

PATRIMONIO CULTURAL:

Ética, capacidades
y sostenibilidad

Ester Alba Pagán
Ximo Revert Roldán
(Coords.)



Universidad
Internacional
de Andalucía

ISBN 978-84-7993-417-0 (edición PDF web)

Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/9351> Licencia de uso: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Museos y feminismo: procesos colectivos de reconstrucción de un imaginario activo

Ester Alba Pagán

Universitat de València

esther.alba@uv.es

Es profesora titular de Historia del Arte de la Universitat de València. Su actividad investigadora se centra en el estudio y análisis de la museología y la museografía y la crítica del arte, con especial atención al arte contemporáneo y al patrimonio cultural vinculado al intercambio y difusión de ideas y conocimiento, desde la perspectiva de los estudios visuales y la perspectiva de género. Y, como docente, imparte clase en el Grado en Historia del Arte, en el Máster en Historia del Arte y Cultura visual, y en el Máster en Patrimonio Cultural. Además, es profesora y co-directora del Máster en Análisis y Diagnóstico de obras de arte y en el Máster PERMEA (Programa Experimental de mediación y educación a través del arte).



Resumen

Este texto reflexiona sobre la nueva definición de museo que incorpora aspectos relevantes desde el ámbito de la museología crítica y la nueva museología, como el papel concedido a las comunidades, a las metodologías participativas, la accesibilidad, la inclusión, la ética museal o la sostenibilidad. Desde un enfoque del derecho a la cultura, queda algo desdibujada una afirmación más presente que recoja las diversas perspectivas relacionadas con la incorporación del enfoque feminista en el ámbito museístico y la gestión del patrimonio cultural. Por ello, se aborda cómo este enfoque ha sido sustancial en el proceso crítico de reflexión sobre la institución museal, al revisar y cuestionar el canon histórico y artístico desde una óptica de género, así como la necesidad de redefinir los procesos de adquisición, exhibición y narración en los museos para reflejar la diversidad cultural y de género. Así como, la relevancia al promover enfoques expositivos feministas que plantean evitar narrativas lineales y jerárquicas, y organizar las exposiciones en torno a temáticas o conceptos que permitan nuevas interpretaciones y diálogos entre los objetos culturales, al tiempo que abordar el papel de las mujeres como creadoras. Además, se señala la importancia de garantizar la participación y los derechos de las mujeres en la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural e inmaterial, así como en la concepción y desarrollo de políticas museísticas no solo inclusivas, sino equitativas.

Palabras clave

Museo; crítica feminista; patrimonio cultural; perspectiva de género; derecho cultural.

Abstract

This text reflects on the new definition of museums that incorporates relevant aspects from the fields of critical museology and new museology, such as the role given to communities, participatory methodologies, accessibility, inclusion, museum ethics, and sustainability. However, it acknowledges that there is a somewhat blurred assertion regarding the diverse perspectives related to the incorporation of a feminist approach in the museum field and cultural heritage management. Therefore, it addresses how this approach has been significant in the critical reflection process on the museum institution by revising and questioning the historical and artistic canon from a gender perspective. It also discusses the need to redefine acquisition, exhibition, and narration processes in museums to reflect cultural and gender diversity. Additionally, it emphasizes the importance of promoting feminist exhibition approaches that avoid linear and hierarchical narratives, organizing exhibitions around themes or concepts that allow for new interpretations and dialogues between cultural objects. Furthermore, it highlights the role of women as creators and stresses the importance of ensuring women's participation and rights in the conservation and safeguarding of cultural and intangible heritage, as well as in the conception and development of museum policies that are not only inclusive but also equitable.

Keywords

Museum; feminist critique; cultural heritage; gender perspective; cultural rights.

1. La nueva definición de museo del ICOM: la inclusión y la perspectiva de género

El 24 de agosto, durante la 26ª Conferencia General del ICOM en Praga, se llevó a cabo la Asamblea General Extraordinaria del ICOM, donde se aprobó una nueva definición de museo. Esta decisión marcó el final de un proceso participativo de 18 meses en el que cientos de profesionales de museos de 126 Comités Nacionales de todo el mundo participaron activamente. Aunque el consenso no fue unánime, el texto finalmente declaraba una nueva manera de definir las instituciones museísticas:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos.”¹

La nueva definición refleja los cambios significativos en el papel de los museos, reconociendo la importancia de la inclusión, la participación comunitaria, la ética museal, y la sostenibilidad. Se trata por tanto de un gran avance que pone el acento en la importancia de las comunidades en la participación activa de la gestión cultural de los museos y reconoce el derecho a la cultura de las personas que forman parte de las sociedades en las que se integra un patrimonio cultural determinado o de un territorio sobre el que actúan las instituciones culturales. De esta manera, la nueva definición se alineaba con el marco defendido por la UNESCO al entender que los museos deben promover activamente la participación de las comunidades en la preservación, gestión y disfrute del patrimonio cultural, reconociendo que estas comunidades son las principales custodias y beneficiarias de su herencia cultural.

La participación comunitaria en el patrimonio cultural implica involucrar a las comunidades locales en la toma de decisiones sobre la conservación,

1. <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/>

promoción y uso sostenible de los recursos culturales que les conciernen.² Esto puede incluir la consulta y colaboración con las comunidades en la planificación de proyectos de conservación, la revitalización de prácticas culturales tradicionales, la gestión de sitios del patrimonio, y la promoción del turismo cultural responsable que beneficie a las comunidades locales.³ Así, la UNESCO reconoce que la participación de las comunidades en el patrimonio cultural no solo fortalece el sentido de identidad y pertenencia de las comunidades, sino que también contribuye al desarrollo sostenible al promover la equidad, la inclusión social y económica, y el respeto por la diversidad cultural, pero también el fomento de las industrias creativas o el intercambio del conocimiento a través de la co-creación.⁴ Por lo tanto, el ICOM alienta a los Estados miembros, a las organizaciones y a la sociedad civil a trabajar juntos para fomentar la participación activa de las comunidades en la salvaguardia y gestión del patrimonio cultural. En esta nueva definición se percibe la inclusión de aspectos que han sido defendidos desde hace décadas por la Nueva Museología y por la Museología crítica.

La nueva museología surgió en las décadas de 1960 y 1970 como respuesta a las críticas hacia el modelo tradicional de museo, que se percibía como elitista, autoritario y centrado en objetos, bajo los principios de Henri Rivière y, a partir de 1980, de André Desvallées.⁵ La nueva museología propone un cambio radical en la función y el propósito de los museos, buscando transformarlos en instituciones más inclusivas, participativas y socialmente relevantes.⁶ Y, efectivamente marcó un cambio significativo en la forma en que se concebían los museos y su relación con la comunidad. Este enfoque, que se consolidó a partir de 1980, se caracterizó por su énfasis en la eliminación de las barreras físicas y conceptuales entre el museo y la comunidad. En lugar de concebir el museo como un mero contenedor de objetos, se lo veía como un espacio dinámico y abierto que trascendía sus paredes físicas y se extendía hacia la comunidad circundante. Este cambio paradigmático impulsó a los museos a trabajar en estrecha colaboración

2. ALBA, Montesinos, 2021.

3. ARRIETA, 2008.

4. CUENCA-AMIGO, ZABALA-INCHAURRAGA, 2018, 122-135.

5. BRULON, 2015, 57-72.

6. NAVAJAS, 2012, 55-75.

con las comunidades locales, reconociendo y valorando su patrimonio cultural, conocimientos y prácticas.⁷ Se buscaba establecer una relación más orgánica y simbiótica entre el museo y la comunidad, donde las necesidades, intereses y aportes de esta última eran tenidos en cuenta en la planificación y desarrollo de programas, exhibiciones y actividades.

Por ello, centran su atención en la importancia de la participación comunitaria. Es decir, los museos deben involucrar activamente a las comunidades locales en la planificación, diseño y gestión de sus actividades y programas.⁸ Esto implica reconocer y valorar el conocimiento y las perspectivas de las comunidades en la interpretación y presentación del patrimonio cultural. Así como deben orientarse hacia las necesidades e intereses de sus visitantes, adoptando un enfoque más interactivo, experiencial y accesible. Esto puede implicar la implementación de programas educativos, actividades de participación y exposiciones que sean relevantes y significativas para una amplia gama de públicos. Pero especialmente, lo importante es que su misión debe centrarse en las personas que conforman la sociedad en la que el museo se halla inscrito, por lo que deben asumir un papel activo en la promoción del diálogo intercultural, la justicia social y la equidad, pero también en el ecofeminismo.⁹ Esto puede implicar abordar temas controversiales, trabajar en colaboración con grupos marginados o desfavorecidos, y abogar por el cambio social a través de la educación y la concienciación. En resumen, la “Nueva Museología”, con André Desvallées como uno de sus impulsores clave, representó un cambio radical en la forma en que se concibe y se practica la museología, promoviendo una mayor apertura, participación y colaboración entre los museos y las comunidades a las que sirven.¹⁰

Quizá sea este enfoque holístico el que más se percibe en la nueva definición de museo del ICOM, que no solo afecta a la institución museo, sino que entiende el patrimonio cultural de manera integral, reconociendo su diversidad y complejidad. Esto implica no solo centrarse en objetos materiales, sino también en prácticas culturales, historias orales, tradiciones vivas

7. DE VARINE-BOHAN, 2007, 19-29.

8. BORGHI, 2017, 251-275.

9. LUCAS, ARROYO, TRABAJO, 2022.

10. DESVALLÉES, Mairesse, 2005, 131-155.

y temas contemporáneos relevantes, de una perspectiva crítica, que asume que los bienes culturales como testimonios del pasado tienen, a través del conocimiento que se genera con su estudio y difusión, una importante conexión con el pensamiento y las ideas vivas de la sociedad, contribuir al cambio social y confrontar los retos a los que la humanidad se enfrenta.

Por su parte, la museología crítica representa un enfoque comprometido con la reflexión, la acción y el cambio en los museos, con el objetivo de hacer que estas instituciones sean más inclusivas, justas y relevantes para todas las personas y comunidades.¹¹ Esta corriente de pensamiento surge como una respuesta a las limitaciones percibidas en la práctica convencional de la museología y se centra en cuestionar las estructuras de poder, los sistemas de valores y las narrativas hegemónicas presentes en los museos, con el objetivo de promover la reflexión crítica, la justicia social y la equidad.¹²

De esta manera, la museología crítica analiza y examina las relaciones de poder que subyacen en la creación y presentación de las exhibiciones y programas de los museos. Esto implica cuestionar cómo se seleccionan, interpretan y representan los objetos y narrativas, y quién tiene el poder de tomar esas decisiones. Desde esa perspectiva, aboga por una representación inclusiva y diversa en los museos, reconociendo y valorando las múltiples voces, perspectivas y experiencias de las comunidades marginadas, minoritarias o excluidas, por lo que promueve la participación activa de las comunidades en la toma de decisiones y en la creación de contenido en los museos. Se enfoca en facilitar el diálogo intercultural y el intercambio de conocimientos entre los museos y las comunidades a las que sirven. Este es quizá uno de los puntos clave, los planteamientos decoloniales aplicados al museo como institución, pues la museología crítica aparece intelectualmente comprometida con desafiar y dismantelar las estructuras coloniales presentes en los museos, incluida la repatriación de objetos culturales, la revisión de las narrativas históricas y el reconocimiento del legado colonial en la formación de las colecciones y prácticas museísticas.¹³

11. LORENTE, 2006, 24-33.

12. FRASER, 2017, 145-1025.

13. LORENTE, 2015, 111-120.

La museología crítica busca, por tanto, no solo reflexionar sobre las injusticias presentes en los museos, sino también contribuir a la transformación social y la construcción de un mundo más justo y equitativo.¹⁴ Esto puede implicar la promoción de la conciencia crítica, el activismo cultural y la defensa de los derechos humanos a través de las prácticas museísticas. Por ello, representa un enfoque comprometido con la reflexión, la acción y el cambio en los museos, con el objetivo de hacer que estas instituciones sean más inclusivas, justas y relevantes para todas las personas y comunidades.

En ese sentido uno de los conceptos que se integran en la nueva definición, junto al de sostenibilidad, es el de la inclusión. Este concepto sustituye, por un lado, de manera acertada al de integración cultural, por los riesgos que este puede tener en los procesos de asimilación cultural. Bajo este concepto el ICOM pretende englobar las ideas de la multiculturalidad o la perspectiva de género defendida desde los posicionamientos feministas, queer o interseccionales, además del resto de cuestiones que se abordan desde la inclusión. Pero, en los museos la inclusión de las mujeres sigue siendo un tema pendiente y esa es una de las principales reivindicaciones de la crítica museal feminista que debería haber sido abordada de manera más clara y de manera independiente.¹⁵

La inclusión cultural se refiere a un enfoque que busca garantizar que todas las personas, independientemente de su origen cultural, género, edad, capacidad, orientación sexual u otras características, tengan igualdad de acceso y participación en la vida cultural de la sociedad. Así como promueve la diversidad y el respeto por las distintas identidades culturales, fomentando la participación activa y la representación equitativa en todas las formas de expresión cultural. Implica reconocer y valorar las diversas perspectivas y prácticas culturales, así como eliminar barreras que puedan excluir a ciertos grupos o individuos de la participación cultural plena. Mientras que la integración cultural se refiere a un proceso mediante el cual las personas de diferentes orígenes culturales se incorporan a la sociedad dominante, adoptando las normas, valores y prácticas culturales predominantes. La integración cultural tiende a enfocarse en la asimilación de los individuos o grupos

14. PADRÓ, 2003, 51-70.

15. TORREGROSA, 2019, 184-197 y MAYAYO, 2013, 25-37.

minoritarios dentro de la cultura mayoritaria, a menudo enfatizando la homogeneización y la adaptación a las normas establecidas. Aunque la integración puede facilitar la convivencia pacífica y la cohesión social, también puede llevar a la pérdida de la diversidad cultural y a la marginalización de las identidades culturales no dominantes.

Así, mientras que la inclusión cultural busca reconocer, respetar y celebrar la diversidad cultural, promoviendo la participación equitativa y el acceso igualitario a la vida cultural, la integración cultural tiende a enfocarse en la incorporación de los individuos o grupos minoritarios a la cultura dominante, a menudo a expensas de sus propias identidades culturales.

Ciertamente la inclusión cultural en la nueva definición como una de las misiones significativas de las entidades museales supone un importante logro, así como la inserción de un enfoque crítico que pretende reunir en un único vocablo una pluralidad de enfoques y posicionamientos que incluyen los aspectos multiculturales y los enfoques diversos de nuestras sociedades actuales. No obstante, desde los posicionamientos feministas es quizá una victoria que se ha quedado corta, pues la inclusión de aspectos como la igualdad de oportunidades, el derecho a la cultura, o la justicia social quedan integrados en una definición global que no plasma con totalidad la complejidad que abarca. En ese sentido, las luchas feministas por incorporar la perspectiva de género a las narrativas museales o la perspectiva de género aplicada a la propia institución, desde la defensa de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, queda oscurecida y no claramente visibilizada en la nueva definición, acogida en el concepto más amplio de inclusión.¹⁶

La perspectiva de género en los museos se centra específicamente en la consideración de las diferencias de género en la representación y prácticas culturales dentro de los museos. Esto implica analizar cómo se presentan y se interpretan las identidades de género en las colecciones, exhibiciones y narrativas del museo, así como abordar las desigualdades de género en el acceso a oportunidades de participación y liderazgo en el campo cultural. La perspectiva de género en los museos también incluye la revisión crítica de las narrativas históricas dominantes para revelar y corregir los sesgos de género y promover una representación más inclusiva y precisa de la

16. RAMÍREZ, 2024, 88-105.

diversidad de experiencias y contribuciones de las personas de todos los géneros. Aunque sea algo más complejo, podemos concluir que mientras que la inclusión cultural se enfoca en la diversidad en general y la participación equitativa en la cultura, la perspectiva de género en los museos se centra específicamente en comprender y abordar las desigualdades de género en la representación cultural y la participación en el ámbito museístico. Y, ambos enfoques son importantes para promover la equidad y la diversidad en los museos y en la sociedad en general.

En el ámbito de las artes, inclusión de obras de artistas mujeres es crucial no solo para corregir la invisibilización histórica de su trabajo, sino también para desafiar y transformar los modelos dominantes de narrativa histórica. Al incluir las obras de artistas mujeres, se cuestiona el relato simplificado y sesgado que ha predominado en la historia del arte, que suele ser autorreferencial, teleológico-desarrollista (centrado en un progreso lineal), etnocéntrico y patriarcal. Al reconocer y valorar la diversidad de voces y perspectivas, se enriquece y complejiza nuestra comprensión del arte y de la historia en general. Es un paso crucial hacia una representación más inclusiva y precisa del legado cultural de la humanidad.¹⁷

Sin embargo, es necesario precisar que, en los últimos 30 años, el ICOM ha asumido el compromiso de destacar la igualdad de género como un elemento fundamental de la diversidad en los museos. Tras la creación de un Marco de Políticas de Diversidad Cultural en 1998, el ICOM presentó la Carta de Diversidad Cultural en su 25ª Asamblea General en Shanghái, China, en 2010. El propósito de esta carta fue establecer pautas y enfoques inclusivos sobre cómo los museos deben abordar tanto la diversidad cultural como la biodiversidad. Además de reconocer todas las formas de diversidad cultural y biológica a nivel local, regional e internacional, la Carta insta a los museos a reflejar esta diversidad en todas sus políticas y programas en todo el mundo. Tres años después de su lanzamiento, en 2013, la Asamblea General del ICOM aprobó la Resolución sobre Museos, Integración de la Perspectiva

17. «La inclusión de obras de artistas mujeres no solo tiene que ver con la premisa de incorporar a un colectivo invisibilizado, sino que su importancia, sobre todo, radica en la transformación de los modelos de hacer historia y su impugnación a la construcción de un relato simplificado, autorreferencial, teleológico-desarrollista, etnocéntrico y patriarcal». Pol, Rosón 2020, 75-98.

de Género e Inclusión. Esta resolución subraya la importancia de integrar el tema de la igualdad de género en el núcleo de las políticas de diversidad e inclusión en los museos y destaca que incorporar la perspectiva de género y otras dimensiones culturales de la diversidad, como la raza, etnia, clase, fe, edad, capacidad física, situación económica, regionalismo y orientación sexual, es fundamental para promover el principio de inclusión en los museos. Esta es, finalmente, la idea que se recoge en la nueva definición, al consensuar la necesidad de recoger en el concepto de inclusión toda una serie de enfoques diversos que trabajan por la igualdad de oportunidades y la justicia social.¹⁸

Basándose en estos principios, el ICOM establece una serie de recomendaciones: la necesidad de que los museos analicen las narrativas expresadas desde una perspectiva de igualdad de género, que, con el fin de establecer una política de igualdad de género, los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de igualdad de género y, al mismo tiempo, las ideas se materialicen, y que los museos empleen el análisis interseccional (raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, etc.) para hacer viable el concepto de inclusión en los museos.¹⁹ Y, desde 2017, el ICOM promueve el papel de las mujeres en los museos durante el Día Internacional de la Mujer a través del hashtag #MujeresEnLosMuseos.

El ICOM establece que es recomendable que los museos analicen las narrativas expresadas en sus exhibiciones, programas y actividades desde una perspectiva de igualdad de género. Esto implica examinar cómo se representan y se narran las experiencias, contribuciones y roles de género en el contexto histórico y contemporáneo, con el objetivo de identificar y abordar posibles sesgos de género y promover una representación equitativa y diversa. Además, recomienda que los museos trabajen con el público, el personal y los programas desde una perspectiva de género para establecer una política sólida de igualdad de género. Esto implica fomentar la participación activa y la colaboración de diversas voces y perspectivas en el desarrollo y la implementación de políticas y prácticas que promuevan la igualdad de género. Además, es importante que estas ideas se traduzcan en

18. NAVARRO, 2011, 49-59.

19. <https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>

acciones tangibles y medidas concretas para garantizar la equidad de género en todas las áreas de operación de los museos. Y, no menos importante, que los museos empleen el análisis interseccional, que considera múltiples dimensiones de la identidad, como raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, entre otros, para hacer efectivo el concepto de inclusión en sus prácticas y programas. Esto implica reconocer y abordar las intersecciones de opresión y discriminación que pueden experimentar las personas debido a la combinación de diferentes aspectos de su identidad, y trabajar hacia la creación de entornos y experiencias inclusivas que respeten y valoren la diversidad de las personas que interactúan con las instituciones museales.

Junto a la participación, el papel de las comunidades, la inclusión, la diversidad y la autoridad compartida que se deduce de la inclusión, junto a los aspectos educativos del museo, del intercambio de conocimientos, se concede una importancia sustancial a la ética museal y a la sostenibilidad, así como a la accesibilidad física e intelectual a los museos y a sus colecciones.²⁰ Los códigos deontológicos han sido, desde el propio nacimiento de los museos, una de las cuestiones más candentes en la propia reflexión institucional, y hunden sus raíces en el siglo XIX. Desde que, en 1970 se publicase *L'éthique des acquisitions/Ethics of Acquisition*, los códigos deontológicos del ICOM se han ido sucediendo hasta el marco actual.²¹ La ética museal plantea una profunda reflexión sobre la actividad museística: sobre la (re) declaración de misiones (mission statement) o de las políticas de adquisición, que hay que revisar periódicamente; sobre retorno a los valores de participación y comunidad, y sobre valores como la participación, la cooperación, la desjerarquización, los saberes múltiples y la distribución del concepto de autoridad.²² Aunque la cuestión de la ética en los museos es mucho más compleja y supondrá transformaciones potenciales de las principales

20. BAILÃO, 2024.

21. ICOM, 2004 y 2017.

22. El Código de Deontología del ICOM para los Museos aborda diversos aspectos relacionados con el ámbito museístico, tales como los procedimientos de adquisición, el cumplimiento de la legislación, la gestión de recursos, la seguridad, las devoluciones y las restituciones. El Código también defiende principios sólidos al desempeñar un importante papel en la lucha contra el tráfico ilícito, por ejemplo, en lo pertinente a la diligencia debida y a la procedencia. En: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/codigo-de-deontologia/>

funciones de los museos (conservación, investigación y comunicación) en los próximos años²³. Tras la 25ª Conferencia General del ICOM, celebrada en Kioto en 2019, el ICOM decidió que el Código debía ser examinado y revisado (141ª sesión de la Junta Directiva).²⁴ Como resultado algunos de los documentos más importantes son las *Directrices del Consejo Internacional de Museos para la baja de colecciones* (ETHCOM, 2019); *Normas de catalogación Del Consejo Internacional de Museos* (ETHCOM, 2020), y *Normas sobre recaudación de fondos Del Consejo Internacional de Museos* (ETHCOM, 2020).

Otro aspecto importante incluido en la nueva definición del ICOM es el de la sostenibilidad, un concepto que parece hacer alusión a los aspectos asociados a uno de los grandes retos y desafíos de la humanidad, el cambio climático y la concienciación ecológica. No obstante, debemos entender la sostenibilidad como un término alusivo a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). Como sabemos estos objetivos son una serie de metas globales establecidas por las Naciones Unidas para abordar los desafíos sociales, económicos y medioambientales más urgentes del mundo.²⁵ Estos objetivos, compuestos por 17 metas y 169 indicadores, se acordaron en la Cumbre de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sostenible en septiembre de 2015, y tienen como objetivo principal alcanzar un futuro más sostenible para todos para el año 2030: Fin de la pobreza: Poner fin a la pobreza en todas sus formas en todo el mundo; Hambre cero: Poner fin al hambre, lograr la seguridad alimentaria y una mejor nutrición, y promover la agricultura sostenible; Salud y bienestar: Garantizar una vida saludable y promover el bienestar para todos en todas las edades; Educación de calidad: Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad, y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos; Igualdad de género: Lograr la igualdad de género y empoderar a todas las mujeres y niñas; Agua limpia y saneamiento: Garantizar la disponibilidad y la gestión sostenible

23. MAIRESSE, 2013, 25-39.

24. Si el resultado del examen indicara la necesidad de una revisión, se procederá a una votación sobre un Código revisado durante la 26ª Conferencia General del ICOM en Praga. El proceso, que incluirá consultas con los miembros del ICOM, será coordinado por el Comité Permanente para la Deontología del ICOM (ETHCOM). En: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/codigo-de-deontologia/>

25. CARBONELL, Viñarás, 2021, 79-108.

del agua y el saneamiento para todos; Energía asequible y no contaminante: Garantizar el acceso a una energía asequible, segura, sostenible y moderna para todos; Trabajo decente y crecimiento económico: Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo, y el trabajo decente para todos; Industria, innovación e infraestructura: Construir infraestructuras resilientes, promover la industrialización inclusiva y sostenible, y fomentar la innovación; Reducción de las desigualdades: Reducir la desigualdad dentro y entre los países; Ciudades y comunidades sostenibles: Hacer que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles; Producción y consumo responsables: Garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles; Acción por el clima: Tomar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos; Vida submarina: Conservar y utilizar de manera sostenible los océanos, los mares y los recursos marinos para el desarrollo sostenible; Vida de ecosistemas terrestres: Proteger, restablecer y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar de manera sostenible los bosques, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y detener la pérdida de biodiversidad; Paz, justicia e instituciones sólidas: Promover sociedades pacíficas e inclusivas para el desarrollo sostenible, facilitar el acceso a la justicia para todos y construir instituciones eficaces, responsables e inclusivas en todos los niveles, y Alianzas para lograr los objetivos: Fortalecer los medios de implementación y revitalizar la Alianza Mundial para el Desarrollo Sostenible.

En este caso vemos como la sostenibilidad incluye en los ODS²⁶, la igualdad de género como uno de sus objetivos esenciales, con el foco puesto en las mujeres y las niñas, y centra otras cuestiones asociadas al concepto de inclusión bajo enfoques que tienen más que ver con la lucha para erradicar las desigualdades sociales y el fomento de la salud y el bienestar social y económico. Aunque, si bien es cierto, que estos 17 objetivos principales se subdividen en objetivos concretos, se echa en falta un enfoque cultural de

26. LÓPEZ, MAYOLAS, CARBÓ, 2023, 4 : « Parlem de l'ODS 5, el de la igualtat de gènere, que potser hem plantejat sempre d'una manera molt específica, de forma transversal. Però en els espais culturals s'haurien d'integrar les qüestions de gènere d'una manera molt més real i efectiva en tot el que estem fent dia a dia. És un tema complex d'abordar, però que hem de tractar ».

los objetivos principales que incluya el derecho a la cultura. Pero se reconoce la importancia de estos Objetivos de Desarrollo Sostenible al proporcionar un marco integral para abordar los desafíos globales y trabajar hacia un futuro más sostenible e inclusivo para todos.

A modo de conclusión, pensar en la transformación de los museos desde un posicionamiento feminista supone, no solo introducir aquello que estaba excluido, invisibilizado o reducido a una presencia anecdótica, sino que supone poner en práctica otras formas de pensar.²⁷ No se trata solo de procesos que estiman la inclusión de obras de mujeres en las colecciones o plantear actividades para ellas. Se trata de evidenciar la importancia transformadora del pensamiento feminista en el museo: “Sumar algunas obras, pero seguir empleando las mismas formas de pensamiento no resulta transformador, sino que sigue alimentando esa coetilla que se nos ha insertado en la cabeza y que persevera en la capacidad de fagocitación del sistema de cualquier intento de protesta o cambio. Se trataría, entonces, de un cambio desde otro lugar, en el que, como repite Donna Haraway, importa qué ideas usamos para pensar otras ideas.²⁸ Habría, por tanto, que repensar la idea de museo feminista a través de ideas-pensamientos-prácticas, que no fueran las provenientes de un saber patriarcal-colonizador-capitalista, conceptos que funcionan entre sí como un sistema de vasos comunicantes”.²⁹

En definitiva, se trata del derecho cultural de las mujeres a tener y a construir su propio espacio.

2. Los museos y el patrimonio cultural de las mujeres: el debate deontológico y la ética museal

Durante los últimos doscientos cincuenta años, el museo ha evolucionado como un importante bastión cultural, modelando nuestra percepción del mundo y contribuyendo a forjar nuestra memoria colectiva. Podemos afirmar que el museo, como institución, ha experimentado una transformación

27. LIPPARD, 1995, 288-295.

28. HARAWAY, 2013.

29. POL, Rosón, 2020, 78-79.

significativa. De ser una institución cuya misión era la salvaguarda, conservación y exhibición pública de colecciones, etc., se ha convertido en un referente de gestión cultural, en una institución con vocación de ser un espacio de encuentro, donde las colecciones ya no son solo un objetivo, sino un medio para la creación de relatos. En nombre de su vocación de servicio público, en la actualidad se le atribuye la misión de cumplir con importantes cometidos en el contexto de las políticas estructurantes del mundo contemporáneo.³⁰

Más que simples contenedores de objetos, los museos representan universos en miniatura donde los relatos desempeñan un papel crucial en la configuración de nuestras identidades culturales, de ver e imaginar el mundo. Los museos, como espacios culturales, forman parte del proceso de construcción y producción cultural, cuya práctica parte de una selección previa, de apropiación y uso de los bienes materiales y simbólicos. Este proceso de selección implica la definición de la transmisión de la idea de lo que es valioso y de cómo se identifica la sociedad. Desde la perspectiva de género aplicada a la museología, se hace hincapié en dos maneras concretas de hacer una revisión feminista del museo. Por un lado, se ha defendido que las instituciones ancladas en sociedades patriarcales ofrecen un relato androcéntrico de ese pequeño universo que explican a través de los bienes culturales que conservan y custodian; por otro, que es necesario restituir el papel de las mujeres en una historia, ya que, sin ellas, no está completa sino absolutamente sesgada desde una dimensión cultural. Un acercamiento a los discursos preestablecidos en los llamados museos tradicionales nos proporciona la imagen de una historia en la que el centro se ha puesto en el hombre. Estos discursos no tienen en cuenta una explicación de cuestiones explícitas como las omisiones –de la mujer en esferas como la creación artística, el poder político o el protagonismo social y cultural–, aspectos sobre la sexualidad –en los que la mujer es vista más como objeto artístico que como sujeto creador, en los que no faltan discursos sobre determinadas consideraciones sobre su naturaleza asociada a lo funesto o lo malvado–,

30. Actualmente, el museo se entiende como una institución que tiene dos pilares fundamentales: la colección y la sociedad. Todas las tareas del museo tienen como objetivo relacionar estos dos pilares entre sí con el fin de hacer comprensibles sus colecciones para la sociedad. Deloche, 2007.

relaciones de pareja, vida cotidiana, vestimenta, poder, conflictos, o la valoración social de hombres y mujeres.³¹

Los bienes culturales expuestos en el museo, así como los materiales y soportes didácticos que los acompañan, deben ser revisados para ofrecer una imagen igualitaria del papel de la mujer en las sociedades del pasado y en el transcurso histórico, que supere el discurso heteropatriarcal con el que la historia ha sido construida. Por otro lado, actualmente son muchos los museos que entienden la necesidad de incluir a la mujer en la construcción de las narrativas mediante un papel activo de participación en las representaciones de la vida cotidiana y de la historia, pero también el replanteamiento de los discursos canónicos en torno al género. El primero de los objetivos, que se enmarca dentro de las nuevas perspectivas de la museología crítica o nueva museología, pretende una revisión de los contenidos textuales y visuales proyectados, en los que, a menudo, encontramos un discurso usualmente androcéntrico, socialmente asumido y aceptado. El museo no es ajeno a la organización social y de género en la que se configuran las identidades y los roles de género dicotómicos, las relaciones sociales y de poder entre hombres y mujeres, las actividades y espacios asociados a ellos y ellas, los valores y representaciones propios para cada sexo de acuerdo con un orden predominante. Con frecuencia, estas cuestiones articulan un guion de género que permea todo el discurso sobre la historia, la identidad, la cultura..., o sobre la evolución de la vida humana presente en estos museos.³²

Ha sido, especialmente, la museología crítica, junto con las prácticas curatoriales feministas, uno de los motores de la renovación de la práctica museal y nos han obligado a ver el museo como un espacio para la reflexión, el debate, el fomento del pensamiento crítico, la visibilización de las subjetividades o los discursos exógenos. Por lo tanto, la responsabilidad de la museología reside no tanto en construir teorías, sino en articular el debate sobre la función del museo en su relación con la sociedad, promover un pensamiento crítico, así como proveer de herramientas intelectuales que permitan modular una idea de museo –su función y significación– de

31. SANTACANA, LONCH, 2010.

32. MACEIRA, 2008, 209.

acuerdo con las idiosincrasias y las necesidades de cada comunidad y territorio, así como del propio museo.³³

El modelo de la “industria cultural”, como lo describió la Escuela de Frankfurt, ha ejercido una influencia significativa en la forma en que se desarrollan y operan los museos en la actualidad. Este modelo enfatiza la producción y consumo masivo de cultura, a menudo en beneficio de intereses comerciales y de poder, lo que puede llevar a la homogeneización, la superficialidad y la explotación cultural. Es crucial reconocer cómo esta ideología permea todos los aspectos de la vida cultural, incluidos los museos. La intersección entre el patriarcado, el capitalismo y el colonialismo sigue siendo una fuerza poderosa que moldea nuestras instituciones y prácticas culturales, incluidos los museos.³⁴ Esta intersección se manifiesta en la forma en que se seleccionan, interpretan y presentan las obras de arte y objetos culturales, así como en las estructuras de poder y jerarquías dentro de las instituciones museísticas. Por lo tanto, es fundamental que sigamos reflexionando y analizando críticamente cómo estas ideologías continúan influyendo en la cultura contemporánea, y cómo pueden ser desafiadas y transformadas. Esto implica cuestionar las narrativas dominantes, diversificar las voces y perspectivas representadas en los museos, y trabajar hacia prácticas más inclusivas, equitativas y éticas en el ámbito cultural.

Desde estos planteamientos, los estudios museológicos contemporáneos plantean la necesidad de abordar el estudio y la práctica museológica desde una perspectiva éticamente comprometida que incluya valores como la participación, la cooperación, la desjerarquización, los saberes múltiples y la distribución del concepto de autoridad. En cierto sentido, se asume que la museología, como agente discursivo generador de pensamiento, también es matriz de valores con los que se modela el museo y la práctica museística.³⁵ Este nuevo enfoque es fundamental si consideramos el papel del museo como agente de transformación social y como creador de valores, además de su función esencial como lugar para coleccionar, conservar y exhibir los bienes culturales.

33. SAURET, RODRÍGUEZ, 2013, 90.

34. POL, ROSÓN, 2020, 80.

35. SAURET, RODRÍGUEZ, 2013, 86.

Esta dimensión ética del museo es una clave primordial, ahora bien, debe ser entendida como un esfuerzo por “deselitizar” la institución y alejarla de los modelos de consumo capitalista, en lo que Suely Rolnik plantea como una forma de subjetividad “cafisheada” o “proxenitizada”, es decir, una subjetividad que se encuentra alienada y subordinada a las lógicas del capitalismo, donde el valor personal se define por la capacidad de consumir y exhibirse como parte de ciertas élites. Especialmente en los museos de arte, y más específicamente en los de arte contemporáneo, la participación en eventos culturales se ha convertido en actividades que distinguen a las élites financieras y culturales, marcando una diferencia entre estas y las élites tradicionales del capitalismo. Este modelo de consumo y turismo cultural no solo influye en las prácticas museísticas, sino que también moldea la forma en que nos acercamos y comprendemos el arte en general. Desde este posicionamiento crítico, Rolnik, subraya la necesidad de cuestionar y resistir estas dinámicas dentro del ámbito cultural, promoviendo formas de relación con el arte que no estén condicionadas por las lógicas del capitalismo y que fomenten una apreciación más auténtica y transformadora de la creatividad humana.³⁶

El cambio implica entender el museo como agente de transformación social, donde releer las colecciones desde la perspectiva de género resulta fundamental dentro de esta noción de responsabilidad social que debe impregnar todo el quehacer museal.³⁷ Esta inclusión desde la perspectiva de género implica incluir en el discurso a las mujeres, abordar otras cuestiones de género, trabajar desde la interseccionalidad abordando planteamientos multiculturales, decoloniales e interraciales para fomentar la apreciación de la diversidad cultural.

Esta ha sido una lucha que ha contado con un amplio recorrido. Durante los años 70, surgieron en el ámbito anglosajón las primeras medidas para la incorporación de la perspectiva de género en los museos a través de planes de equidad de género que buscaban la igualdad profesional y la detección de estereotipos y sesgos de género en la exposición, así como surgieron los primeros museos dedicados al papel de las mujeres en la historia.³⁸ Los

36. ROLNIK, 2019, 83.

37. www.relecturas.es

38. SULLIVAN, 1994.

años 80 se caracterizan por la aparición de publicaciones y la organización de exposiciones en las que se percibe una preocupación por el lugar que las mujeres ocupan en los museos como profesionales y el interés se centra en las reflexiones en torno a la visibilización de las mujeres en los museos y la falta de obras de mujeres artistas en sus colecciones, desde un enfoque crítico y reflexivo ante la ausencia del relato en torno a mujer como creadora.³⁹ Desde estos planteamientos, la investigación crítica de los museos incorporó la perspectiva de género a partir de los años 90 del siglo XX, gracias a la crítica feminista, de manera amplia y no de manera particular o excepcional. En concreto, los trabajos pioneros de Katy Deepwell se centraron, desde una perspectiva feminista, en las estrategias y prácticas curatoriales, que en los primeros años del siglo XXI experimentaron un notable auge en el ámbito de la academia y de la crítica museal.⁴⁰ Una de las perspectivas más interesantes es la aportada por Amelia Jones, quien defiende que los estudios feministas y los estudios de género no pueden centrarse únicamente en las mujeres, sino que deben ofrecer una reflexión crítica sobre los sistemas ideológicos que sustentan la dominación masculina, por lo que el comisariado feminista debe, fundamentalmente, cuestionar la prevalencia de esos mismos sistemas dentro del ámbito artístico y cultural, desde un planteamiento interseccional.

En ese sentido, las aportaciones de Griselda Pollock son sustanciales al apuntar que el feminismo va más allá de la simple tarea de agregar nombres a una lista de mujeres, obras de arte o conceptos al archivo existente, al museo o al libro de texto. Para ella, el feminismo plantea una cuestión más profunda: determinar si realmente podemos comprender el mundo en su totalidad, con toda su complejidad y diversidad. El museo, concebido en el siglo XVIII bajo la influencia de la Ilustración y marcado por un relato unilateral, anglocéntrico y eurocéntrico, comenzaba a abrirse a nuevas propuestas y enfoques desde la teoría y la práctica museística, alejándose del canon occidental y del discurso heteropatriarcal dominante. Pollock proponía, así, explorar las relaciones de poder a través del género y

39. KOSUT, 2016.

40. DEEPWELL, 2008, POLLOCK, 2007, KOKOHLI, 2008, HAYDEN, SJÖHOLM, 2010, JONES, 2010, DIMITRAKAKI, KIVIMAA, et al., 2012, DIMITRAKAKI, KIVIMAA, PERRY, 2013 o SJÖHOLM SKRUBBE, 2016.

analizar cómo estas relaciones influyen en la producción discursiva de las prácticas culturales.⁴¹

A partir de estas reflexiones, los museos comenzaron a cuestionar el canon como un conjunto de conocimientos y construcción de saberes, especialmente en relación con los grupos históricamente excluidos o subrepresentados, como las mujeres y las minorías étnicas y raciales. Pero no es sino hasta la primera década del siglo XXI cuando comienza a surgir una preocupación por la representación de las minorías sexuales, la masculinidad y la falta de visibilización de identidades transgénero o de terceros géneros.⁴²

En esta línea, Griselda Pollock⁴³ subrayaba el papel del feminismo en la transformación del carácter del arte y del discurso histórico, capaz de alterar el discurso del museo como depositario de la tradición, entendida como la selección intencionada de los aspectos más relevantes de nuestro pasado. Del mismo modo, Rosi Braidoti⁴⁴ cuestionaba la idea de una subjetividad única, ya que la aceptación de la pluralidad de propuestas museísticas, que, con un objetivo común, ofrecen formas diversas de incluir la mirada femenina, interracial y multicultural en los discursos, tiene un profundo impacto educativo y formativo, por lo tanto, en las identidades y mentalidades.

Si con las reivindicaciones del segundo feminismo se plasmaron teorías y fructificaron los primeros museos dedicados a la mujer, con la llegada del postfeminismo y la asunción de teorías postcoloniales y decoloniales que defendían el carácter interracial de la cultura y la narración de una historia no solo desde el prisma occidental y eurocéntrico. El relato museístico comenzó a dirigirse hacia la diversidad cultural y la multiculturalidad como rasgo definitorio de la humanidad.⁴⁵

Desde una perspectiva feminista aplicada a los museos de arte, Marian López F. Cao en su trabajo “Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación” (2011) establece cuatro líneas discursivas: la recuperación de la memoria de las mujeres y sus contribuciones a la historia; la revisión de las formas de representación de la mujer y lo femenino en el arte; la

41. POLLOCK, 1988.

42. CUESTA DAVIGNON, 2013 y 2020.

43. POLLOCK, 2007.

44. ROSI BRAIDOTI, 2004.

45. ALARIO, 2010.

reflexión sobre el género y los cuerpos como construcciones sociales y culturales; y la visibilización del pensamiento y la acción feministas en la historia y la historia del arte reciente. Aspectos centrados en el arte pero que se pueden hacer extensibles a la función educativa de los museos a través de las reinterpretaciones desde la perspectiva de género de sus colecciones. Desde este ámbito, es importante reflexionar sobre la ausencia en los museos de obras producidas por mujeres y la falta de un discurso que explique esta ausencia, lo que invisibiliza a la mitad de la población y dificulta que las mujeres tengan referentes culturales, al mismo tiempo que consagra una representación de la realidad desde una perspectiva exclusivamente masculina, lo que está relacionada con los procesos de conservación, selección y adquisición de los bienes culturales custodiados en los museos.

Así, la museología feminista y liberadora ha destacado la importancia de la mujer en el patrimonio cultural, ya sea inmaterial o material, manifestado a través de bienes tangibles o mediante la historia oral. Lejos de tener que justificarse, la creación de museos dedicados a las mujeres desempeña un papel activo en la reivindicación de la mujer en el ámbito cultural. Esta lucha ha sensibilizado a las personas para incluir a la mujer en los museos tradicionales y transformar el discurso museístico convencional, de manera que el conocimiento de las mujeres pueda modificar el canon impuesto como algo natural y que esta necesidad adquiera una dimensión colectiva. Para Janes y Sandell los museos deben actuar como depósitos de la diversidad humana tangible e intangible, ya que son capaces de expresar la diversidad cultural.⁴⁶ En este punto, es necesario analizar hasta qué punto el canon es una construcción impuesta por las sociedades heteropatriarcales, y como los museos son sostenedores del canon. Cuestionar el canon hegemónico supone también cuestionar la propia construcción del conocimiento y prestar atención a lo que hasta este momento se había invisibilizado a gran parte de la humanidad por razones de etnicidad, raza, clase, género y divisiones geo y biopolíticas.⁴⁷ Para ello, es necesario, como defiende la crítica feminista, rechazar el discurso lineal y único basado en una idea evolucionista de la historia y su clasificación periódica, para destacar otros

46. JANES Y SANDELL, 2019.

47. ALARIO, 2010, 21.

aspectos singulares o que cuestionen el discurso y planteen temas basados en conceptos y de carácter transversal e inclusivo, donde también se rompe con las oposiciones binarias y se debe tener en cuenta aspectos como el lenguaje no sexista. La propia UNESCO reconocía que la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Declaración sobre la Diversidad Cultural (e incluso la Convención de 2005) pecaban de utilizar un lenguaje neutro que debía corregirse para incluir y garantizar la participación y los derechos de las mujeres.

Otra de las cuestiones fundamentales en el ámbito de las exposiciones, su muestra y didáctica, es que un enfoque expositivo feminista debe evitar un discurso lineal cronológico o historicista, o basado en jerarquías estéticas, de estilo o tipologías artísticas, y debe fomentar una organización por temáticas o conceptos. En este enfoque, la historia cultural, la historia social o los relatos de vida, entre otros, organizan otras maneras de construir el pensamiento bajo nuevos criterios que, según Pollock, pueden generar encuentros y diálogos insospechados entre objetos y bienes culturales o nuevas narrativas.

No obstante, para algunas teóricas del feminismo crítico uno de los principales desafíos es encontrar un método para explorar las formas en que las culturas reivindicativas pueden operar dentro de las estructuras de los museos convencionales, al mismo tiempo que resisten a la institucionalización de sus logros y los protegen del reconocimiento institucional.⁴⁸ Tradicionalmente, el diálogo entre activistas, comisarios, conservadores, educadores y directores de museos ha sido limitado, pero una mirada más inclusiva debe ir más allá e incluir a la sociedad civil en el debate y en los propios procesos de gestión: asociaciones culturales, vecinales, ONGs, activistas, etc. Los museos deben ser universalmente accesibles y responder a las necesidades de toda la ciudadanía, especialmente de los grupos que enfrentan las mayores barreras de acceso o están en riesgo de exclusión social.

En estos planteamientos resultan sustanciales los textos de Ofelia Schutte “Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts», quien presta atención a las diferencias de lengua, clase, etnia, sexualidad y género, y el de Gayatri Chakravorty Spivak

48. SJÖHOLM, 2016.

«Can the Subaltern Speak?», en torno a la subalternidad de las minorías. Como han defendido Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo o Lourdes Torres, desde una mirada decolonial, la comprensión de la existencia de feminismos diversos ofrece una mayor comprensión sobre la situación diversa de las mujeres en los países del “tercer mundo”, no solamente en América Latina, sino también en países de Asia, África y el Medio Oriente, o de las mujeres negras u otras etnias que viven en países occidentales, y que deben luchar contra el racismo, la pobreza y la invasión a la privacidad en todos los ámbitos de su vida. Así lo han defendido bell hooks o Pastora Filigrana, quienes establecen, respectivamente, la importancia del feminismo negro y gitano, segregadas por raza e inmersas en una voraz desigualdad económica, social y cultural, como ejemplo de respuesta interseccional al pensamiento dominante -racista, individualista y patriarcal-, que abre el horizonte de posibilidades para la identidad excluida redefinida.⁴⁹ El cambio implica comprender la función del museo al servicio de la sociedad y despatriarcalizar el patrimonio cultural, cuestionar el canon y no solo incluir lo que hasta el momento quedaba en los márgenes, como afirmaba Pollock.

Por otro lado, estas cuestiones han conducido a algunas teóricas al análisis de los desafíos relacionados con el proceso de musealización del feminismo y la transformación estructural del museo. Uno de esos desafíos, para las futuras investigadoras, será investigar los peligros de la institucionalización, la legitimación del feminismo y repensar las formas en que el feminismo y la perspectiva de género han sido incorporados a la institución. Las comisarias feministas necesitarán evitar que el feminismo se convierta en un espacio guetizado y contenido como una categoría separada en el museo. Además, en el futuro, será necesario investigar las prácticas del comisariado feminista dentro de la institución y la contribución de las artistas e investigadoras feministas a las estructuras institucionales cambiantes. Las futuras investigadoras deberán centrarse en investigar las alianzas estratégicas y la colaboración entre artistas feministas, el comisariado y la dirección de museos. Aunque las artistas, comisarias e investigadoras feministas necesitan recuperar su espacio en el museo, la relación entre artistas, curadores e instituciones no debe ser necesariamente opuesta. La solución

49. ALBA, VASILEVA, 2020.

radica en trabajar hacia posibilidades alternativas, una mayor cooperación, compromiso y diálogo, en lugar de trabajar en contra del museo.⁵⁰

Con esto, volvemos al principio. La cuestión de la inclusión en los museos debe ir más allá de las tareas de acercarse a los visitantes de una manera más inclusiva, se trata de una necesidad más compleja y poliédrica, que, en parte, ha dejado sin cierta visibilidad las luchas de la crítica feminista a los museos e, incluso, las miradas interseccionales que incluyen las demandas decoloniales o la inclusión de las teorías queer. Inclusión lo es todo, desde el trabajo con las personas en riesgo de exclusión social a las minorías socialmente excluidas, a las personas con diversidad funcional o cognitiva. Pero, la igualdad entre hombres y mujeres es una cuestión tan importante en nuestras sociedades que su inclusión en la definición debería haberse hecho constar de una manera más explícita. Especialmente se trata de una perspectiva transformadora de toda la realidad de la institución museal.

En muchas ocasiones, los museos como instituciones cargadas de significado y simbolismo, a menudo se presentan como espacios neutrales y objetivos, lo que puede enmascarar las ideologías y poderes subyacentes. Sin embargo, las prácticas artísticas pueden ser poderosas herramientas para desafiar y desactivar esta aparente neutralidad. La inclusión de obras de artistas que cuestionan y subvierten las normas establecidas en el arte y la sociedad en general es fundamental para transformar la dinámica de los museos. Además de la inclusión de estas desactivaciones y rupturas en las colecciones y exhibiciones, los museos también pueden adoptar prácticas más inclusivas y participativas en su funcionamiento interno. Esto puede implicar la revisión de políticas de adquisición y exposición, la diversificación de la representación en el personal del museo, y la creación de programas educativos que fomenten la reflexión crítica sobre cuestiones de género, entre otras iniciativas. Al incorporar estas poéticas feministas a las prácticas museísticas, los museos no solo se vuelven más inclusivos y representativos, sino que también se convierten en espacios de resistencia y transformación cultural, desafiando las estructuras de poder dominantes y promoviendo la equidad y la justicia en el ámbito del arte y la cultura.⁵¹

50. LÓPEZ, FERNÁNDEZ, BERNÁRDEZ, 2012.

51. POL, ROSÓN, 2020, 80.

Y, volvemos al principio, desde esa óptica ética y deontológica que debe primar en la misión y en las funciones del museo. La conformación de las colecciones en los museos es un proceso que no solo está ligado al pasado, sino que la política de adquisición es, en la mayoría de los casos, un elemento esencial en el funcionamiento de cualquier museo. La adquisición abarca el conjunto de medios por los cuales un museo toma posesión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad: recolección, excavaciones arqueológicas, donaciones y legados, intercambio, compra, sin mencionar el robo o el saqueo (combatidos por el ICOM y la UNESCO: Recomendación de 1956 y Convención de 1970), en las que el colonialismo imperante instauró la expoliación desde las metrópolis dominantes sobre las culturas, y sus restos materiales culturales, dominadas. El museo debe seguir una política de adquisición, como subraya el ICOM, que habla también de política de colecciones, porque el museo selecciona, compra, colecta, recibe de manera consciente. Por ello, es importante hacer comprender el papel que juega el Código Deontológico del ICOM y la necesidad de convenir documentos de Buenas Prácticas en el ámbito de la política de adquisiciones, donaciones, etc., de los museos. La evolución reciente del museo, y especialmente la toma de conciencia de la existencia del patrimonio inmaterial, pone en valor el carácter holístico de las colecciones, haciendo aparecer nuevos desafíos. Colecciones inmateriales como costumbres, rituales o leyendas (en etnología), pero también espectáculos, gestos e instalaciones efímeras (en el arte contemporáneo) incitan a poner a punto nuevos dispositivos de adquisición, pero también plantean una reflexión sobre el papel de las mujeres como custodias de este patrimonio cultural y en su papel como creadoras de cultura.

Más allá de estos planteamientos, la praxis feminista en las instituciones museales supone, además, adoptar un enfoque crítico y reflexivo en todos los aspectos de su funcionamiento, desde la exhibición hasta la interpretación, con el objetivo de desafiar las estructuras de poder existentes y promover la igualdad y la diversidad en el ámbito del arte y la cultura; implica la reevaluación de la colección y la adquisición de obras, priorizando la representación equitativa de artistas mujeres y de géneros diversos, así como la promoción de prácticas curatoriales que desafíen las narrativas hegemónicas y den visibilidad a las experiencias y perspectivas marginadas, y alejarse de los modos de hacer que perpetúan la subjetividad dominante, cuestionando y desnaturalizando las normas y estructuras de poder

presentes en la sociedad. Esto implica no solo revisar las prácticas curatoriales y de exhibición, sino también considerar las experiencias perceptivas y sensoriales de quienes visitan el museo. Los dispositivos expositivos desempeñan, desde esta perspectiva, un papel crucial en la forma en que se presenta y se percibe el arte en un museo. Por lo tanto, es importante que estos dispositivos se diseñen de manera que promuevan una experiencia inclusiva y crítica para el público. Esto supone la incorporación de múltiples perspectivas y voces en la interpretación de las obras de arte, así como la creación de espacios que inviten a la reflexión y al diálogo sobre cuestiones de género, poder y diversidad.

3. A modo de epílogo: cuando el museo no es suficiente

Desde la crítica y la práctica artística feminista el espacio museal es susceptible de una reconceptualización profunda capaz de desafiar las estructuras establecidas que han perpetuado la desigualdad de género y han limitado la diversidad de expresiones y experiencias en el ámbito del arte. La importancia del espacio físico expositivo, como un lugar donde se crea y se intercambia, está íntimamente relacionada con la fenomenología del espacio, al entender cómo las relaciones sociales y de poder están intrínsecamente ligadas a la organización del espacio museal. Es necesario un cambio, una ruptura con los modos tradicionales de hacer arte, incorporando prácticas consideradas artesanales, efímeras y corporales, y ampliando el campo sensorial más allá de lo visual hacia lo táctil y lo háptico. La introducción de nuevos medios y soportes artísticos, como la performance, el vídeo, la fotografía o los fanzines, no solo amplía el repertorio de expresión artística, sino que también desafía el lenguaje dominante y patriarcal que ha sido históricamente privilegiado en el ámbito del arte. Así, la perspectiva feminista invita a repensar tanto el espacio físico como el conceptual del arte, promoviendo la igualdad y la diversidad mediante la exploración de nuevas prácticas y discursos artísticos, pero sobre todo permite contar, documentar y organizar la historia del arte desde una mirada feminista, que reconozca la diversidad de voces y experiencias y promueva una narrativa más compleja y difractante, que desafíe las jerarquías y binarismos tradicionales.

¿Pero qué sucede cuando se produce una doble discriminación, por ser mujer y racializada? Este es el caso de las mujeres gitanas, cuya cultura, bienes culturales o expresiones artísticas no están incluidos en los museos, solo como objeto de representación a través de la mitificación de lo bohemio o su vinculación con el baile o la danza desde conceptos folclóricos absolutamente coloniales. Esta negación de la cultura gitana, a pesar de ser la minoría mayoritaria en nuestro país, es una certeza absoluta a pesar de la importancia del Romipen en la cultura europea y española. El feminismo nómada de Rosi Braidotti⁵² propone otros modelos del individuo y del mundo: cuestionar el sujeto monolítico del conocimiento parcial y tratar de visualizar los márgenes de su visión jerárquica (los grupos excluidos, la naturaleza dominada, los hechos ocultos o evitados de la historia dominante), así como los medios a través de los cuales se construye: sistemas verbales, icónicos e ideológicos. Es precisamente en las rupturas de cada práctica de significación (es decir, de cada representación) donde los nuevos filósofos de la identidad han visto indicios sobre el verdadero carácter de lo que llamamos cultura: un cruce de encuentros, una mezcla de memorias de itinerarios y mitologías prestadas.

Una realidad que no llega, en la que las instituciones museales no han trabajado desde el compromiso comunitario, participativo e inclusivo y lo que ello supone. El silencio, la invisibilización constante y la condena a la subalternidad forma parte de un pensamiento capitalista y racista socialmente hegemónico. En su ensayo “Women’s Equality and National Liberation”, Angela Guillian describe como las mujeres del “tercer mundo” han tenido que contestar directamente a las dirigentes del “feminismo mundial”, que tienen una perspectiva elitizante de las luchas feministas en países no occidentales, así como de las mujeres racializadas de sus mismas comunidades. El feminismo gitano defiende su propia lucha al entender como defiende Pastora Filigrana que el patriarcado es solo uno, y es blanco y occidental y que la persecución al pueblo gitano es la persecución a una categoría política que desafía a un modelo imperante. Para Filigrana es en los márgenes donde están las alternativas y entiende la lucha del pueblo gitano como ejemplo de resistencia, al ser modelo de redes comunitarias amplias y de alternativas económicas, sociales y culturales.

52. BRAIDOTTI, 2004.

Solo existen algunos ejemplos. En 2006, en Granada, surgió el Museo etnológico de la mujer gitana. Nacido de un esfuerzo asociativo, desde sus inicios, el museo ejercía también como centro de asesoramiento y formación.⁵³ Pero, cada vez son más las mujeres feministas gitanas que asociadas levantan la voz y hablan por sí mismas, pero lo que es más importante, buscan sus propios espacios (en el ámbito digital) para construir sus relatos, conservar su memoria, generar referentes y transmitir su cultura. El espacio negado en el espacio físico del museo ha generado la búsqueda de espacios alternativos en procesos de creación co-creativos y colaborativos.

Alejado de los museos, el Romipen o Cultura gitana ha debido encontrar sus propios canales de comunicación. Las asociaciones culturales, feministas y reivindicativas gitanas han surgido en los últimos años desde pequeñas plataformas de compromiso. Pioneras de la innovación social, han encontrado en la web 2.0 la plataforma afín a sus reivindicaciones y espacios alternativos de cultura y difusión digital. Ausentes en los museos, solo presentes como objeto estereotipado de representación, la cultura gitana se muestra en plataformas como el *European Roma Institute for Arts and Culture* (ERIAC) y *RomArchive* que promueven el estudio de su historia y cultura, así como el reconocimiento de artistas y productores culturales. Una iniciativa similar destaca en el ámbito nacional: la *Skola Romani* de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, preocupada por rescatar la historia, la cultura gitana y poner rostro a sus protagonistas, especialmente mujeres.

La nueva conciencia comienza a producir una mirada inclusiva de las minorías en las artes visuales. Un ejemplo fue la reciente exposición en el Museo Reina Sofía, dedicada a Ceija Stojka (1933-2013), un testimonio de gran calidad artística, vinculada a la memoria del porrajmos, la persecución y genocidio de la comunidad gitana a manos de la Alemania nazi. Esta experiencia de subversión del paradigma expositivo oficial en Europa, desde la propia voz artística gitana, apareció inseparable de los cambios en el

53. Romi. Asociación de mujeres gitanas: <<https://url2.cl/xBjtr>> [20.12.2016]. Uno de los pocos museos de mujeres que existen en España. En cuanto a su compromiso con la conexión de lo local con lo global, cabe destacar su participación en la Red Virtual de Museos de Mujeres. Respecto a la narrativa expositiva, esta dedica una atención equitativa a la historia colectiva de los desplazamientos, las persecuciones, los paradigmas representacionales y las luchas identitarias del pueblo gitano. Cáceres, 2010, 50-54.

escenario europeo. Entre ellos destaca la 1st Roma Biennale, 2018, pero sobre todo el pabellón Roma en la Bienal de Venecia (Paradise Lost, 2007), con su proyecto «Call the Witness». La Open Society Institute, Allianz Kulturstiftung y la European Cultural Foundation presentaron una selección de artistas romaníes contemporáneos de ocho países europeos, junto a los otros pabellones nacionales con un claro mensaje: los Rom tienen un papel vital en el panorama cultural y político de Europa.

La muestra proclamaba, no obstante, una cuestión sin resolver y de plena actualidad: el monopolio histórico de la representación de los gitanos por parte de los no gitanos continúa pesando, creando paradigmas falsos (su arte es visto como folklórico, grupal o naíf, etc.), sin prestar atención al arte visual romaní y sus narrativas.

En conclusión, las reflexiones anteriores destacan la importancia de integrar una perspectiva feminista en los espacios culturales y artísticos, reconociendo y desafiando las influencias del capitalismo y otras ideologías dominantes. Se propone una reconfiguración de los museos y las prácticas artísticas para promover la inclusión, la diversidad y el cuestionamiento de las narrativas hegemónicas. Es necesario confrontar las marginaciones presentes en la historia y el arte, así como de explorar nuevas formas de expresión que desafíen las estructuras de poder patriarcales y coloniales y promover una narrativa histórica más compleja y diversa que refleje la multiplicidad de experiencias y perspectivas.

La crítica feminista plantea un cambio conceptual y en la praxis de la institución museal al subrayar el papel de las rupturas en las prácticas de significación y representación como indicadores del verdadero carácter de la cultura, entendida como un cruce de encuentros y una mezcla de memorias e itinerarios compartidos. Estas conclusiones nos invitan a repensar y transformar nuestros espacios culturales y nuestras concepciones sobre el arte, el patrimonio cultural, la historia y la identidad hacia una dirección más inclusiva, crítica y diversa.

Bibliografía

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”, *Her&Mus*, n.º 3 (monográfico dedicado a Mujeres y Museos), 2010, pp. 19-24.
- ALBA PAGÁN, Ester, MONTESINOS MARTÍNEZ, Josep. “Participación ciudadana y valoración social del patrimonio cultural: El caso de Sagunt”, en *Sagunt, camins patrimonial, cruïlles culturals*. Universidad de Valencia, 2021, p. 367-422.
- ALBA PAGÁN, Ester; VASILEVA IVANOVA, Aneta. “Gitanas without a tambourine: Notes on the historical representation and personal self-representation of the Spanish Romani woman”, *European Journal of Women’s Studies*, 2020, pp.1-21.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2008.
- BAILÃO, Ana; SOFIA NEVES, Ana. *2nd Meeting for Accessibility and Inclusion in Art and Heritage*. Centro de Investigaçã o e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2024.
- BORGHI, Beatrice. “Ecomuseos y mapas de comunidad: un recurso para la enseñanza de la historia y el patrimonio”, *Estudios pedagógicos* (Valdivia), 43(4), 2017, p. 251-275.
- BRAIDOTI, Rosa. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRULON SOARES, Bruno. “L’invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie”. *ICOFOM Study Series*, (43a), 2015, p. 57-72.
- CARBONELL CURRALO, Emma G., VIÑARÁS ABAD, Mónica. “Museos y desarrollo sostenible. Gestión museística y comunicación digital para alcanzar los ODS”, *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, 2021, p. 79-108.
- CUENCA-AMIGO, Macarena, ZABALA-INCHAURRAGA, Zalao. “Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo”, *Her&Mus. Heritage & Museography*, 19, 2018, p. 122-135.
- CUESTA DAVIGNON, Liliane I. “Gender Perspective and Museums: Gender as a Tool in the Interpretation of Collections”, *Museum International*, 72, 1-2, 2020, pp. 80-91

- CUESTA DAVIGNON, Liliane I. “Géneros lábiles, sexualidades diversas: una guía didáctica sobre la diversidad sexual y de género” (O cómo los museos pueden contribuir a una educación en la materia), *Revista de Antropología Experimental*, 2013, pp. 449-485.
- DE VARINE-BOHAN, Hugues. “El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas”. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, (8), 2007, p. 19-29.
- DEEPWELL, Katy. “Feminist curatorial strategies and practices since the 1970s”. En: Marstine, J. (Ed.), *New museum theory and practice: An introduction*. Malden, Blackwell Publishing, 2008, pp. 64-84.
- DELOCHE, Bernard. “Définition du musée”. En MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée*. Paris, L’Harmattan, 2007.
- DESVALLÉES, André, Mairesse, François. “Sur la muséologie”, *Culture & Musées*, 6(1), 2005, p.131-155.
- DIMITRAKAKI, Angela & PERRY, Lara ed. *Politics in a Glass Case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- DIMITRAKAKI, Angela; KIVIMAA, Katrin; KOLBOT, Katja, et al. *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn University Press, 2012.
- FRASER, Andrea. “La institución de la crítica”. En *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México DF. Siglo XXI, Kindle Edition, 2017. p. 145-1025.
- HAYDEN, Malin Hedlin; SJÖHOLM SKRUBBE, Jessica. *Feminisms is still our name: Seven essays on historiography and curatorial practices*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- International Council of Museums (2004). Código Deontológico para Museos. Seul: International Council of Museums. En: https://icom-portugal.org/wpcontent/uploads/2015/03/CodigoICOM_PT-2009.pdf
- International Council of Museums (2017). Código de deontología del ICOM para los museos. En: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>
- HARAWAY, Donna. *Simios, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Routledge, 2013.
- JANES, Robert R.; SANDELL, Richard. “Posterity has arrived The necessary emergence of museum activism”. En: *Museum Activism*. Routledge, 2019.

- JONES, Amelia, Ashton, Jenna. “On Feminist Curating: An Interview with Amelia Jones” in *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*. Edinburgh: MuseumEtc., 2017, pp. 58-73.
- JONES, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader (In Sight: Visual Culture)*. Routledge, 2010.
- KOKOHLI, Alexandra. *Feminism reframed: reflections on art and difference*. Cambridge Scholars Publishing, 2007-8.
- KOSUT, Mary. “Nature in the museum”. En: Iris Van der Tuin (ed.), *Gender: nature*. Farmington Hills: Macmillan, 2016, pp. 283-296.
- LIPPARD, Lucy. «Out of Turn», en *The Pink Glass Swann. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York, The New Press, 1995, p. 288-295.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marian; FERNÁNDEZ, Antonia; BERNÁNDEZ RODAL, Asunción. *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012.
- LÓPEZ MIGUEL, Olga, MAYOLAS CRÉIXAMS, Mireia, CARBÓ RIBUGENT, Gemma. “Museus i ODS= Museos y ODS”, *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, (13), 2023, p. 4.
- LORENTE, Jesús P. “Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica”, *Complutum*, 26(2), 2015, p. 111-120.
- LORENTE, Jesús P. “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”, *Museos. es: revista de la subdirección general de museos estatales*, 2, 2006, p. 24-33.
- LUCAS PALACIOS, Laura, Arroyo Mora, Elisa, & Trabajo Rite, Mónica. “Educación patrimonial y ecofeminismo. Análisis de los ecomuseos españoles”, *Aula abierta*, 51 (2), 2022, p. 151-160.
- MACEIRA, Luz. “Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas”. *La Ventana*, 27, 2008, pp. 205-230.
- MAIRESSE, François. “Museos y ética. Un enfoque histórico y museológico”, *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9), 2013, p. 25-39.
- MARTIN CACERES, Miriam José. “El Museo Etnológico de la Mujer Gitana: un espacio social para hacer visible lo invisible”, *Her&Mus: heritage & museography*, 3, 2010, pp. 50-54.
- MAYAYO, Patricia. “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones feministas*, 4, 2013, p. 25-37.

- NAVAJAS CORRAL, Óscar. “Ecomuseos y ecomuseología en España”, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 53, 2012, p. 55-75.
- NAVARRRO ROJAS, Óscar. “Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico”, *Museo y territorio*, 4, 2011, p. 49-59.
- PADRÓ, Carla. “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, *Museología crítica y arte contemporáneo*, 1, 2003, p. 51-70.
- POL COLMENARES, Ana, ROSÓN VILLENA, María. “Hacer espacio: Museos y feminismos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 2020, p. 75-98.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Differnce. Femenity, Feminism and Histories o Art*. Routledge, 1988.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon*. Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*. Londres y Nueva York, Routledge, 2007.
- RAMÍREZ RIVERA, Jessica B. “Repositorix de estrategias museográficas feministas para la inclusión: Repositorix of feminist museographic strategies for inclusión”, *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura, (Especial)*, 2024, p. 88-105.
- ROLNIK, Suely. *Esfemas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.
- SANTACANA, Joan; LLONCH, Nayra. “Hacia una nueva museología de y para la mujer”, *HER&MUS*, 3, 2010, pp. 8-11.
- SAURET GUERRERO, Teresa; RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. “Ética y museología: Sobre la museología como postura ética y como práctica”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2013, pp. 86-97.
- SJÖHOLM SKRUBBE, Jessica. *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- SULLIVAN, Robert. “Evaluating the ethics and consciences of museums”. En: Glaser, J. R., Zenetou, A. (Ed.), *Gender perspectives. Essays on women in museums*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1994, pp. 100-107.
- TORREGROSA, Marta. “Museos y género: una asignatura pendiente”, *Educación artística: revista de investigación*, (10), 2019, p. 184-197