir de desechos vegetales. Durante los últimos años, Nirma Zárate expuso en varias galerías del país obras hechas a partir de los papeles que fabricaba, aplicando el color antes del proceso de solidificación de la pulpa. Su última exposición en vida se dio en 1994 en el marco del XXXV Salón Nacional de Artistas Colombianos en Corferias, Bogotá. Cinco años más tarde, Nirma Zárate falleció en la ciudad de Bogotá.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

COLARTE: Nirma Zárate

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=529>

Banrepcultural: Nicolás Gómez Echeverri. Selección de obras de la colección del Banco de la República Colombia y el Arte Pop. Vuelta a Colombia... en bicicleta, 1968. Nirma Zárate

<http://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/zarate.html>

Youtube: Nirma Zárate 1994. Entrevista en el programa "Correo Especial" con Gloria Valencia de Castaño

<https://www.youtube.com/watch?v=SpSBAPstOmU>

Museo Bolivariano: Pintura Gestual, mujeres en el arte

<http://www.museobolivariano.org.co/pintura-gestual-mujeres-en-el-arte/>

Museo de Arte Contemporáneo: La obra de la Semana "Máquina Mágica"

http://repository.uniminuto.edu:8080/jspui/bitstream/10656/1866/1/repcumd_oi_mac_zarate.pdf

Universidad del Rosario: Revista nova et Vetera. Natalia Salazar Vesga. Investigación genealógica sobre el propósito artístico.

<http://www.urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/Vol-1-Ed-9/Cultura/Investigacion-genealogica-sobre-el-proposito-artis/>

Rojo y más rojo. Taller 4 rojo; producción gráfica y acción directa

<http://museolatertulia.org/wp-content/uploads/2014/06/ROJO-Y-MAS-ROJO-1.pdf>

Revista Arcadia: Manuel Kalmanovitz. Agresión al imperialismo, taller 4 rojo

<http://www.revistaarcadia.com/imprensa/especial-arcadia-100/articulo/agresion-al-imperialismo-taller-rojo/35068>

Libros

Rubiano, Germán. "La figuración política". *Historia del Arte Colombiano*, Salvat Ed. Tomo 7.

Pini, Ivonne. "Gráfica Testimonial en Colombia. Medios de los sesenta a comienzos de los setenta". *Revista Arte en Colombia*, número 33, mayo de 1987. Pág. 60.

Iriarte, M. E. (1986). *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Nirma Zárate / Nirma Zárate.-- Bogotá : Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la República, 1964.

Rojo y más rojo: Taller 4 Rojo; producción gráfica y acción directa / María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo; curaduría Equipo Transhistoria. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014.

XI- PEDRO JOSÉ FIGUEROA

1. CRONOLOGÍA

1770: Nace en Bogotá recibe clases de pintura del Maestro Pablo Antonio García del Campo ; 1804: Pinta un retrato del Virrey Amar y Borbón ; 1813: Realiza el retrato del Doctor José Domingo Duquesne, publicado en el Papel Periódico Ilustrado dirigido por Alberto Urdaneta. Esta obra se encuentra hoy en día en la Sacristía de Gachancipá, Cundinamarca ; 1813: Pinta un cuadro de Nuestra Señora de la Peña que se encuentra actualmente en la iglesia de San Agustín, Bogotá ; 1817: Elabora un segundo cuadro de Nuestra Señora de la Peña. Al presentarse la Guerra de Independencia se ve obligado a borrar el retrato del oidor don Pablo Chica, temeroso de alguna repercusión ; 1819: Sobre un retrato conmemorativo de Pablo Morillo pinta la famosa tela de “Bolívar con la América India” ; 1821: Realiza algunas pinturas para la Quinta de Bolívar ; 1822: Pinta dos retratos de Bolívar para los Salones de las Cámaras ; 1835: Retoca el cuadro de la Madona de La Candelaria obra original de Francisco del Pozo ; 1836: Realiza su última pintura sobre la muerte de Sucre. Ese mismo año muere en la ciudad de Bogotá.

2. RESUMEN

Pedro José Figueroa (1770-1836) fue un pintor neogranadino. En su obra, clasificada como neoprimitivista, se puede apreciar el paso de la Colonia a la República. Fue maestro de Luis García Hevia y de José Manuel Groot. Desde 1819 se dedicó a realizar una iconografía destinada a celebrar los triunfos de Bolívar. También ocupó durante varios años el cargo de mayordomo de fábrica de la Iglesia de Las Nieves. Sus hijos José Miguel, José Celestino y José Santos también fueron pintores reconocidos.

3. BIOGRAFÍA

Pedro José Figueroa nació en Bogotá en 1770. En la historia del arte colombiano se encuentran dos familias de apellido Figueroa que se dedicaron a la pintura. La primera se

ubicó en el periodo colonial y fue conocida como “El Taller de los Figueroa”. La segunda familia, de la que hace parte Pedro José, se dio a conocer durante las primeras décadas del siglo XIX. A pesar de las similitudes en el oficio no hay certeza de su parentesco.

Figueroa recibió las primeras lecciones en el taller del Maestro Pablo Antonio García del Campo. Terminados sus estudios, fundó su propio taller de pintura en donde tuvo como discípulos a sus tres hijos, al pintor Luis García Hevia y al historiador José Manuel Groot. Su hijo José Miguel, realizó el retrato póstumo de Sor María de Santa Teresa de la orden de los Dominicos y la cara en una pintura de uno de los hijos de Rufino Cuervo Barreto. Estos cuadros hoy hacen parte de la colección del Banco de la República. Su hermano José Celestino retrató al Padre Francisco Margallo, el Mariscal Sucre, el Arzobispo Fernando Cuero y Caicedo y a Juan Ignacio Galvez. Ambos fueron profesores de la Academia Mutis que fundó Don José Caicedo y Rojas. Por su parte, José Santos Figueroa se dedicó a la pintura de miniaturas, el Banco de la República conserva en su colección los retratos de Agustina Fernández de Moure e Isidoro Cordovez y Caso.

El padre de la familia Figueroa es reconocido por sus pinturas en la Quinta de Bolívar, los retratos de Bolívar, el cuadro de la Santísima Trinidad, las imágenes de Nuestra Señora de la Peña, el retrato de José Domingo Duquesne, Fray Fernando del Portillo y Torres, y los de los arzobispos Fernando Caycedo y Flórez y Juan Bautista Sacristán.

A partir de la independencia, el género del retrato tomó gran importancia debido a la exaltación de la nueva República. La necesidad de conmemorar la independencia y celebrar la libertad, estimuló a los pintores neogranadinos a representar temáticas alegóricas y conmemorativas. En 1819 Figueroa realizó sobre un retrato de Pablo Morillo la pintura de “Bolívar con la América india” en homenaje a su llegada a Bogotá. Esta obra muestra al libertador “con traje militar abrazando a una india que representa América, coronada con un penacho, armada de arco y flechas, sentada encima de un caimán y recostada en un cuerno de abundancia, con una mata de plátano al fondo”. De acuerdo con el historiador Chicangana Bayona, la pintura refleja una época de eclecticismo y transición en la pintura: “la aparición de retratos y alegorías a héroes acompañados de formas indígenas representando a la libertad pero los cuales no pasan de ser figuras europeizadas adornadas con algunos penachos y plumas pero sobretudo, exhibiendo emblemas alegóricos importados de las revoluciones europeas”.

Las hazañas de la lucha por la Independencia, como las batallas y los enfrentamientos políticos se hicieron cada vez más relevantes y fueron reemplazando los temas religiosos en el arte neogranadino. Durante esta época también surgió un nuevo uso de la pintura, la denuncia. Pedro José Figueroa pintó su última obra, “La muerte de Sucre”, en 1836, seis años después del asesinato del general. En esta pintura se representa “al mariscal derribado por un disparo en la sien, en cuanto su montura huye despavorida. En la parte superior izquierda entre los arbustos emergen los cuatro asesinos, a su lado un felino con flores y en los planos de fondo viene a lo lejos Lorenzo Caicedo el ayudante de Sucre”. El jaguar en la pintura es una alusión a Obando apodado el “tigre de Berruecos” y principal sospechoso de su asesinato, “tan diestro en las alegorías de Bolívar, empleó este sistema para representar el crimen y sin saberlo, estaba pisando el terreno de la caricatura”. Pedro José Figueroa murió ese mismo año en Santa Fe de Bogotá.

Más de 150 años después, algunas de las obras del periodo de transición republicano, entre las que se encuentra “Bolívar con la América India” fueron retomadas por la artista santandereana Beatriz González, elaborando pinturas donde predominan los colores fuertes y planos, que reinterpretan las pinturas de las primeras décadas del siglo XIX.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Colarte: Pedro José Figueroa

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1011>

Banrepcultural: La Muerte de Sucre

<http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=10>

Colombia Aprende: Yobenj Aucardo Chicangana Bayona. La independencia en el arte y el arte en la independencia. Colección Bicentenario. Ministerio de Educación Nacional Bogotá D.C., Colombia 2009.

http://www.colombiaaprende.edu.co/html/productos/1685/articles-200229_arte.pdf

Museo Casa de la Independencia: Paola Viviana Londoño. Los Figueroa: genio y figura
www.museoindendencia.gov.co/que-hacemos/coleccion/Piezas-en.../Figueroa.pdf

El Tiempo: Carlos Rincón. El Libertador, la antropófaga y la Inmaculada
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8646340>

Banrepcultural: Retrato de Niño Cuervo
<http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=11>

Libros

Barney Cabrera, Eugenio. (1988). "Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos". En Eugenio Barney Cabrera et al. (Eds.), *Historia del arte colombiano* (Tomo IX), Barcelona: Salvat - BLAA.

Barney Cabrera, Eugenio. (1984). "La Actividad artística en el siglo XIX". En Jaime Jaramillo Uribe (Ed.). *Manual de Historia de Colombia* (Tomo II). Bogotá: Procultura - Instituto Colombiano de Cultura.

Calderón, Camilo. (1983). "Fuentes históricas y documentales para el estudio del culto al Libertador Simón Bolívar". En *Anuario Colombiano de Historia Social y de la cultura*, (n.º 11), pp. 129-186.

Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. (2009a). "De la alegorías de La Independencia a las alegorías de la patria". En: *Colección Bicentenario. (Tomo El Arte en La Independencia y La Independencia en el Arte*, pp. 19-46). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 2009.

González, Beatriz. (1991). "Las artes plásticas en el siglo XIX". En Jorge Orlando Melo, (Ed.). *Gran enciclopedia de Colombia* (Tomo VI). Bogotá: Printer Latinoamericana.

XII- RICARDO MOROS URBINA

1. CRONOLOGÍA

1865: Nace en Nemocón, Cundinamarca, el 29 de marzo ; 1881: Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá ; 1882: Realiza varios grabados publicados en el *Papel Periódico Ilustrado* dirigido por Alberto Urdaneta ; 1883: Obtiene el segundo premio en el concurso organizado por Alberto Urdaneta en "homenaje al Libertador"; 1886: Publica un artículo en el *Papel Periódico Ilustrado* sobre Nemocón ; 1891: Pinta al óleo el retrato del presidente Carlos Holguín. Viaja a Europa y estudia pintura en Francia, Italia y España ; 1894: Ejecuta en Roma dos óleos "La vuelta del Prado" y "El Veterano"; 1899: Gana la Medalla de Primera clase en un concurso celebrado en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá ; 1902: Profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá ; 1903: Director de la Escuela de Bellas Artes ; 1904: Director del Museo Nacional de Bogotá ; 1905: Diseña el escudo para la Academia de Historia ; 1922: Durante varios años se dedica a publicar informes para la Academia Colombiana de Historia ; 1942: Muere en Bogotá el 21 de Junio.

2. RESUMEN

Ricardo Moros Urbina (1865–1942) fue un pintor, paisajista, retratista, acuarelista y dibujante colombiano. Oriundo de Nemocón, Moros Urbina realizó varios grabados publicados en el *Papel Periódico Ilustrado* dirigido por Alberto Urdaneta. Se desempeñó como director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo Nacional de Colombia, inició el arte publicitario en el país y fue uno de los cofundadores de la Academia Colombiana de Historia.

3. BIOGRAFÍA

Hijo de Cesáreo Moros y Teresa Urbina, Ricardo Moros Urbina nació en Nemocón el 29 de marzo de 1865. Con tan solo 18 años obtuvo el segundo premio en el concurso "Homenaje al Libertador" organizado por el director del *Papel Periódico Ilustrado* Alberto Urdaneta. A partir de esa fecha, Moros Urbina hizo parte de los 19 artistas que realizaron

cerca de 700 grabados para este periódico, entre los que sobresalen Alfredo Greñas (1859-1949), Jorge Crane (1864-1950) y Julio Flórez (1867-1923).

Después de su participación en este medio, en 1891 viajó a Europa como becario de uno de los primeros programas de incentivos de la Escuela de Bellas Artes que pretendía combatir la deserción de la Escuela. Viajó por Francia, España e Italia recibiendo clases de los pintores Jean-León Gérôme, Mariano Barbasan y Luis Jiménez Aranda.

Tras su regreso a Colombia, se dedicó a la acuarela y al óleo, y realizó varios retratos de personajes de la alta sociedad colombiana como Carlos Holguín, Carlos Albán y Eliseo Payán, entre otros. En el año 1899 participó en un concurso en Bogotá para conmemorar el 20 de Julio, en el cual ganó la medalla de primera clase, con la pintura “Plaza de Anticoli”.

Tras el fallecimiento de Alberto Urdaneta, el proyecto académico de la Escuela de Bellas Artes fue continuado por profesores y ex alumnos como Moros Urbina, en la sede del antiguo Colegio de la Enseñanza. El cuadro “La Escuela de Bellas Artes” pintado en 1899, muestra el interior de la Escuela, en la que una mujer está sentada pintando. Sin embargo, es importante aclarar que el ingreso de las mujeres no estaba permitido a finales del XIX, salvo en la Academia de Música, por lo que esta obra debe corresponder a una propuesta del Director de la época Epifanio Garay, rechazada por el Gobierno. En 1902 es nombrado como Director Ricardo Acevedo Bernal en compañía de Moros Urbina quien había ejercido como profesor en años anteriores. Por la misma época, entre 1900 y 1902, el Obispo de Bogotá Bernardo Herrera Restrepo encargó a cuatro pintores reconocidos los retratos de los cuatro evangelistas expuestos en las pechinas de la catedral Primada: Epifanio Garay pintó a San Juan, Ricardo Moros Urbina a San Lucas, Ricardo Acevedo Bernal a San Marcos, y Santiago Páramo a San Mateo.

En 1903 quedó encargado de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, y en el transcurso de ese mismo año el pintor hizo parte de los miembros fundadores de la Asociación Colombiana de Historia, diseñando el logo de la misma. La imagen se compone de un indio representante de la prehistoria, un soldado español simbolizando el descubrimiento de América y la alegoría de la Independencia con su gorro frigio.

Las siguientes décadas las empleó como docente o directivo de la Escuela de Artes, Director del Museo Nacional, publicando informes para la Academia Colombiana de Historia y realizando paisajes y pinturas costumbristas. Fue un pintor academicista que desarrolló retratos y paisajes con gran afición por el detalle sin adoptar los estilos de las vanguardias europeas. Murió el 21 de junio de 1942.

Hoy en día, el “Fondo Ricardo Moros Urbina” en el Archivo General de la Nación está compuesto por un álbum de Colección, un álbum de Grabado, un álbum de dibujos al natural, y una bitácora de trabajo. Algunos se encuentran ya escaneados y son de libre consulta en internet.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Colarte: Ricardo Moros Urbina

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=484>

Banrepcultural: Ricardo Moros Urbina

<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/escuela-de-bellas-artes>

Youtube: Academia Colombiana de Historia, Comentarios 150 años del nacimiento de Ricardo Moros Urbina

<https://www.youtube.com/watch?v=BYda6klc0lc&t=555s>

Rubén Darío Ladino Becerra. Primeros años de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia. Tesis de Maestría en Historia Facultad de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javeriana 2015.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17050/LadinoBecerraRubenDarrio2015.pdf?sequence=1>

Revista Credencial Historia: El papel periódico ilustrado, primera publicación cultural en Colombia

<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/obra-destacada-el-papel-periodico-ilustrado-primera-publicacion-cultural-en-colombia>

Banrepcultural: Una Mirada a la Colección “La Escuela de bellas Artes” Ricardo Moros Urbina.

<http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=52>

Libros

Museo Nacional de Colombia. Del costumbrismo a la academia : hacia la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Colombia, 5 de diciembre de 2014 - 15 de febrero de 2015 ; curaduría Miguel Huertas Sánchez ; traducción Caroline Peña Bray ; fotografía Ernesto Monsalve Pino, Juan Camilo Segura Escobar, Christian Zitzmann Betancourt. Bogotá: Ministerio de Cultura : Museo Nacional de Colombia : Legis, 2014. 129 páginas : fotografías ; 28 cm

XIII- MARÍA VICTORIA VILLALBA STEWART / VIKI OSPINA

1. CRONOLOGÍA

1948: Nace en la ciudad de Barranquilla, Atlántico ; 1967: Estudia Filosofía y Letras y luego Artes en España ; 1978: Realiza su primera exposición de Fotografía en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá ; 1980: Participa en *Colombia en blanco y negro* en la Bienal de Venecia ; 1983: Exposición *Carnaval*, en la Galería fotográfica Colseguros y el Planetario Distrital, Bogotá ; 1984: Exposición *Hecho en Latinoamérica*, Museo de Bellas Artes, la Habana ; 1986: Participa en *Arte para El Dorado* Museo de Arte Moderno, Bogotá ; 1987: Participa en la exposición *intergraphik 87*, en Berlín ; 1990: Hace parte del XXXIII Salón Nacional de Artistas y de la exposición *5x5*, de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá ; 1991: Participa en *Mujeres para el siglo XXI* , en el Museo Nacional de Colombia, Bogotá ; 1992: Exposición *Visualizar*, Corferias, Bogotá ; 1993: Exposición *5 Mujeres Fotógrafas* en el Planetario Distrital, en Bogotá. Participa en el VI Salón Regional de Artistas, Corferias, Bogotá ; 1993: Recibe el “Honor al Mérito Artístico” del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá ; 1994: Instala *Arte fotográfico para un espacio de mucho público* en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá ; 1997: Ensayo fotográfico, *Dos miradas cruzadas en el tiempo, Carnaval de Barranquilla del Realismo Mágico al Realismo Cotidiano* en la Galería de la Aduana, Barranquilla ; 1999: Exposición *Colombia en blanco y negro y color* ; 2001: Exhibición en el Callejón de Exposiciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán sobre el Carnaval de Barranquilla. En el País Vasco, presenta obras de artistas nacionales en la muestra colectiva de pintura y fotografía *Colombia Hoy* ; 2003: Profesora de cátedra de Fotografía de la Universidad de los Andes ; 2012: Exposición *4 x 4* en el Archivo de Bogotá.

2. RESUMEN

María Victoria Villalba Stewart (1948) o como es conocida desde hace varios años Viki Ospina, es una fotógrafa barranquillera. Ha trabajado como reportera gráfica, en foto fija de largometrajes y documentales, como retratista y profesora. Su obra se caracteriza por “desentrañar lo real detrás de la realidad que se construye”. En 1994 instaló la exhibición

permanente *Arte fotográfico para un espacio de mucho público* en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá.

3. BIOGRAFÍA

María Victoria Villalba Stewart nació en 1948 en Barranquilla, Atlántico. Al final de la década de los sesentas estudió Filosofía y Letras y luego Artes en España. Posteriormente estudió dirección de fotografía de cine con Adelqui Camusso. De acuerdo con su testimonio, nunca pensó que fuera a ser fotógrafa; sin embargo, cuando decidió independizarse de su familia compró una cámara y comenzó a vivir de la fotografía. El apellido Ospina lo tomó del actor Sebastián Ospina, con quien estuvo casada por trece años. Durante la década de los setenta nacieron sus dos hijos: Lucas, artista y escritor, y Galia escritora y profesora.

Las mayores influencias artísticas de Viki Ospina fueron Man Ray, Dorothea Lange, Robert Capa, Cartier Bresson, Pedro Meyer, Annie Leibowitz, Manuel Álvarez Bravo, Hernán Díaz, Timothy Ross, Efraín Cárdenas, Sebastián Salgado, Joaquín Villegas, Jorge Ruiz y Cecilia Posada. En el año 1978 realizó su primera exposición individual en el la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Desde los años setentas se desempeñó como reportera gráfica. Uno de sus primeros reportajes fue sobre los trabajadores de la palma africana, en San Alberto, Cesar, "me ha interesado siempre testimoniar sobre la vida de quienes producen todas nuestras riquezas", afirmaríala la fotógrafa más adelante. Durante los siguientes años Ospina cubrió manifestaciones, huelgas, inundaciones, en una una época en que pocas mujeres realizaban este oficio. Cubrió la toma del Palacio de Justicia para la Agencia Reuters y la oposición a Stroessner para el Washington Post. Su fotografía "Gamines", parte de la Colección del Banco de la República, recorrió el mundo.

En periodismo gráfico trabajó con la revista Diners, Cromos, la revista Gaceta de Colcultura, El Tiempo, El Espectador, El Pueblo, Diario del Caribe, El Herald, Vanguardia Liberal, El Colombiano, La Prensa, The Washington Post, la agencia Reuters y entre otras. De acuerdo con el crítico e historiador del arte Álvaro Medina, en Vicki Ospina " hay un querer desentrañar lo real detrás de la realidad que se construye. Para

conseguirlo, organiza secuencias que revelan los distintos talentos y estados de ánimo de un mismo individuo”.

También ha realizado foto fija de largometrajes y documentales como: *María Cano*, *Tiempo para Amar*, *Caín*, *Crónica de una generación trágica* de Jorge Alí Triana, *Green Moon Festival*, *Asunción*, *Cuartico Azul*, *Crónica Urbana*, *La Franja*, *Yuruparí* y *Aluna*.

Viki Ospina ha retratado a Pelé, Vargas Llosa, García Márquez, Mutis, Alejandro Obregón, Jean-Claude Carrière, entre muchos otros: “con el escritor y periodista Fernando Garavito viajó al Perú para entrevistar a Mario Vargas Llosa; con el poeta y escritor Juan Gustavo Cobo Borda acompañaron a Alejandro Obregón en un recorrido desde Barranquilla hasta las Islas del Rosario; con Margarita Vidal aterrizó en Panamá para una cita que nunca se dio con Noriega”.

Ha expuesto en Indonesia, Europa Oriental, España y París. Su serie *Miradas en el Cruce de los Tiempos*, ensayo fotográfico con textos sobre 28 personajes del Carnaval de Barranquilla, fue exhibido en la Villette de París: “en las 126 fotos (...) Villalba Stewart entra en la humanidad de 28 personajes revelando quiénes son, qué hacen, donde viven y qué transformaciones han tenido a lo largo de los años. Las fotos del carnaval son a color y las de la vida cotidiana en blanco y negro. El resultado se acerca a la reportería gráfica (...) pero lo que cuenta finalmente no es un hecho exterior sino una vivencia interior, superando la anécdota circunstancial”.

Entre las distinciones que ha recibido durante su trayectoria profesional se encuentra la condecoración “Honor al Mérito Artístico y Excelencia Fotográfica” otorgada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 1993. Un año después se instaló de forma permanente en el Muelle Nacional e Internacional del Aeropuerto El Dorado la exposición, *Arte Fotográfico para un Espacio de Mucho Público*.

Es profesora de cátedra de la Universidad de los Andes desde 2003 donde busca enseñar a sus alumnos el arte de la fotografía, el cual considera como “una forma de recapturar el sentido mágico de vivir que tan fuertemente sentimos cuando somos niños. La fotografía es una síntesis de arte y técnica. Es un acto de dar permanencia a lo fugaz

y transitorio. Convertir la experiencia y visión personal en una imagen. La fotografía es un instrumento de consciencia, intuición y espontaneidad”.

CATALINA DELGADO ROJAS

4. Bibliografía consultada

Links

Colarte: Viki Ospina

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=5953>

El Tiempo: Una fotógrafa todo terreno

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1279114>

Fotografía Colombiana: Convertir lo ordinario en extraordinario

<http://www.fotografiacolombiana.com/convertir-lo-ordinario-en-extraordinario-uniandes/>

Libros

[Carpeta Viki Ospina]. 1 carpeta con 13 documentos. 1 fotografía; 3 plegables; 1 folleto; 1 lámina; 7 recortes de artículos de prensa. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

Medina, Álvaro. El arte del caribe colombiano. Bolívar: Gobernación. Secretaría de Educación y Cultura Departamental, 2000. 146 p. : il. ; 28 cm.

Revista Diners, No.93, diciembre de 1977.

Plegable exposición Fundación Santillana, 2003.

B. Anexo: diario etnográfico y entrevistas en el museo de la mujer de la ciudad de México

1 de junio - presentación

- *Presentación con la coordinadora de actividades Dr. Roxana Rodríguez en el Museo*
- *Reunión con la Directora del museo Patricia Galeano en el Instituto de Estudios Históricos Revolucionarios INHERM ubicado en San Ángel.*
- *Presentación de los otros miembros: Elizabeth, actividades de difusión; Graciela Rosas: administración; Berta: centro de documentación; Mariana: actividades comunitarias; personal de seguridad y de limpieza.*

2 de Junio - recorrido por el museo

- *Recorrido por las 8 salas del museo: el museo tiene bastante presupuesto, cada una de las salas contiene: el título de la sala, un panel introductorio, una pieza de arte, ayudas gráficas, representaciones tamaño real de las mujeres y un recurso interactivo con más información.*
- *El museo se enfoca en reivindicar el papel y la historia de la mujer dentro de la historia de México. Relata su condición en cada periodo histórica, resalta el papel de algunas mujeres influyente en la época, y los avances que se hicieron en términos de equidad de género.*
- *Plantea algunos debates y preguntas en cada sala. Pero no entra en polémica o debatir asuntos específicos.*
- *Conferencia Poéticas: Ana Ajmatova. Poeta Rusa. Hijo preso . Detención de familiares. Represión durante la urss.*

3 de junio- sesión de trabajo en el centro de documentación

- G: Los carteles de propaganda de los museos de cada mes tienen que ser llevados a la UNAM para reunir los afiches de todos los museos de la Universidad. Llevarlos a las oficinas del metro para aprobación y posteriormente pegarlos en cada estación.

- G: el museo está situado unas cuadas de las zona turística del centro. Por lo que se encuentra en una zona más descuidada y abandonada. Por ejemplo en la zona turística se puso una red digital mientras que en la zona del museo hay cortes constantes de energía. Esto generó un corto, e inicio de un incendio en el museo, el día de las madres.

- La administradora y la encargada del centro de documentación llevan entre 5 y 6 años en el museo.

-B: El museo se llena los fines de semana, los colegios y universidades encargan a sus alumnos visitar el museo. Por lo que vienen varios grupos de chicos a realizar tareas o hacer trabajos. El resto de la semana el museo se encuentra en su mayoría vacío, excepto cuando de realizan actividades extra curriculares.

- B: El personal de limpieza y seguridad no parece ser muy constante y parecen cambiar casi todos los días.

Junio 4 - Se desmonta la exposición Evas

- colaboración con las actividades para desmontar la exposición "Evas": exposición de las caricaturas feministas.

- Desmontar los cuadros, quitar las puntillas que sostienen los cuadros, quitar las obras, las cintas que que sostienen las obras, guardas las obras en papel protector y en sobres de manila, quitar las cintas doble faz que ayudan a sostener los cuadros de la pared.

- E: Todos los días es necesario enviar un informe a la Directora del Museo sobre la asistencia al museo. En los días entra en promedio, 21 personas y 100 personas el fin de semana.

Junio 5 - Montaje de la exposición - descripción de las salas

- Colaboración con el montaje de la nueva exposición: La exposición muestra algunas obras del concurso organizado por la Femu sobre sangre Menstrual, esto con el fin de promover el uso de la copa menstrual. Las obras llegaron en papel burbuja, junto a dos acompañantes y los encargados de colgarlas fueron el encargado de hacer los arreglos

de la casa, el portero quién parecía tener mayor conocimiento que los demás sobre el proceso de montaje y las dos encargadas de las obras.

Para colgarlas se usaron correas de plástico ajustables que se amarraron a las sierras de los cuadros, o armellas que atornillaron a los cuadros y posteriormente se colgaron.

El sistema de montaje de cuadros está especialmente pensado para que no sea necesario resanar la pared. Consiste en dos rieles, uno cerca al techo y el otro cerca al piso, de donde se cuelgan cables metálicos con dispositivos especiales que se ajustan para sostener la obra en la altura deseada. Los Cables también impiden que el cuadro se incline.

- Descripción de las Salas:

ENTRADA AL MUSEO

A la entrada del museo, en el centro se encuentra una recepción amplia con información sobre el museo ahí trabajan la coordinadora de actividades, de difusión, y de actividades educativas.

En el ala izquierda se encuentran libros a la venta al rededor del tema de género y mujer, un cuadro, un aire acondicionado , y un panel la historia de la FEMU.

Al lado derecho, un panel con los objetivos del museo, en la cara posterior el reglamento y otro panel con el mapa del museo.

Cerca a la entrada se encuentra el espacio del guarda de seguridad y un computador con un centro de consulta sobre derechos humanos.

En el espacio de la recepción hay casilleros, 2 computadores una impresora, fotocopidora y la gaveta para guardar papelería.

Después de la recepción al costado derecho se encuentra el pasillo de exposiciones temporales, donde tienen un sistema para agarrar las obras con 2 vigas de metal arriba y abajo a través de las cuales se tensan los cables que cuentan con unas piezas que se ajustan a la altura requerida y unos ganchos para sostener los cuadros o los ganchos.

HALL PLANTA BAJA

Pasando el pasillo de exposiciones temporales se encuentra el hall donde se encuentran las escaleras al segundo piso y los baños bajo la escalera. También hay un panel con un poema de Griselda Alvarez. Y la pieza de arte mas grande del museo "vestido". Los extintores y la señalización de las rutas de evacuación están por todo el museo.

PLANTA BAJA

La planta baja se divide en 4 salas:

1. Equidad principio Universal de Armonía

Al costado derecho de la sala se encuentran un panel introductorio con el título de la sala y una breve introducción a la temática trabajada y un cuadro que representa la equidad de género.

Al frente de la entrada a sala hay dos pantallas divididas para video con audífonos que dan cuenta de la resistencia sobre la “resistencia a la equidad de los géneros” a lo largo de la historia 5:13 min.

En el costado izquierdo una escultura sobre la justicia, dos retratos colgado en la pared a lado y lado de la balanza que van cambiando de imágenes a partir del movimiento del espectador, muestran a hombres y mujeres de diversos grupos raciales y edades, y un panel con una cita de Alfonso Kar.

Del lado de la entrada se encuentra un conjunto de pantallas interactivas una pequeña a la altura estándar y una más grande arriba para que el resto del público que se encuentra en la sala pueda ver.

Sala 2 - Cosmovisión dual del México antiguo.

Al frente de la entrada se encuentra, una cita de Huhuetltolli. Abajo un video que se proyecta sobre un espejo para que este se proyecte sobre dos figuras cerámicas. El video “Cosmovisión dual en México antiguo” 4:22 min explica el principio de la dualidad en la cultura indígena. Y en la parte inferior tres facsimilares de grabados en piedra que representan el principios de la dualidad entre la cultura Azteca.

Al costado derecho un panel introductorio, un conjunto de pantallas interactivas, y un pedestal con una escultura representando a Coyolxauhqi de Glenda Hecksher artista perteneciente a la FEMU

Al Costado izquierdo se encuentra la entrada a la sala 3 y un estante con 6 figuras cerámicas del oriente de México del periodo clásico.

Sala 3 - El Marianismo novo hispano.

Frente a la entrada se encuentra una figura religiosa, de la virgen inmaculada. Junto a la virgen se dispuso la recreación de una ventana conventual que contiene un video explicativo sobre “La casa de Dios” 1:46 min. Que se activa a partir de un botón.

En el costado derecho de la sala, en la parte central. Un cuadro realizado en décadas recientes de Sor Juana Inés de la Cruz y arriba una cita de Pedro Córdoba. Y a los dos costados del cuadro, 2 ventanas simuladas con videos que inician sucesivamente uno después de otro “Casa Familiar” 1:21 min y “Casa de Recogimiento” 1:04min. En la entrada de la sala se encuentra otra ventana con el último video “Casa de Mancebía” 1:27min, y la entrada a la última sala. Abajo de la mayoría de pantallas hay un gancho donde se dispone de algunos audífonos para escuchar los videos aunque la mayoría suena por los parlantes. Esta sala tiene una entrada de luz natural a través de una claraboya, y unas rejillas de aire.

Sala 4 - Mujeres insurgentes

Al frente de la entrada se encuentra una cita de Maria Josefa de Guellerdi y 3 “dummies” de mujeres emblemáticas para la historia de México durante la independencia. Josefa Ortiz , Leona Vicario, La Güera Rodriguez.

En el Costado derecho, el panel introductor con una cita, la pareja de pantallas táctiles, y un grabado del siglo XIX sobre una mujer mexicana colgado en un dispositivo móvil.

Al costado izquierdo de la sala se dispone en el centro una gran pantalla con un documental sobre “La Independencia” 5:02 min, 4 grabados a cada lado de la pared. Y un ventilador.

Y del lado de la entrada una escultura sobre la Virgen de Guadalupe de la colección FEMU.

Sala 5 - Libertad y educación

La salas 5 y 6 hacen parte del mismo espacio.

En la sala 5 al costado derecho se encuentra una pantalla con un video sobre la “Reforma liberal” 6:47, el panel introductorio, y un el grupo de pantallas táctiles para ampliar la información.

Al costado izquierdo, un video sobre la transición de “Maestras a Revolucionarias” 5:14 min, dos citas junto a 2 “dummies” de Hermelina Galindo, y Dolores Jiménez. Y la entrada a la sala 7 .

En el lado de la entrada se encuentra otra pantalla táctil.

Sala 6 - De maestras a revolucionarias.

Al fondo de la sala hay una reproducción de unas puertas probablemente del edificio de la escuela normal superior, y un video sobre la "Reforma liberal y la educación" 6:49 min para las mujeres.

Al costado derecho 2 paneles con fotos e información de la escuela normal y la escuela para señoritas.

Al costado izquierdo el panel introductorio, y atrás dos ventanas cubiertas por cortinas translucidas.

Sala 7- la ciudadanía de las mujeres.

A frente de la entrada se encuentran una cronología sobre el voto femenino en el mundo.

Al costado derecho una salida a la azotea de la casa con una puerta translucida. Una placa con el patrocinador de la sala, una pantalla que exhibe diferentes imágenes sobre el voto femenino. Una cita de Hermilia Galindo. Y dos "dummies" uno de Griselda Álvarez y otro de María la Valle Urbina.

Al costado izquierdo, un "dummi" sobre Aurora Jiménez, un video sobre el logro de "La ciudadanía de las mujeres" 14:29min, otro "dummi" de Cristina Salmorán y la salida al hall del segundo piso. Y una cita de Hermilia Galindo.

Del costado de la entrada se encuentra el panel introductorio y un grupo de pantallas táctiles.

Hall Planta Alta

En el hall del segundo piso hay 4 pinturas en gran formato comisionadas especialmente para el Museo.

Sala 8 - de la revolución feminista al tiempo presente

Esta sala tiene 2 entradas y se comunica con el centro de documentación. En el costado derecho cuenta con 2 carbonillos y una escultura por los familiares de Manuel O'Higgins y el Artista Sebastián.

Al costado izquierdo cuenta con 6 paneles. Cada uno de ellos da cuenta de un decenio, inicia en la década de 1950. En cada uno hay una pantalla táctil, con información sobre la situación de la mujer en la época retratada, otra pantalla con fotografías y contenidos extra y audífonos donde suena una canción emblemática de la época. En la esquina de la sala se encuentra un "violentometro" que da cuenta de los diferentes niveles de violencia hacia la Mujer.

Centro de documentación

El centro de documentación cuenta con 2 paredes casi hasta el techo llenas de libros, dos escaleras para acceder a ellos, dos puestos de trabajo uno para la bibliotecaria y otro para la encargada de administración .

También cuenta con 6 puestos de estudios , y 4 poltronas con tablets ancladas al brazo para acceder a la información y a los videos del museo.

En la pared del fondo hay una cita del FEMU, un muro con varias fotografías de mujeres, una cita de Norberto Bobbio y dos salidas a los balcones de la casa. Al costado derecho, junto a las poltronas un cuadro.

Junio 6 - Conferencia - entrevista con Margarita

Feminismo y derechos humanos.

- Todas las conferencias se graban y se suben al video de Youtube. También se transmiten en vivo

- Conference Women say yes. To power , personally in Rwanda and Globally

Glenda Hecksher artista plástica miembro FEMU, Profesora Shirley Randell consultora, Maestra Lucia Guzman FEMU.

Se explica el caso de Rwanda y la importancia que tuvieron las mujeres en el periodo de reconciliación en Rwanda. Durante el periodo de reconciliación, impusieron el 30% de cuotas en los cargos públicos y fueron el primer estado en alcanzar la paridad en el senado.

Se presentan otros casos de mujeres importantes. Casos en México: rosario castellanos, Griselda Álvarez.

Según Shirley Randall el empoderamiento implica educación en los derechos para que no te repriman. Que no prohiban desarrollar la personalidad de ninguna manera. Otra forma de empoderarse es estar alrededor de mujeres poderosas. También es importante con quien te casas que los 2 se permitan crecer.

- Elizabeth se encarga de las comunicaciones, redes sociales como twiter y Facebook: Graba las conferencias por live stream, y luego hace pequeñas notas que envía a todos los medios, esperando que la nota sea seleccionada para pasar en los noticieros.

- Entrevista con la Maestra Margarita

El proyecto del Museo de la Mujer viene desde 1995, cuando la Doctora Patricia Galeana presenta el proyecto en una conferencia de la ONU en Brasil.

Aunque el proyecto recibe mucho apoyo moral, no recibe suficientes fondos. Se buscó apoyo de la municipalidad, y que esta donara la casona de una antigua proser de la independencia Leona Vicario en el Centro Histórico.

Finalmente no sucedió, y no es sino hasta 2008 que el rector de la Universidad dona la antigua imprenta como casa del museo. Ya que quería que este predio tuviera un fin diferente a resguardar oficinas administrativas.

El museo de la mujer pasó a convertirse en el museo número 26 patrocinado por la UNAM, este donó la remodelación del predio. La FEMU se convirtió en el ente administrador del Museo, busco apoyo en otras organizaciones y recibió las donaciones de obra de varios artistas.

El Museo de la Mujer ya está pensando en ampliarse ya que tiene un predio contiguo cedido por la Universidad. Ahí piensa construir un auditorio y Salón de eventos con el fin de poder ampliar el centro de documentación del segundo piso. Este predio no se había renovado porque había una estructura patrimonial que no se podía tumbar. Finalmente se cayó sola. En este momento se encuentran esperando que empiece la obra, aunque ésta depende de las prioridades y el presupuesto de la UNAM.

junio 7 - Organigrama

- *Realización del Organigrama de la institución.*
- *Inauguración de la exposición temporal “Fluir en Tinta Roja: arte menstrual”. Patrocinado por la empresa Alternativa Ecológicas. Asistieron Glenda Heckshner, consultora Australiana, la coordinadora Yaredh Marín Vázquez y la caricaturista de las Evas. A la Inauguración asistieron por lo menos 20 personas.*
- *El museo apoya iniciativas que sería difícil difundir de otra manera.*
- *Colaboración con el streaming de la inauguración*
- *Entrevista Centro de Documentación, Alejandra Escalona:*

Yo trabajé 4 años en la DGB (Dirección General de Bibliotecas de la UNAM) con la Maestra Silvia (Hoy secretaria de General del FEMU). También trabajaba en el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes). En la mañana trabaja en uno y en la tarde en el otro, allí era encargada de las bibliotecas, catalogaba o era la encargada de coordinarlas

compras de las bibliotecas. Después la Maestra me ofreció trabajar aquí, y como todavía no me habían contratado de forma permanente en la Universidad, acepté el trabajo.

Antes había otra persona encargada acá en la biblioteca, una persona de edad, renunció y el museo quedó sin personal 15 días, me entrevistaron la Maestra Margarita y la Maestra Silvia, después la Doctora Galeana.

Mis actividades en el centro de documentación son: cuidar el centro de documentación, atender a los usuarios que vengan al centro de documentación y organizar el material. No hay préstamo a domicilio sólo hay préstamo en sala. Pero si necesitan copias las sacamos acá, también les puedo enviar información por correo y están los ipads para consulta, para ver los videos, consultar información o ver algunos de los libros que hemos digitalizado. Tengo que estar pendiente de que no se estén metiendo a facebook, porque ya nos ha pasado que por andar descargando cosas desconfiguran todo el sistema.

Por semana vienen pocos usuarios al centro de documentación, máximo 4 o 5 y no siempre. Pero todos los que vienen al Museo con gusto los atiendo, porque también vienen se sientan y miran los ipads o los libros.

El centro de documentación tiene en este momento 2600 libros más revistas. No todo el material se encuentra acá en la biblioteca. Las revistas se encuentran en cajas en una bodega. Éstas por lo general son de la Universidad, tengo La Gazeta , La Fem, Defensores de Conapret, Debate feminista (Del Centro de Estudios de Género).

El catálogo se encuentra en internet en la pestaña del centro de documentación. No es un catálogo como tal, subimos la foto de la portada y los datos principales, la base de datos de todo el material sólo la tengo yo en mi computador, si vienen y me preguntan de pronto se los puedo pasar. Para catalogarlos tengo un programa muy simple "FilmMarker" y tengo un archivo en excel con todo lo que tengo.

Mucha gente lo que hace es venir, me dan el tema y yo busco en la base. Si ha venido gente sobre todo buscando temas de derechos, vino una chica a buscar derecho obstétricos de la mujer. Otra mujer ya más grande, vino buscando derechos sobre las mujeres que cuidan. Y la última vino por una publicación periódica, lo cual fue muy raro que se llama, México 75 . Tengo nada más 10 ejemplares de esas pero es que me dijo, "en ningún otro lado las hay". Es un periódico de antaño apoyando los movimiento feministas.

La donación de material nos las da el público usuario que nos visita, y nosotros les damos una carta de agradecimiento por la donación. O la Maestra Silvia quien sigue en

contacto con la Dirección Nacional de Bibliotecas, ella es la que constantemente nos está donando, o la doctora Galeana con los libros que a ella también le regalan ella los dona. En algunas presentaciones de las que se hacen acá también los autores nos regalan algunos de sus libros. La mayoría es donado, muy poco se ha comprado, pero si se ha comprado. Si compramos es porque los libros nos lo sugieren los usuarios, o porque la Maestra Margarita quien fue directora de la DGB y del instituto Nacional de Investigaciones Bibliotecológicas, tiene los contactos y el conocimiento para hacer una selección digna que sirva a los usuarios. Han venido también algunos proveedores de libros a mostrarnos su catálogo. Para comprar los libros la Universidad le da el dinero a la federación y la FEMU lo va administrando para que todo lo que necesita el museo se compré. Por ejemplo las ipads están desde que se inauguró el museo desde 2011, todos los equipos, los pagos de servicio. Todos los equipos y cámaras están desde la inauguración, todo lo dejaron instalado, sólo es aprender a manejarlo. Lo único malo es que no tiene ventilación, hace mucho, calor y los módulos son muy grandes y pesados, entonces los videos se sobrecalientan o se funden los cables por lo que están prendidos todos los días de la semana.

El cinceclub de género es organizado por una profesora de la UNAM, lo escoge la Maestra Delia de la facultad de ciencias políticas. Hace una pequeña introducción de la película antes de empezar, y al final hacen un pequeño debate. Es la actividad que más público llama. Sólo caben 30 personas y por protección civil no podemos dejar entrar a más de 50 personas, por lo que el edificio es patrimonial.

también ayudo en otras actividades, grabo las conferencias, que las cosas funcionen bien las presentaciones, los micrófonos todo, si hay eventos en el piso de abajo, bajar los microfonos y que suenen en los parlantes de abajo.

Debo enviar un reporte todos los días a la Directora del museo, de cuantas personas han entrado al centro de documentación y pequeñas sinopsis de cada evento realizado. Claro que esto es duplicar información en algunos casos, aunque Roxana y Elizabeth controlan más la entrada de los públicos. Porque no todos los que entran al museo consultan el centro de documentación. Mi lugar es acá arriba entonces si hay algo abajo me quedó vigilando esta sección y viceversa. La directora no viene muy seguido pero siempre está pendiente de todo. Ella tiene varias direcciones en este momento, como el Museo de las Constituciones.

Yo estudié bibliotecología, donde aprendí a a manejar las bases de datos, conservar los libros.... Por ejemplo el material no puede estar cerca de una ventana, la biblioteca no

quedó bien situada porque el sol y la humedad van secando las hojas y acidificando la tinta. Acá hay sensores de humedad los guardas deben llevar el reportes, afortunadamente no ha pasado nada grave con las obras. Yo cuido los libros evito que se mojen y si ya están muy deteriorados los digitalizo. Tenemos 400 libros escaneados, así pueden escribir personas que no vivan en Ciudad de México.

La idea es que cuando la biblioteca crezca es que todos nuestros libros digitales los podamos subir en la red para que todos lo puedan consultar desde su casa. La sala de usos múltiples también crecería bastante porque acá sólo caben 50 personas. Y en este espacio que queda aumentan el espacio de exhibición, porque en las oficinas de la FEMU todavía se conserva más colección.

El video más actualizado es el de mujeres en las ciencias y en las artes, aumentamos el contenido es decir, la cantidad de mujeres en la lista y la información sobre ellas. De los videos se encarga una empresa, nosotros les damos la información de los que queremos que aparezca (imágenes, contenido, discurso) y ellos se encargan de la producción. Y posteriormente hay una persona que viene a grabar su voz. Se le paga constantemente a la empresa para hacer mantenimiento. Aunque ya han llegado otras empresas a proporcionar sus servicios continuamos con la empresa original.

En la ampliación se contempla un espacio al aire libre para exposiciones o para poner un café. Es probable que la obra comience en la segunda mitad del semestre.

- Preguntar por derechos de autor:

Solo se digitalizan los libros que tienen permiso como los libros de la Doctora Galeana o los autores que dan el permiso expreso. También se puede pedir permiso a la editorial.

Preguntar sobre el museo

- Vienen más mujeres que hombres.

- Vienen de otros países expresamente a conocerlo

- En el museo de antropología por ejemplo solo se menciona brevemente a la mujer y las actividades que desarrollaba.

Junio 8 - Evento organizado para las embajadoras

- Presentación del Museo a las embajadoras por la Doctora Galeana. Visita guiada

- Preparación del evento: Limpieza de las calles encharcadas y seguridad, con la colaboración de la municipalidad, debido al contacto con la Doctora con las autoridades.

- Recorrido Guiado por la Doctora Patricia Galena, contenido de las salas, historia y objetivos del Museo:

Junio 9- Clase de Yoga

- Clase de Yoga en el Museo
- Entrevista a Coordinadora de actividades Roxana Rodríguez:

Junio 10- Visita Guiada

- Acompañamiento visita Guiada a los estudiantes de la Escuela de Verano de Género del Colmex

Junio 11- Transcripciones

- Descripción elementos museográficos
- Transcripción entrevista Roxana Rodríguez:

Se elaboran constancias de cada curso que se dicta.

Algunos cursos tienen una programación anual ya que los dictan miembros de la FEMU como el de poéticas de la Dra.Liliana Godoy y la Dra. Beatriz Saavedra, el taller de Derechos Humanos de la Dra. Ydalia Pérez, o el cineclub de Género de la Mtra. Delia Selene de Dios Vallejo.

Cada exposición temporal dura 3 meses, desde antes hay que estar gestionando, a veces llegan propuestas pero todo tiene que ser aprobado. Ahorita me tengo que poner en contacto con el archivo fotográfico de CasaSola. El fue un fotógrafo de principios del siglo XX, principios de la revolución. Los abuelos fueron los que trajeron la fotografía a México. Ellos dejaron mucho acervo y ahora la familia tiene un convenio con el INAH, entonces pensando en que Noviembre y Septiembre es el aniversario de la revolución, estoy pensando en traer algo de fotografías de mujeres en la revolución. También hay una propuesta de exposición de fotografías de Frida Kahlo, pero este otro tema es más diverso e interesante, porque no todo México es Frida Kahlo. Esta exposición "Fluir en Tinta Roja" es de Junio a Septiembre.

También se hacen varias presentaciones de libros a lo largo del mes, para esto también es necesario contactar a los autores e invitarlos, ninguno recibe honorarios. Por ejemplo el problema ahorita es que en vacaciones pocos autores quieren presentar los libros. Pero todo toca estar buscándolo constantemente, igual que los conciertos.

Para Junio y Julio, yo propuse trabajar el tema de la Historia de la Prostitución en los siglos XIX y XX ya que es uno de mis temas de investigación, también se va a presentar el libro de "Fluir en tinta Roja". Otra propuesta que la Doctora aprobó es un ciclo de

conferencias en la Nueva España. También está el de la poética que es un ciclo de la FEMU. La Profesora Rocío García Rey dio un curso que tenía mucho éxito sobre letras y mujeres, fue todos los sábados de mayo y se venía mucha gente. Y este mes propuso hacerle un homenaje a un poeta y un recital de música. En julio también vamos a tener una gira de cine de la UNAM y la exhibición de cine Mexicano. Mi antecesora fue la que programo el ciclo de cine mexicano con la municipalidad, pero no tiene mucho éxito porque sus películas no son muy atractivas también están los cursos de Yoga y otros talleres. Sara Singer también da una sesión de Tai Chi.

También está el taller para perderle el miedo a la escritura, de escritura creativa, ese también funciona muy bien. También está el curso de lectura Hermila Galindo que lo da Alejandra que empezó hace un año. Se leen extractos de algunas piezas y se discuten. En la noche de Museos estamos abiertos hasta las 8 y en general presentamos algún concierto tenemos un convenio con la UNAM y nos traen varias propuestas. Ya tenemos un público asiduo para la mayoría de actividades, sobre todo de la tercera edad.

Todas las actividades tienen que pasar por la aprobación de la Doctora, es difícil proponerle nuevas actividades, por ejemplo más juveniles, o recreativas como el Yoga porque no le gustan, prefiere las actividades académicas.

Además de programar las actividades del mes que es mi actividad principal, debo imprimir las carteleras y ponerles la cinta para pegarlas en los diferentes puntos, recibir propuestas y pasárselas a la Doctora, enviar la propuesta de las carteleras a la diseñadora, escoger las imágenes que quiero que ponga. La diseñadora trabaja en el instituto INHERM con la doctora. Tengo que avisarle a la Doctora de todos los oficios y las solicitudes, hacerle pequeñas sinopsis y enviarle un informe de actividades. A veces también cuando mis compañeras tienen mucho trabajo colaboro con las sinopsis o las reseñas de los eventos, o los boletines de prensa. El boletín de la FEMU de cada mes, también lo tengo que redactar. El ingeniero envía cada jueves la estadísticas de las página y el viernes yo se las presento a la doctora en la reunión semanal, con las propuestas que se hacen.

En realidad lo que yo hago es cabildeo, y estar hablando con todo el mundo, por ejemplo para la exposición, entre las 2 hicimos el guión yo redacté el texto de introducción a la exposición, inventario de las piezas, mucha gestión. Mi puesto es coordinadora de actividades, pero se realiza mucho más que eso, es como coordinadora general. Todas somos taquilleras, guarda maletas, recepcionistas. En general Graciela y Alejandra se encargan de que las salas estén funcionando bien, yo soy moderadora de debates,

traductora, doy las visitas guiadas de todo. El volumen de trabajo ha aumentado año a año y eso ha incrementado nuestras actividades. No se ha propuesto una nueva plaza porque no hay mucho presupuesto, y es difícil que den el permiso.

El museo no habla de asuntos de género. En México las mujeres tienen muchos problemas, como explicaba ayer la Doctora en la visita guiada, entonces lo primero es hacer visible y luego nos ponemos a discutir sobre la categoría género y las relaciones de género.

Yo le tengo algunas críticas al museo, la museógrafa fue la doctora, entonces no tuvo a alguien formado en museografía que la acompañara. La sala 7 con las cronologías es muy densa nadie las mira una a una es demasiada información. La Doctora por su multiplicidad de cargos, y por sus relaciones con la política tiene unas opiniones mucho más asépticas. Por ejemplo si uno habla de género, es porque uno se está refiriendo a la teoría feminista, y eso a la Doctora no le gusta. Otra crítica que le hacen algunas historiadoras feministas es que el museo necesita una refrescada en términos museográficos y en contenido como inclusión de la población LTGBI, historia del feminismo en México. La historiadora Ana Lau tiene un libro que se llama La segunda ola del feminismo en México. La primera ola sería estas señoras que parecen aquí en el museo como Hermila Galindo. Pero después en 1970 hubo una segunda ola de feminismo y ellas no aparecen en el museo, las que lucharon por el aborto y los derechos sexuales. También falta la generación de feministas de los 90s que fueron las que impulsaron la inclusión de la perspectiva de género a las políticas públicas. Estos son temas que comprometerían al museo con una visión un poco más feminista y esto es lo que ha impedido que se desarrollen estas versiones.

El museo presenta una visión muy general, útil para que los alumnos de las escuelas aprendan sobre la historia de la Mujer. Una propuesta mucho más analítica y mucho más crítica. Al Museo le falta perspectiva de género y a las personas que trabajan en el mismo también deberían capacitarlas en esos temas para que su orientación al público sea más efectiva. Hoy en día los colegios ya hablan de estos temas pero el museo sigue siendo muy importante para complementar la información y para ampliar los contenidos. Hay salas muy buenas como la 1, 2 y 3, aunque todas tienen una visión muy cronológica. (En la Historia también se da un sesgo, por ejemplo durante la década de los 60s y los 70s hubo personajes mucho más interesantes que Griselda Álvarez. Es necesario que los enfoques incluyan también la relación etnia y clase. Porque muchas de las mujeres que se muestran tenían ya un capital político o económico para sobresalir.

Empoderamiento es tener una perspectiva de género y en eso se deberían enfocar los contenidos y las actividades del museo. La mayoría de la FEMU tampoco cuentan con esta perspectiva excepto por algunos casos como los de la Maestra Delia (Feminsita quema brazieres) y la Maestra Lourdes.

Por ahora se está pensando la ampliación, y la Dra siempre pide que se revisen las cédulas. Antes habían pasado por el cargo dos personas, la Maestra Erika una historiadora (4 años) y Dulce (un año) una politóloga. A Erika le tocó todo desde cero, poner a funcionar el museo. Es difícil proponer nuevas actividades, toca argumentar todo muy bien. Además acá a los conferencistas no les pagan, eso cambia quien quiere venir a presentar. Con las exposiciones es igual, por cualquiera te cobran, además del seguro que toca pagarle a las piezas.

Yo llevo 3 meses, llegué de casualidad, yo trabajaba en el UAM Xochimilco pero me había quedado sin empleo y la Doctora tiene un programa de radio de Historia, habían invitado a mi profesora Ana Lau pero ella no podía ir entonces fui yo a hablar del sufragio en México. Al terminar la Dra me preguntó que que estaba haciendo y fue entonces cuando me ofreció el trabajo.

Me emocionó mucho la idea, lo único que no me gusta es trabajar los domingos. Pero esta bien porque se relaciona con mis estudios: de licenciatura estudié Etno-historia en la Escuela Nacional de Antropología e Historia: mi tesis fue sobre prostitución femenina en la ciudad de México 1920-1940, luego hice una Maestría en Antropología Social en el Colegio de San Luis en San Luis de Potosí, trabajé con mujeres que trabajan en TableDance. Mientras estaba ahí hice la especialización en el Colmex sobre estudios de México. Y Después me fui para Michoacán, hice un trabajo terminal sobre mujeres sinarquistas en México. Luego empecé el Doctorado y escribí Mujeres sinarquistas en México: una militancia católica femenina, y después ya regresé y empecé a dar clases en las Escuela Nacional de Antropología e Historia. Hice dos estancias post-doctorales, la primera con la beca de la UAM y otra en la UNAM en el instituto de investigaciones históricas, todo relacionado con mujeres, además tengo diploma en traducción y diplomado en psicoterapeuta de estudios de género. Por ahora sigo dando clases en la ENA.

Junio 12 - Transcripciones

- Transcripción Visita Guiada Roxana Rodríguez.

-Descripción elementos museográficos

Junio13 - Grabación televisiva y entrevistas

- Vino el canal del Mundo del canal Judicial a grabar notas de sus noticias. AL final le agradecen al Museo y lo mencionan, que es lo que se busca con el evento de publicidad.

- Entrevista a Elizabeth Hernández. coordinadora de comunicación:

Yo llegué acá gracias a una recomendación de una Doctora de la UNAM, mandé mi currículum y tuve una entrevista con la Doctora Galeana y me escogió. Antes yo trabajaba en medios, periodismo, medios impresos, televisión, relaciones públicas. Hice periodismo de espectáculos, viajé a estudiar a Suiza y colaboré con unos medios culturales latinoamericanos allá, y volví a trabajar acá.

Decidí cambiar de trabajo, para mí es un reto porque nunca había trabajado en una institución cultural y más en una institución cultural académica. Quiero entender este mundo, hasta ahora ha estado complicado pero creo que he obtenido buenos resultados.

Mis actividades consisten en coordinar todo lo que es difusión del museo. Antes no se trabajaban tanto los medios en los museos pero es comprensible porque la persona anterior era museógrafa, no comunicadora. Estoy a cargo de esta división y mi papel es estar en contacto con medios y eventos. Que se conozca que existe un museo de la mujer, porque somos un montón, la mitad de la población. Porque siempre estamos invadidos de noticias nacionales e internacionales y además las secciones culturales de los medios siempre son muy pequeñas, y los espacios gratuitos son aún más escasos.

Estoy a cargo también de las redes sociales, que son muy importantes hoy en día. Activé nuevamente la cuenta de Facebook, de twitter, abrí la cuenta de Instagram. El problema es que nuestra red es de hogar y tiene muy poca resistencia para subir y bajar datos, por lo que las redes sociales se manejan todas desde un celular, lo cual es útil porque todo está en el mismo dispositivo pero es poco práctico a la hora de manejar varias redes o de subir contenido que necesita una banda más ancha.

En redes es importante que la gente se mantenga informada de las actividades. Desde una semana antes se hace la difusión en redes, sobre todo de las actividades nuevas, porque hay unas actividades que ya tienen un público asiduo. Se publica un tweet o una mención en Facebook en diferentes horarios para ver cual funciona mejor. También hemos incluido nuevas estrategias como videos, transmisión en vivo o memes, aunque no son memes de verdad ya que no son en tono de burla sino más bien son mensajes que incitan la curiosidad del público al rededor del museo. Para el video fue la Doctora la

que tuvo que hablar porque ella es la que sabe del Museo su esencia y lo que quiere decir. Es nuestro video más exitoso, desde el 18 de mayo ha tenido más de 6000 reproducciones en un poco menos de un mes. eso nos ha dado un pista viendo que los videos son lo que más funciona.

Sobre los contenidos de las redes, pues para la cartelera es todo igual intentamos enviar mensajes que le recuerden al público las actividades que hay. En Instagram que acaba de empezar intentamos que sea más dirigido a los chavos que puedan experimentar con los filtros y mostrar su visión del museo. Queremos también elaborar algunos letreros y que inviten a los espectadores a tomarse fotos ahí. Facebook sirve para promocionar más las actividades que tenemos y también es la forma más fácil de comunicarse con la gente y sus inquietudes. Twitter es para las actividades y los mensajes mas cortos que inquietan a la gente a conocer el museo, imágenes o sobre todo biografías son las estrategias que más éxito tienen. Cada red tiene una personalidad distinta y tenemos que ir midiendo que estrategias funcionan.

Además de las redes también como creo que debe suceder en todos los departamentos de comunicación de todos los museos, envío invitaciones a todos los medios sobre los eventos: un correo 3 días antes y otro correo el día anterior al evento.

Pero los medios no funcionan así en México, hay mucha competencia. Ha sido más útil ir a cada una de las oficinas y presentarse con el editor, presentarle el museo e invitarlo a venir. A veces los tiempos no dan porque hay muchas actividades que realizar, pero mi meta es por lo menos 2 o 3 notas al mes que es muy poco pero para ir empezando. Otra parte es ir e invitar a escuelas a que conozcan el museo. Aunque hay mucho trabajo y muchas actividades el objetivo es ir ampliando estas metas.

Otra cosa que ha servido mucho es invitar a los medios gubernamentales a realizar sus notas y sus noticieros en el museo. Hoy por ejemplo vino el canal del mundo del trabajo que es un espacio abierto que se transmite en los canales de la Gobernación. El conductor da la noticia, y agradece al Museo de la Mujer por las facilidades que tuvo y muestra sus instalaciones.

Para prensa escrita es igual, es necesario enviar la invitación formal, las entrevistas las da la Doctora Patricia porque ella es la Directora pero también porque ella es una mujer muy importante en varios ámbitos académicos y políticos, y es importante que ella sea la imagen del Museo. Sus tiempos son complicados y toca cuadrar la cita con los medios y con la Doctora.

Además de mis labores también hago todo el registro de caja de entradas del museo, debo llevar todo un registro de ventas de libros. Llevo también los comentarios de las visitas, se los envío al ingeniero cada semana para que el actualice la página.

También me gusta mucho el diseño y creo que es una herramienta muy importante en la comunicación. Tengo una carrera de diseño y eso me ha ayudado mucho a darle una forma diferente a lo que publicamos por ejemplo a las biografías.

Todos los días envío un reporte con las entradas, ventas, los comentarios, cómo se enteró la gente del museo. Y eso nos da una medida de qué es lo que funciona y qué no funciona. Ya la gente se ha enterado más del museo por redes sociales y eso da pie para seguir.

El impacto del museo depende del tipo de persona que asista al Museo. En la mayoría de los casos, para personas como tú o como yo que no sabíamos de temáticas tan importantes como esta, el feminismo y la historia de la mujer para mi en los personal, ha sido algo muy nuevo y eso me ha hecho enamorarme del museo. Para las personas que no tienen conocimiento previo sobre la historia de las mujeres pues salen encantadas, y esto creo que es el 95% de la gente. Pero también vienen académicos, o personas que tienen un referente anterior, que salen con una crítica más pesada como que faltó una fecha o que faltó abarcar un tema. Para mí, si el visitante sale con la historia de una mujer más en la cabeza ya creo que la difusión está hecha y el círculo está completo. Es un plus a lo que sabemos de la historia de México, porque dicen que nosotros los mexicanos olvidamos todo. Por ejemplo para mí Hermila Galindo es una mujer ejemplar que ahora admiro muchísimo porque antes no conocía su Historia y que quiero reivindicar a través del museo porque muchos no conocen su historia.

Yo creo que lo que más falta en el Museo es más personal, porque la difusión ha aumentado el público que viene a visitar el museo y esto hace que nuestras actividades aumenten, pero tener que encargarnos de otras funciones como por ejemplo la boletería nos impide realizar nuestras labores principales.

Mi plan es quedarme acá un rato hasta que pueda comprender y canalizar este espacio académico. Porque esto es lo que lo hace muy difícil por ejemplo para la gente normal el museo es un gran espacio de conocimiento de mujeres que no conocimos y deberíamos rescatar pero para los académicos siempre tiene muchas fallas.

La Doctora Patricia es receptiva a las nuevas propuestas con los medios y entrevistas. Pero acá he encontrado muchas barreras. El medio académico ha hecho muy difícil implementar las propuestas porque los académicos desprecian a los medios. Muchas

veces las personas que mas defienden los derechos de las mujeres son las que más los violentan.

Para mi el museo debería trabajar temas mas coyunturales. Temas que llamen la atención de los medios en los eventos o en las exposiciones. Yo quería proponer una exposición de fotografías periodísticas sobre mujeres, para llamar la atención de los medios y vincularlos al museo, pero con los filtros ha sido muy difícil. Por lo menos una vez al mes debería haber un evento cultural que no se quede en lo académico, el conocimiento debe poder socializarse y trabajar temas que sean de interés general.

Junio 14 - Análisis del libro de visitas.

El libro de visitas abarca los 2015, 2016 y 2017. Los visitantes del museo en general tienen la costumbre de dejar comentarios, por lo que el libro es bastante rico en información. Desde la inauguración del museo algunos de los comentarios también se suben a la página de internet y son de consulta libre. Además de la gran cantidad de mensajes de agradecimiento y felicitación. La mayoría de comentarios gira entorno a los siguiente temas:

- *Funcionamiento de los videos: como la mayoría de salas dependen de varias pantallas con reproducciones de video o pantallas táctiles, el daño de estos equipo afecta considerablemente el recorrido de los espectadores. En un principio las pantallas funcionaban con sensor de movimiento, pero después de varios comentarios de fallas en el sistema decidieron poner botones que activaran los videos. “ 4 de Diciembre 2015, Me gustaría que los videos llevaran el ritmo del visitante y él pudiera seleccionar su inicio del momento para iniciarlo. Leslie Serra.”*
- *Localización del museo: para algunos visitantes el museo es poco accesible. Aunque queda en el centro histórico, es ubicado en las calles menos turísticas en el límite de la zona de tolerancia. Si bien el museo cuelga carteles en las estaciones de metro, los usuarios proponen incrementar la señalización en las calles cerca al museo: “15 de octubre de 2016, Me gustaría que la localización del museo fuera más visible, ya que se encuentra muy escondido. Tal vez si pusieran carteles o letreros sería más visitado por la gente y atraería más público. Leticia Hernández”.*
- *La Museografía: entre el público la museografía tiene mensajes muy positivos. Algunos asistentes piden equipos más interactivos. Esto se debe a la revolución tecnológica en la mayoría de Museos en México, donde todos los museos*

cuentan con pantallas táctiles que despliegan alguna actividad. El museo cuenta con pantallas táctiles pero no con actividades que permitan al público interactuar. Otro comentario que proviene de los extranjeros es que hay muy pocos textos en el museo traducidos al inglés. Para esto el museo podría pensar en traducir los textos o en promocionar más su guía en inglés.

- *Talleres y actividades: el público más asiduo a los talleres que ofrece el Museo son las personas de la tercera edad. Los comentarios al respecto también son muy positivos. Los usuarios proponen tener más actividades para niños o guías permanentes que hagan fluir más el recorrido por el museo: “20 de marzo de 2015, Si sería buen método tener Guía para hacerlo más didáctico y que entre todos se compartan puntos de vista. (...) La tendencia moderna de los museos es hacerla interactuar. Ustedes solo tienen unas tablets”*
- *Información puntual que falta en el museo: estos comentarios se refieren en su mayoría a información de las cédulas de las piezas, en esto el museo ha dado rápida respuesta a los usuarios “ Diciembre 2015, Faltó el título, autor e intérprete de las canciones expuestas en la sección por años (última sala)”. Otros comentarios también se refieren a mujeres que falta mencionar dentro del museo. Aunque una de las pantallas táctiles se enfoca en resaltar a las mujeres en el arte y en la ciencia, el espacio del museo no permite abarcar a todas las mujeres en las diferentes esferas sociales que deberían incluirse en los contenidos.*
- *El Espacio del Museo: Otros comentarios se refieren al tamaño del museo ya que al ser tan pequeño no puede albergar tanta información como los espectadores desearían, o dentro de un mismo espacio hay demasiada información, “La exposición es buena, la información es abundante, lástima que el espacio es pequeño”. Con respecto a este tema el Museo de la Mujer tiene planeado ampliarse hacía un predio conjunto cedido por la UNAM.*
- *Temas que es necesario desarrollar en el museo: A pesar de que el Museo de la Mujer realiza un gran aporte a la difusión de la historia de la Mujer en México, los visitantes buscan temas de actualidad o temas que deberían estar incluidos dentro del enfoque de género que propone la institución: “Es interesante pero le falta más información y hablar más del Siglo XXI. Diego (...) Sugiero abordar más el papel de la mujer en la actualidad y con perspectiva de género. Dulce Deyanira (...) Sería muy agradable que hubiera un espacio particular sobre la ... y la*

homosexualidad. Mi única recomendación sería la de incluir un pequeño espacio en donde se hable de las mujeres lesbianas.

Junio 15 - Entrevista y Perfil profesional

- Elaboración perfil profesional de los trabajadores del Museo.

- En la biblioteca cada vez que llega un libro debe correr todos los libros para acomodarlos y guardar los otros en cajas.

- Por el único evento que se paga es por el ciclo de cine de los Derechos Sexuales y reproductivos, aunque nunca asiste mucha gente, toca pagar 15000 pesos. Es la Muestra Internacional de Cine con Perspectivas de Género.

- Entrevista a Graciela Rosas:

Yo estudié administración y llegué a trabajar en el museo porque me recomendaron, llevo ya 4 años y 10 meses en el Museo. Una de las administradoras del Instituto me propuso ayudarme a administrar el Museo. Yo no sabía nada de museos pero poco a poco fui aprendiendo. Antes trabajaba un hombre, José Antonio el delegado. A José Antonio tocó despedirlo porque había unos talleres y psicoterapias donde no se permite la presencia de hombres y las oficinas se encuentran en el mismo espacio que la sala múltiple. También en esos talleres siempre nos piden que haya una vigilante. En yoga por ejemplo, tampoco pueden entrar hombres, porque el objetivo es que las mujeres se sientan cómodas.

Mis funciones son planear, organizar, controlar y supervisar a todo el museo y al personal de limpieza, mantenimiento y vigilancia. Organizar todos los eventos para que salgan bien, qué se necesita, cuáles son los requerimientos. También debo estar pendiente de que el museo funcione bien, desde su infraestructura hasta las relaciones entre el personal que opera en el museo y su desempeño en el lugar.

La coordinación de humanidades es la dependencia que nos está proporcionando los recursos. La Federación nos aporta 1000 anuales y 500 semanales. La coordinación de humanidades tiene a su cargo varios museos, como el de las Constituciones, o el de la luz. Ellos son museos directos de la UNAM, nosotros en cambio somos subrogados de la UNAM eso quiere decir que la Universidad nos mantiene. Nosotros pertenecemos a la Federación, asociación civil FEMU.

La responsabilidad del funcionamiento del Museo recae sobre mi. Se han ido acumulando cada vez más tareas, por ejemplo antes, yo no tenía que estar pendiente de los equipos, eso lo hacía el diseñador que también estaba pendiente de la página y de los pendones, los carteles y las propagandas. Yo sólo pagaba, pero ahora que se fue todo eso lo tengo que estar viendo yo.

Yo creo pero no estoy segura que el museo gasta, un poco más de 2 millones de pesos anuales, incluyendo mantenimiento sueldos y pago de servicios de vigilancia y limpieza. Por el mantenimiento de los equipos pago 200 000 anuales, para que los técnicos estén pendientes y vengan a cualquier hora.

Como dependemos de la UNAM cada vez que toca hacer una arreglo debemos enviar un oficio, para que la institución mande a los ingenieros o a los técnicos que nos ayuden para arreglarlo. Por ejemplo ahorita que hubo un corto en la ups el día de las madres y casi se arma un incendio, tuvimos que mandar un oficio a los ingenieros. Hoy ellos están revisando y ya nos dijeron que era necesario verificar todo el cableado y el sistema. La imprenta es de 1937, deben hacerse muchos arreglos a la estructura. Yo hago los machotes de los formatos y se los envío a la maestra Guadalupe la tesorera para que haga las respectivas observaciones. Después de que vienen los ingenieros ellos contestan el oficio y hacen las respectivas recomendaciones.

Alejandra: nosotros también recibimos oficios, de solicitudes de donaciones de material de otras bibliotecas. Por ejemplo ahorita hicimos una donación a la biblioteca de Jalisco. O por ejemplo, la Cámara de Senadores también nos pide información específica.

La contralora de la FEMU, la Maestra Teresa y la Maestra Guadalupe, la tesorera, revisan y supervisan los recursos. Cada vez que necesitamos algo, debo enviar una solicitud y tres cotizaciones, después lo revisamos las dos y elegimos que vamos a comprar. El objetivo es conseguir la mejor oferta al precio más económico.

Adrian es mi ayudante, me pusieron uno porque había que hacer muchos arreglos. Antes el vigilante anterior era el que me hacía todo, montaba, desmontaba, pintaba, y revisábamos las alarmas de humo, por eso sonó la alarma con el corto circuito

La Doctora Patricia también revisa todo, la maestra Guadalupe le lleva los informes y las solicitudes, y ahí se justifican las compras. Sobre todo lo que nos ha tocado cambiar son las pantallas, y el cañón del proyector. También fue necesario alquilar uno de remplazo mientras tanto, porque todo siempre debe estar funcionando. Siempre toca estar pendiente de que nadie nos dañe los equipos.

Los ingresos del museo, es decir la venta de libros y de las entradas se depositan en una cuenta bancaria de la FEMU. Cuando nos va bien al mes, podemos llegar a entregar 5000 pesos.

El museo y la comunidad que vive en el barrio, no tienen muchas relaciones, ellos creen que nosotros somos los que llamamos a las grúas para que se lleven los carros, pero no somos. Tampoco vienen mucho al museo, las personas que más vienen, son de otras localidades más lejanas.

A mi me dan un presupuesto de 8000 pesos para los gastos del museo y yo tengo que hacer que eso dure todo lo que pueda. Tengo que hacer una relación de los gastos y adjunto una justificación del Dinero. Ese fondo fijo lo depositan a mi cuenta y eso hace todo un poco más complicado.

Al museo le falta sobre todo una bodega. El espacio de almacenamiento es muy pobre, es en el último piso y son casas armadas de plástico. No tenemos donde guardar nada. La oficinas también deberían estar más separadas para que haya más espacio. Y finalmente en las salas por ejemplo falta aire acondicionado.

Junio 16 - Entrevista y centro de documentación

- Continúa entrevista con Graciela Rosas. Transcripción
- Centro de Documentación. Revisión de literatura y eventos. Preguntar por catálogo de colecciones
- El logo los conforman 4 M de mujer y el logo en conjunto representa un flor mexicana, probablemente una Dalia.

Junio 17 – Conferencia

Taller de perspectivas críticas sobre género, desarrollo sostenible, ciudadanía, y derechos humanos. Lourdes Enriquez y Tania González. Profesoras que pertenecen al FEMU, se les presta la instalaciones para dictar sus talleres y la asistencia es gratuita para cualquier miembro que se encuentre en el museo.

Junio 18 - Transcripción de entrevistas

- Transcripción de entrevistas y redacción del documento

- *Visita Guiada Doctora Patricia Galeana:*

Muchas gracias por la presentación, efectivamente yo me he dedicado a hacer historia política, historia diplomática e historia de género.

Después de visitar el Museo del Holocausto en Jerusalén, decidí que también era necesario mostrar lo difícil que ha sido para las mujeres conseguir cada uno de sus derechos y que esto podría ayudar a cambiar la mentalidad hacia una sociedad más equitativa entre los géneros.

Este es el segundo museo de este tipo que hay en América latina, el primero se hizo en Buenos Aires. Recorrimos muchas puertas, queríamos hacer un gran museo pero no encontramos el apoyo suficiente en la gobernación. Recurrimos entonces a la UNAM donde yo ejerzo como académica. La Universidad nos cedió esta casa, que es la antigua imprenta universitaria donde se publicaban libros para el alcance de la población a muy bajo costo. Entonces nos pareció interesante retomar la casa y seguir con el proyecto de trabajar por la población en general.

*Inicio el recorrido presentándoles nuestro espacio de exposiciones temporales. La exposición actual tiene un título es muy elocuente, *Fluir en tinta roja* y hace alusión a la sangre menstrual con la que se realizaron las obras. Ustedes saben que siempre a habido un tabú y una actitud de rechazo hacia la población femenina en este aspecto.*

Para hacer este Museo también tuvimos el apoyo de una organización de académicas, de la que yo formo parte que es la Federación de Mujeres Universitarias (FEMU) que hace parte de la Organización Internacional de Mujeres Universitarias que surgió después de la primera Guerra Mundial en Inglaterra y Estados Unidos. Ellas se organizaron con el fin de evitar una segunda guerra, no lo lograron pero la organización subsiste hasta la fecha y trabajamos en pro de la organización de las mujeres.

*También tuvimos el apoyo de artistas como “Sebastián” (Enrique Carbajal), un escultor que apoyó el proyecto desde el inicio. Su escultura *Vestido* se refiere al dicho popular “el vestido no hace a monje”. Independientemente de nuestro atuendo, eso no es lo que hace a una persona.*

*La primera sala es sobre *La Equidad* y el objetivo es explicar en qué consiste este principio. La obra introductoria fue realizada por el artista Guillermo Ceniceros, un discípulo de Siqueiros y uno de los pocos pintores que todavía hace murales. Otra pieza importante es *Justicia* de una de las artistas miembro de la FEMU, Glenda Hecksher. En cada sala pueden encontrar videos interactivos que hablan sobre un tema en especial, en este caso es la equidad y en la siguiente sala el principio de dualidad.*

El segundo video hace referencia al principio indígena de Dualidad, en el no puede haber equilibrio en el mundo si no se complementan las dos mitades, masculina y la femenina. Aunque en la práctica no era así, todavía a la fecha en las zonas rurales se entierra el cordón umbilical de la niña bajo el fogón señalando que ese es su destino; mientras que el del niño se entierra en el campo porque éste va a ir a buscar los recursos.

La tercera sala nos habla del Marianismo Novohispano, idea que vino con la conquista española de que la mujer debía seguir el ejemplo de la Virgen María. La representación de la virgen que se encuentra en la sala es original del siglo XVII, época en la que se consideraba que el lugar de las mujeres era en la casa familiar, las casas de recogimiento o las casas de dios. Aunque la Reina Isabel La Católica había prohibido la prostitución en las tierras conquistadas, los hombres venían sin sus parejas y cometían sacrilegios con las indígenas, por lo que finalmente se aprobó que hubiera prostíbulos llamados casas de Mancebía. Los videos en la sala explican como funcionaba cada uno de los espacios.

Claro hubo personas que no estaban de acuerdo como Sor Juana Inés de la Cruz quien fue retratada para esta sala por la artista Esther González. Por no aceptar el deber ser Sor Juana se vio inmersa en una polémica sobre los deberes y obligaciones de las monjas hacia dios. En consecuencia su confesor decidió quitarle su biblioteca y murió de cólera cuidando a sus hermanos.

En la sala de Independencia, el Museo recupera muchas vidas de mujeres que tuvieron un papel decisivo en cada una de las etapas de independencia. Hubo mujeres muy interesantes que lucharon en la independencia y a las que les hicimos su foto-escultura: Josefa Ortiz quien estuvo varios años encarcelada y acompañó a Hidalgo en su campaña; Leona Vicario quien dio sus recursos personales para la lucha y acompañó al General Morelos; y La Güera Rodríguez a quién le tocó la consumación de la independencia. Su historia es especialmente interesante porque fue muy transgresora para la época y tuvo varios esposos. Ustedes pueden conocer su rostro original si van a la iglesia de La Profesa, la pintura de la Virgen de los Dolores está inspirada en ella. A las tertulias que daba en su casa, asistieron Bolívar, Humboldt y otros ilustres. Las tres son de familias acomodadas, esto es importante decirlo puesto que a las mujeres del pueblo no se les recuerda, no hay archivos ni documentos.

También encontramos otra escultura de Glenda Hecksher, la Virgen de Tamaulipas. Los exploradores españoles destruían los templos indígenas y sobre sus ruinas ponían los templos cristianos para imponer su religión. Sin embargo, en el caso de la Virgen de

Guadalupe se hizo un mezcla entre la Virgen y la figura de la Madre de los Dioses de Tonanci y así se convirtió en nuestra virgen protectora. Esto es un orgullo para los mexicanos porque piensan que la Virgen vino especialmente a enseñarles la religión, a diferencia de otros países de América Latina.

Subiendo al segundo piso pueden apreciar la obra del Hall, es muy emblemática la hizo un pintor feminista en los 60s y representa a todas las mujeres mexicanas, es el símbolo del Museo. También está la obra de Federico Silva Muerte Púdica. Y por último las obra de Namico Prado y Guillermo Ceniceros.

En la sala de la Reforma, se muestra la lucha contra el monopolio de la iglesia católica en la educación y en la política, fue la guerra civil más importante después de la independencia. Los liberales van a dar esta lucha, contra los conservadores y la iglesia. Dentro de las múltiples reformas se implementan cambios en la educación. En la secundaria para jovencitas que abre Benito Juárez primer abogado indígena zapoteco y Presidente de la República, además de enseñar religión y actividades “mujeriles” se imparten cátedras de matemáticas geografía e historia, las mismas materias que se le enseñaban a los hombres.

Seguido a esto se va a inaugura la Escuela Normal donde se van a empezar a formar maestras, la primera profesión aceptada para mujeres ya que se consideraba que si las mujeres podían enseñar a sus hijos podían enseñar a los hijos de otros. Esto ayudó a que a finales del siglo XIX las mujeres fueran entrando poco a poco a la Universidad.

La siguiente lucha fue por el sufragio y esto se unió a las luchas para acabar con la dictadura. Durante la revolución se recuerda mucho a las soldaderas, ya que fue el colectivo fundamental que alimentaba a la tropa, aunque también hacían de correos y espías. Sin embargo, pasa lo mismo que en el proceso de independencia que, sólo se reivindica a las mujeres de élite y se olvida a las mujeres del pueblo.

El museo ha hecho un esfuerzo por recoger los nombres de las insurgentes y de las maestras, figuras olvidada por la historia que jugó un papel fundamental haciendo consciencia en sus alumnos sobre la situación de desigualdad. Aquí tenemos por ejemplo a Dolores Jiménez y Muro maestra que organizó el primer “meeting” político contra Porfirio Díaz. Fue encarcelada y organizó una huelga de hambre para que la liberaran, posteriormente se unió a los grupos zapatistas. Hermila Galindo también fue otra mujer muy interesante, era maestra de taquimecanografía. Ella también fue una magnífica oradora que se convirtió en la secretaria de Venustiano Carranza uno de los líderes del movimiento revolucionario que va triunfar finalmente.

La siguiente sala está dedicada a la Lucha por el voto. Pueden observar una línea del tiempo en donde se compara lo que estaba pasando con las mujeres en México y en el resto del mundo en este aspecto. También se encuentran las representaciones de las primeras mujeres que tuvieron algún cargo, Aurora Jiménez la primera diputada, María la Valle primera presidenta del Senado, Griselda Álvarez primera Gobernadora de Colima en 1979 y Cristina Salmorán primera Magistrada.

Como pueden ver el camino fue largo, desde 1824 se había solicitado al congreso en una carta que tuvieran en cuenta a las mujeres, en 1857 hubo una demanda que contó con el apoyo de un mayor número de mujeres. Pero no hubo un movimiento organizado feminista sino hasta la Revolución cuando se inicia la demanda para que se incluya a las mujeres en la ciudadanía en la nueva constitución de 1917. En este caso hubo temor por parte de los constituyentes de que la iglesia controlara a las mujeres desde el púlpito y se negó la petición. Más adelante Lázaro Cárdenas, Presidente de la República con ideas de avanzada congeló la iniciativa porque temía que las mujeres fueran a votar por la oposición. Fue finalmente hasta 1953 que se dio la ciudadanía plena. México fue pionero en América Latina en la abolición de la esclavitud y la libertad de culto, pero fue a la retaguardia en los derechos de las mujeres y de las comunidades indígenas.

La última sala se trabaja por módulos organizados en diferentes décadas. Inicia en la fecha donde las mujeres mexicanas obtienen el voto, y en cada módulo se hace una síntesis de las mujeres que van tomando el poder y resaltando en las distintas esferas sociales, tanto en México como en el mundo. También encontramos un violentómetro que diseñaron en el Instituto Politécnico Nacional después de observar que uno de los problemas más graves en México es la violencia contra la mujer. Se clasifican en todo tipo de agresiones desde verbales hasta físicas.

Finalmente esta es nuestra sala de lectura y usos múltiples, aquí tenemos el centro de documentación Clementina Díaz y Obando en conmemoración a la primera Maestra que dirigió un instituto de investigación en la UNAM. Es un centro de documentación especializado en temas de género. Tenemos recursos físicos como los libros y digitales una serie de iPads para buscar información. Se encuentran también otras obras que nos han donado como la obra de Raúl Anguiano, unos grabados de Pablo O'Higgins, y el Microscopio de Sebastián. En este espacio se dan talleres y cursos relacionados con temas de género, violencia, educación sexual, presentación de libros,

Durante mi investigación sobre la historia de las mujeres entrevisté a Griselda Álvarez, Cristina Salmoran y María La Valle, y las tres nos recomendaron “si quieres sobresalir no te cases y si quieres sobresalir e la política menos, porque los hombres no lo resisten”.

Nos ha llevado 3 años que nos permitan demoler las ruinas porque había un edificio del siglo XIX y la gobernación quería conservarlo, finalmente se cayó solo. Ahí vamos a ampliar la biblioteca, una sala de exposiciones y un elevador.

De los comentarios más valiosos para mi fue el de un obrero, no escribió su nombre, solamente puso “soy obrero tengo 54 años de edad, de veras que la han tenido difícil las mujeres”. Eso es lo que queríamos, que se quedara esa imagen, de lo difícil que fue y de cada logro que obtuvimos.

Estamos trabajando para que haya museos de la mujer en cada estado, ahora estamos trabajando con el caso de Chihuahua, un caso muy importante porque ahí ha habido muchos feminicidios.

La historia de las mujeres siempre ha sido ignorada, no fue sino desde Jhon Depuy que se empezó a hablar del tema, y desde entonces ha sido una rama especializada de la historiografía.

Tenemos varios boletines y publicaciones, nuestra próxima actividad, será un seminario nacional “atrévete a cambiar a una cultura de igualdad sustantiva”. Este boletín lo enviamos electrónicamente a todos nuestros afiliados. Tenemos varias publicaciones la última se titula Por una cultura de paz, como suprimir la violencia contra las mujeres.

Siempre hemos dicho que para lograr nuestro objetivo tenemos que trabajar en 3 áreas paralelamente. Primero el marco jurídico, que se cumpla y que se conozca, por ejemplo en una encuesta nacional de género se relevó que más hombres que mujeres sabían que existían leyes de protección a las mujeres.

Las política públicas, como lograr la paridad en el congreso. En el ejecutivo, igual que en los tiempos de Griselda Álvarez sólo tenemos una gobernadora. Tenemos 2440 municipios y sólo tenemos 17 % de presidentas municipales.

Y finalmente la educación, que es el único mecanismo a través del cual se puede cambiar la cultura y ese pensamiento de que los hombres nacieron para mandar y las mujeres para obedecer. Todo ese bagaje cultural es muy difícil de cambiar pero estamos empeñadas en hacerlo.

Hoy en día todavía hay muchas mujeres que aunque tienen una educación privilegiada, cuando tienen niños dejan de trabajar. Creo que esto es una cuestión generacional, siempre hay retrocesos. En la generación de mi madre por ejemplo había gente muy

distinta, mi madre si consideraba que yo debía estudiar para trabajar, pero para trabajar en cosas productivas, no quería que yo estudiara historia porque no iba yo a ser autosuficiente. Pero también había unas mujeres luchadoras como las que están en estas salas que querían que hubiera un liderazgo de las mujeres. Mi generación fue la que siguió el ejemplo de esas mujeres que nos abrieron brecha. Sin embargo la generación que me sigue, como diría la Gobernadora feminista de Texas Anne Richardson "They take everything for granted". Estas jóvenes creen que ya es anticuado ser feminista, que ya habían acabado las barreras, que todo estaba solucionado y no son feministas. Muchas de ellas quieren ser madres y disfrutar de su maternidad. Por ejemplo a mi me dicen que trabajé demasiado toda mi vida que debería haberme dedicado más a mi hijos o haber aprendido a cocinar y yo respondo "yo no sé cocinar, yo escribo libros, pero no cocino". Ahora una tercera generación ha vuelto al feminismo, porque se dieron cuenta con toda la cantidad de feminicidios y todo lo que está pasando, que no está todo resuelto, que no es cierto que ya cambió la sociedad y no tenemos de que preocuparnos. (Embajadora Irlanda) De pronto debería lucharse ahora por un horario más flexible, para que las mujeres puedan tener hijos y continuar trabajando. Porque tiene que existir la capacidad de escoger.

(Embajadora de Suecia) En los países nórdicos creo que el cambio se dio cuando el movimiento feminista, en los 80s se empezó en enfocar en la situación de los hombres, el del padre, el del hijo. Ahora tenemos una situación bastante igualitaria, porque también se les permitió a los hombres quedarse en casa con sus hijos, y hubo un cambio en el papel del hombre porque los hombres ya no necesitan cuidar sus familias, las mujeres pueden hacerlo. Todavía hay una diferencia en el sector gubernamental y en el sector privado, pero la brecha es menor.

Algunas veces se discutía si debían enviar una embajadora a México, había discusiones porque había sitios donde no era pertinente enviar embajadoras por el machismo. Sin embargo, en el mundo de las embajadas es igual, es difícil entrar en el mundo de los hombres y envían siempre a las mujeres a países secundarios.

Al rededor de ese tema, es importante hablar de la nueva masculinidad, porque a los hombres también se les privó de su paternidad. Esto apenas está empezando a cambiar sobre todo en los jóvenes universitarios.

El cambio viene desde el lenguaje en todos los casos como cuando a los hombres se les llama por su cargo y a las mujeres por el nombre desde el nivel internacional hasta el nivel más local.

Junio 19 - transcripción de entrevistas

- Transcripción de entrevistas y redacción del documento

- Entrevista Doctora Patricia Galeana

- Visita Guiada Roxana Rodriguez a escuela de Verano de Género del Colmex:

*Este edificio fue la imprenta universitaria desde 1937. Toda la idea y museografía es hecha por Patricia Galeana, historiadora. El Museo cuenta con el apoyo de de la FEMU y de la organización mundial de mujer universitarias que tiene relación con naciones unidas. También es importante mencionar el apoyo del anterior director de la UNAM José Narro, quien dio en concesión el inmueble y colaboró para que este proyecto pudiera llevarse a cabo. Es un Museo bastante joven, se inauguró el 8 de Marzo de 2011, día de la mujer en el que se conmemora la muerte de las trabajadoras en las fábrica. Son 8 salas todas están organizadas de manera cronológica, una exposición itinerante que siempre tiene relación con los estudios de la mujer. En este momento tenemos la exposición temporal, *Fluir en Tinta Roja*, la cualha tenido bastantes problemas para mostrarse en otros espacios ya que implica la resignificación de la menstruación de algo que produce asco a ser un elemento de empoderamiento de las mujeres. El museo también cuenta con varios seminarios y talleres a lo largo de la semana.*

Varios artistas también han donado obra al museo, por ejemplo acá está uno de la artista Glenda Hecksher, Federico Silva, Sebastián, etc.

El objetivo del Museo es que sea interactivo, por eso tiene esas pantallas con sonido, para que mientras el espectador va pasando pueda ir viendo.

Esta es la primera sala, el objetivo es hacer una diferenciación entre igualdad y equidad, partiendo de la primera constitución mexicana donde todos y todas somos iguales ante la ley. Todo entorno al concepto de equidad, respetando las diferencias, bajo este concepto tenemos un sinfín de políticas públicas unas funcionan otras no funcionan. tenemos además las acciones afirmativas, como por ejemplo las del transporte público en las que hay una división en los vagones del metro. La acción afirmativa también se basa en los principios de equidad. O por ejemplo la cuestión de los lactarios, por políticas publicas hay espacios para que las mujeres le den de comer a sus bebes. Pero cuál es el problema, es una acción afirmativa basada en la cuetión de equidad, pero muchas veces

en la práctica los jefes y las mismas jefas, no dan permiso. como diría el Sociólogo Pierre Bourdieu una cosa es el discurso y otra la práctica.

Otro tema es la subrepresentación de las mujeres, tenemos la ley de paridad y cuotas de género, pero no alcanzamos la paridad en representación, debido también a la corrupción política. Otras autoras hablan del llamado Techo de Cristal, se estudia mucho en las políticas públicas y es decir que las mujeres no van a pasar de cierto lugar, porque está el piso engomados, se van encontrando cada vez con más obstáculos, y estos en general son relativos al género, la maternidad, la crianza de los hijos, son los que van cercando estos caminos.

También se hace diferenciación a los conceptos de sexo y género, sexo se refiere a la parte biológica y género a la construcción cultural.

Basicamente la concepción que se tenía en México prehispánico era dual y binaria. Teníamos una serie de dioses masculinos y casi siempre les correspondía una diosa femenina. Esto lo sabemos a través de los vestigios arqueológicos y a través de los códices, dibujos que se elaboraron alrededor del siglo XVI por indígenas, que hablan de como era el mundo antes de la llegada de los españoles y al momento de la llegada, además de las fuentes de los cronistas, de los frailes que estuvieron durante el periodo de la conquista.

Claude Levi Strauss decía que nuestras funciones cognitivas siempre van a operar de manera binaria, masculino y femenino. Pero pues ya hay otras teorías que dicen que ese mismo binarismo es una construcción social. Pero hoy en día, tenemos tan introproyectado ese binarismo que hasta en una pareja homosexual, nos hace preguntarnos quien hace del hombre y quién hace de la mujer. Pero es un prejuicio. Por eso las personas transexuales nos chocan, porque los queremos encasillar. Por eso como lo dice la misma Judith Butler el objetivo es ir de construyendo estos conceptos.

Esta es la Sala del Marianismo, y habla acerca de los roles, o de la construcción de lo masculino y lo femenino, pero ya en la época colonial. Uno de los ejes de esta época era el Marianismo, debido a la religión católica y a la conquista pues todas estas cuestiones van a cambiar. Las posibilidades para las mujeres en esa época eran muy muy estrechos, o te ibas de monja o si te portabas mal te ibas a una casa de corrección, o te ibas de prostituta o te casabas. Si cometías algún tipo de transgresión te mandaban a las casa de los monjas a que te corrigieras. En el caso de la Prostitución en la Nueva España pues algunas personas estudiosas del tema comentan que eran en su mayoría indígenas y también mujeres afrodescendientes y mestizas. En algunos registros se han

encontrado mujeres que provenían de otros lugares que por azares del destino habían terminado ahí, pero nunca mujeres de la clase alta. Aquí donde estamos situados durante el siglo XIX y principios de siglo XX, esta era considerada la zona de prostitución. La costumbre de que las mujeres se paren en las esquinas se da desde 1950, antes había casas o vivían en ellas y allí ejercían, o vivían en otro lado y ejercían en el burdel.

Una Mujer que no iba a la iglesia no podía usar mantillas. También hacían bautizos masivos, para atraer más fieles. Aunque durante esas épocas también se discutía si los indígenas tenían alma. Después de muchos concilios se decide que los indígenas si tenían alma y si podían ser bautizados, se usaron capilla abiertas para hacer eso, ya que bajo la cosmovisión del indígena todo se hacía en espacios abiertos. Durante esa época también se dio mucho sincretismo cultural, debido a la mezcla de creencias, una de estas se evidencia por ejemplo en la fiesta del 3 Mayo, el día de la Santa cruz, que se relacionaba con los puntos cardinales del mundo indígena. 23 : 27

Esta sala habla del papel de las mujeres en la independencia, no están todas las que son ni todas las que están. Antes cuando uno aprendía en el colegio se utilizaba mucho el sistema de monografías, donde uno compraba la estampilla de Josefa Ortiz de Domínguez, la esposa del corregidor y hasta ahí llegaba la historia. No sabíamos de la historia de otras mujeres. Después empezaron a salir más nombres como Mariana Rodríguez del Toro, Leona Vicario, la Güera Rodríguez ... etc. Pero por qué sabemos de ellas. Porque eran mujeres de la clase alta, sus nombres fueron mencionados, fueran retratadas. Pero hay un sin número de mujeres, o mujeres del pueblo que también participaron en la guerra de independencia. Las mujeres, preparaban la comida de los soldados. Hay un artículo de una investigadora Florence Malón, que hace unos cálculos de cuantas tortillas debían prepararse durante la intervención francesa. Mas o menos 100 mujeres hacían 5000 tortillas diarias para alimentar a los soldados. Y no sólo es cocinar las tortillas es todo el proceso desgranar el maíz, llevarlo al molino. También curaban a los enfermos, cosían los uniformes, y todo esto ha sido subvalorado. También hicieron de espías sobre todo en la revolución, llevando tratados o armas bajo las faldas.

Segundo Piso

La primera parte habla sobre la reforma liberal, esto permitió que muchas mujeres tuvieran acceso a la educación. Fue entonces después de Juarez que se empezaron a abrir la escuela para señoritas, o la escuela de arte. Después empiezan a ir a colegios y universidades. Aquí se habla de la primera odontóloga, la primera médica Matilde

Montoya, y la primera abogada. A estas mujeres les costó mucho ejercer. Por ejemplo, a la primera médica no la dejaban estudiar cadáveres por sus cuerpos iban a estar desnudos. Es un hecho tan trascendental que el mismo Porfirio Díaz asiste al examen profesional. En esa época era muy raro ver mujeres, eran motivo de burlas y de estigma. Hoy en día el deber ser femenino ha cambiado, las mujeres deben seguir estudiando y ser productivas, por eso se critica tanto el embarazo adolescente. Además las califican de “ninis” ni estudia ni trabaja, como si el chamaco se cuidara sólo. Lo que es importante resaltar en este punto es como el deber ser femenino va cambiando a través del tiempo. No es lo mismo ser mujer en la época, colonial, el siglo XIX, o la época actual. Y también es importante apuntar el cruce entre género clase social y grupo étnico.

Bueno aquí en esta sala podemos ver como el se maestras y empezar a ocupar otros cargos llevó a las mujeres a apoyar la revolución. Peor también podemos ver como la feminización de estos trabajos terminó en la precariedad de los mismos. Por ejemplo hoy en día las enfermeras son las peores pagadas, y las maestras y los maestros pues ni se diga.

Empiezan entonces a escribir y a involucrarse en estos movimientos políticos. Después del siglo XIX, empieza a gestarse todo lo que sería el movimiento revolucionario, y las mujeres comienzan a actuar activamente. Además de todas las ayudas, también comenzaron a escribir. Salieron las primeras revistas hechas por mujeres, los primeros tratados crítico hechos por mujeres, notas de los periódicos escritas por mujeres en contra de los gobiernos de Porfirio Díaz. Sobre todo hermanas de revolucionarios y de periodistas, como Margarita Flores Magón. Por eso a esta sala se le ha titulado, de “Maestras a Revolucionarias”. Cuál es el estigma que tenemos nosotras sobre las revolucionarias, el de las Adelitas y las soldaderas, “es que iban atrás del Juan”. Pero piensen que en ese contexto no se podía andar como mujer sola, era necesario tener la protección de un hombre. Y además había un reconocimiento social, de es la mujer del coronel tal. Las mujeres seguían cocinando, zurciendo, siendo espías, etc. Hay un libro muy interesante sobre las mujeres en la revolución las autoras son Ana Lau y Carmen Ramos. A través de las fotografías nos muestran como era la cotidianidad de las mujeres en la guerra, todo se hacía en los vagones de tren. Como ustedes saben Porfirio Díaz fue el que trajo los vagones de tren, lo que permitió incrementar la movilidad ya que nosotros tenemos una geografía muy agreste, y 2 sierras madres. Pero los revolucionarios secuestraron el tren y eso fue uno de los factores que permitió la revolución.

Las mujeres hacían toda su vida en el tren lavaban, colgaban la ropa, atendían a los soldados, cocinaban. Las mujeres también comienzan a demandar el sufragio. Sin embargo sólo hasta 1953 se les da el voto, fuimos es último país en América Latina y el penúltimo en el mundo. Después de la revolución no se le otorgó el voto a las mujeres, porque se pensaba que iban a dejarse llevar por la iglesia o por el partido de la oposición.

Pero en esta lucha se destacaron varias mujeres, entre ellas Hermila Galindo, quien había estudiado en la escuela de artes y oficios como mecanógrafa, era la secretaria oficial de Venustiano Carranza se dice tenían un romance pero platónico. El papel de ella fue muy importante y muy influyente en las decisiones de Carranza, le escribió un documento argumentando porque las mujeres tenían que votar. Carranza si quería darle el voto a las mujeres, pero en los debates mucha gente se opuso. Después de que asesinaron a Carranza ella se tuvo que ir exilada. En 1916 hubo el primer congreso feminista en México en Mérida Yucatán. Hermila Galindo manda una ponencia. era una mujer muy liberal, pero muy conservadora, en esa ponencia argumenta el derecho de la mujer a saber de sexualidad y de biología, y de saber de “estrategias de anticoncepción”. Aunque era una mujer muy religiosa. Defendía también los derechos de las mujeres y los derechos de la familia. Después de Hermila Galindo las mujeres siguieron organizándose, se conformó el frente único por los derechos de la mujer, donde participaban diferentes mujeres de distintos frentes políticos apoyando el sufragio de la mujer.

Para 1936 Lázaro Cardenas también intentó darle el el voto a la mujer, pero se arrepintió por la presión política. Se tenía mucho miedo de que las mujeres fueran a votar por los partidos de derecha como “acción nacional”. El voto en México no se dio gracias a los movimientos feministas, fue una dádiva, primero se dio a nivel municipal durante el sexenio de Miguel Alemán. Porque ya había un presión internacional.

Solamente a través del voto se logra la ciudadanía completa, por eso era tan importante. Entonces se dio la ciudadanía restrictiva en el ámbito municipal porque era un espacio pequeño en la que mujer podía desempeñarse. Se empiezan a formar las secciones femeninas de los partidos políticos, y por ejemplo las del PRI se empoderan y empiezan a hacer presión. En 1953 se da el voto a la mujer como una dádiva y hasta 1957 asisten a su primera votación para elegir al presidente de la república.

Finalmente, después empieza la lucha por ocupar espacios políticos, y por eso acá aparecen la primera senadora la primera gobernadora, Griselda Álvarez. Lo que es

importante observar es que ella viene de una familia de gobernantes, por eso es importante ver el cruce entre género clase social y etnia. Porque hoy en día una mujer indígena todavía no tiene oportunidades y tiene otros problemas, el empoderamiento femenino hay que verlo en cada contexto.

En la última sala, se muestra un poco la institucionalización de la perspectiva de género en las políticas públicas, la ley de cuotas y la ley de paridad. Aunque seguimos sub representadas. Además el tener un cuerpo de mujer no implica que tengamos un enfoque de género y esto también repercute en la política.

México fue escogido como la sede del año de la mujer en 1975, y a partir de ahí se empezaron a firmar varios tratados al respecto y a favor de los derechos humanos. El gran faltante de esta cronología es la historia de los movimientos feministas durante los años 60s y 70s. Ana Lau también hace varios libros sobre la historia del feminismo en México.

El museo es una entrada y una visión panorámica sobre la visión de historia de las mujeres en México. Ya si quieren profundizar pues hay varios libros al respecto.

Junio 20 - Entrevista Berta

- Entrevista Berta:

Entré a trabajar el 9 de Marzo un día después de inaugurar el museo. Cuando yo llegué el museo ya estaba acabado, todo estaba dispuesto en el espacio. A lo largo del tiempo fueron cambiando algunas cosas, como las cortinas del domo central, hicieron nuevos muebles para disponer pantallas como las del módulo 8. Cambiaron el piso de cristal que se encontraba en la sala multiusos.

Cuando yo inicié las exposiciones temporales las montaba Iván el diseñador, sabía bastante. Se encargaba de la cartelera y de las comunicaciones.

Desde el inicio se han hecho varios talleres y actividades. En un principio se hacían talleres de manualidades. También en las vacaciones había cursos de verano para los niños. En diciembre y en noviembre también había talleres para hacer adornos y monederos con materiales. Esto se hizo durante los primeros 5 años que estuvo la Maestra Erica.

Los vecinos no vienen mucho ya, aunque haya cosas gratuitas, antes venían por la novedad.

Los talleres se hacían en el patio, donde había un carpa. También una vez hicieron una obra de teatro ahí atrás, en la noche, fue muy bonito porque utilizaron el espacio en ruinas. Pero como entraron a limpiar el terreno eso se quitó.

Yo creo que lo que más problemas da en el museo son los baños, son muy pequeños y cuando hay eventos no dan abasto. Las personas hacen fila, mojan todo, no hay espacio para cambiar a los bebés.

Yo creo que año a año ha entrado cada vez más gente. Vienen personas de otros lugares de donde antes no venían, gente importante como las embajadoras, magistradas, personas de las instituciones públicas. También vienen más personas adultas. Al principio también venía mucha gente por la novedad del museo, ahora ya los chicos de secundaria y de prepa vienen cuando toca hacer tareas. También vienen muchas personas de la tercera edad.

Vienen personas muy interesadas en el museo hacen recorridos muy detallados de todo, sala por sala, tanto hombres como mujeres. Creo que el comentario general, es que está muy chiquito pero muy bonito e interesante. Claro siempre están los visitantes que vienen rápido toman fotos y se van. También creo que el museo es un espacio muy agradable.

Yo creo que el museo es muy útil porque se entera uno de cosas que no sabía. Uno oía de Leona Vicario, de Sor Juana, pero en realidad no sabía mucho de ellas.

El espacio de almacenamiento también nos pone muchos problemas, no hay una bodega grande para almacenar las cosas. Están estas casitas pero deberían estar abajo porque estas escaleras son muy peligrosas, ha habido personas que se han lastimado. Cuando llueve la casita de plástico tampoco es suficiente para cubrir las sillas, los libros y algunas obras y se mojan, el piso comienza a llenarse de agua y si queremos almorzar, nos toca subir los pies. Por último creo que necesitamos un cuarto para poder guardar nuestras cosas y no arrumarlas en las bodegas, unos casilleros y un espacio para comer donde quepan más personas y no haya peligro cuando llueve.

Junio 21 - Asistencia a las actividades del museo

- Asistencia al club de lectura
- Asistencia al lanzamiento del libro: falacias y verdades sobre el aborto.
- Transcripción Entrevista Patricia Galeana:

El trabajo del museo fue un trabajo personal, no fue un trabajo de la federación. Una cosa es la federación, que es una organización feminista que yo fundé, y los invité a que me apoyaran en la administración del museo. Pero ellos no tomaron parte en sus inicios. La idea del museo fue totalmente mía porque yo establecí la cátedra de la historia de las mujeres en México en la facultad de filosofía y letras de la UNAM, y la di muchos años. Yo quería contar esta historia de todas las facultades que padecemos las mujeres en México, de la concepción cultural que había en cada etapa y lo hechos más relevantes. Entonces yo fui la que escribí los guiones seleccioné los textos y busqué desde mi punto de vista al mejor museógrafo que tenemos en México, el arquitecto Enrique Ortiz Lanz, con quien tengo una relación de amistad.

Él tiene un grupo de museógrafos, y contrata diferentes grupos de videoastas jóvenes para ir haciendo los videos. Porque el museo lo hicimos en 3 meses.

Yo había estado 15 años promoviendo la idea. Yo presenté la idea, en el congreso de las Naciones Unidas en Rio de Janeiro cuando se convocó a que se presentaran ideas de cómo enseñar los derechos humanos y como yo he sido defensora de derechos humanos desde hace muchos años, fui secretaria ejecutiva de la comisión nacional de derechos humanos, estuve 11 años como consejera en la comisión nacional de derechos humanos del Distrito Federal. Entonces presente un ponencia señalando que los museos no son otra cosa que libros abiertos para el pueblo en donde se podía dar ese mensaje de lo que son los derechos humanos. La ponencia fue bien recibida, después ya vine aquí a UNIFEM (hoy en día ONUMUJERES), tuve el apoyo en la hacienda legislativa, pero entonces había un gobierno de derecha en el país y no nos quiso dar la casa que yo quería que era la casa de una antigua prócer y una de las primeras reconocidas en la historia, Leona Vicario. Ellos dijeron que íbamos a hablar del aborto y de otras cosas con las que no estaban de acuerdo.

Fue entonces cuando decidí dirigirme a la UNAM. Ellos decidieron donarnos la casa y cuando yo contacté al museógrafo. Tuvimos que trabajar juntos 24/7 porque el rector en noviembre me dijo, “si les interesa esta casa, yo quiero inaugurar el museo, el 8 de marzo, día de la mujer”. Entonces cancelamos las vacaciones y contratamos a los diferentes autores de los videos, porque la museografía la hicimos conjuntamente con este arquitecto. Yo ya he dirigido muchas instituciones, y cuando dirigí el Archivo Nacional de la Nación, yo hacía muchas exposiciones de documentos pero ya me había dado cuenta que el público pasaba y veía el documento pero no lo leía. Entonces de ahí se me ocurrió sacar una frase, la frase más importante y ponerla grande arriba, para que

por lo menos se quedaran con esa frase. Entonces en el museo me puse a buscar epígrafes para cada mampara. También elaboré textos muy sintéticos y las imágenes y demás, y el guión lo desarrollé con el mismo programa que he desarrollado en el curso de historia de las mujeres en México por mucho años entonces es un poco la síntesis de mi curso. A partir de ahí empecé a trabajar con los diferentes videoastas y gracias a eso también pudimos estar a tiempo e inaugurar el museo el 8 de marzo. Lo único que hemos hecho después ha sido el módulo de las mujeres en el arte. Y ahora quiero hacer el módulo de las mujeres en la ciencia y en la tecnología.

Y Margarita Almada, quien ha trabajado toda la vida en centros de documentación, a ella le pedí que se encargara todo el centro de documentación.

La colección de arte la formé yo gracias a tener amistad con muchos artistas. Yo convoqué a los artistas para que nos donarán obra con un tema relacionado al museo o bien para que nos donarán obra para conseguir recursos. Entonces ahí si me ayudó la Federación a organizar subastas de arte. Hoy en día tenemos una colección, no estoy segura del número pero no cabe en el Museo, seleccionamos entonces lo que fue hecho expreso para exhibirlo ahí. Entonces por están el vestido de Sebastián, las esculturas de Glenda Hecksher que es miembro de la FEMU, y yo había encontrado en el Museo de la ciudad de México este cuadro que es un poco nuestro símbolo y lo solicité en préstamo. Es un cuadro que se pintó en los sesentas pero que pareciera que lo hicieron adhoc para el museo, ya que están presentes Sor Juana y las soldaderas. Todo lo demás es colección del Museo.

Lo que queda es bastante, creo que nos va a sobrar cuando hagamos la ampliación. El proyecto hasta ahora está detenido porque encontraron que las ruinas que están ahí eran muy interesantes porque eran una construcción del siglo XIX que usaba aluminio para su estructura, y esto era un sistema muy novedoso para la época y no nos dieron permiso para tumbarlo. Hasta que en un momento dado pues se cayó solo, pero igual en el centro histórico de la ciudad de México es muy difícil hacer construcciones por todo era para de la antigua Technotichtlan entonces, siempre que se excava se encuentran ruinas arqueológicas y esto ha detenido mucho la obra. Pero bueno parece que ya finalmente la vamos a hacer. El objetivo principal es que el centro de documentación se transfiera a la parte de atrás y así va a tener más amplitud para crecer, y así en esa parte vamos a poder ampliar los módulos temáticos. Y en la parte de abajo del nuevo módulo tendremos un salón más amplio para las exposiciones temporales.

Sobre los nuevos módulos que queremos abordar, esperamos desarrollar el de las mujeres en la ciencia y vamos a elaborar las mujeres en la tecnología. Y queremos expandirlo a las diferentes áreas de conocimiento como en la Federación donde tenemos áreas desde arquitectura hasta enfermería. En todas las áreas del conocimiento hay mujeres destacadas en las historia de las cuales no se sabe nada, queremos recuperar estas historias, para conformar la historia de las mujeres y su colaboración en todas las áreas del conocimiento.

Los recursos vienen de la UNAM, lo que hace la Federación es administrar los recursos y poner su trabajo gratuito a la causa, dando cursos talleres, etc.

Hoy veo al museo y me da mucho gusto que hayamos logrado que la comunidad de los alrededores haya hecho suyo al museo, esto no sucede muy seguido, esto no sucede con otros museos, ya que los habitantes consideran que los museos son para otro tipo de personas y no para ellos. En cambio aquí hicimos cursos de verano, invitamos a las señoras del barrio a cursos en contra de la violencia familiar entonces las personas han hecho suyo el museo y lo cuidan y lo conocen.

El otro día que asistí al Museo, tuvimos que dar varias vueltas porque había una manifestación, y entramos por donde estaban todos los vendedores ambulantes, y hubo un momento en el que nos perdimos entre tantas calles, y empezamos a preguntarle a los vendedores y todos conocían donde estaba el museo y nos aconsejaban como llegar, eso me dio mucho gusto. Y también que las organizaciones feministas, lo han adoptado como su lugar entonces cuando quieren presentar un libro, o hacer una rueda de prensa, lo hacen en el Museo y lo convierten en un Museo vivo..

