



# Museo de la Mujer en la Ciudad de México: una reflexión museológica de su historia, México

Women Museum in Mexico City: a Museological Reflection of its History, Mexico

Nicole Andrea González Herrera

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH),

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

alnicole\_gonzalez@encrym.edu.mx

## Resumen

Desde finales del siglo xx la museología manifestó la necesidad de contar con espacios “de mujeres” que, como temática autónoma, aportaran a la emancipación de los museos tradicionales del antropocentrismo histórico y de la hegemonía masculina. Esta investigación busca rescatar los escenarios epistemológicos que llevan a la creación de los museos de la mujer en el mundo, particularmente, del que se inauguró en la Ciudad de México en 2011. Al ser una reflexión crítica, tiene por objeto ahondar en las condiciones históricas y políticas de su gestación, reconocer quiénes participaron en su creación e identificar las corrientes de la museología que se ejecutan en sus muros.

## Palabras clave

museología crítica; Museo de la Mujer; México; feminismo; estudios de género

## Abstract

Since the late twentieth century, museology expressed the need to have spaces “for women” that contributed, as an independent theme, to the emancipation from anthropocentrism and male hegemony. This research aims to rescue the epistemological scenarios that lead to the creation of Women Museums, particularly the one founded in Mexico City in 2011. The aim, being a critical reflection, is to delve into the historical and political peculiarities of its history, recognize those who participated in its creation, and identify the museological currents that run in its walls.

## Keywords

critical museology; Women’s Museum; Mexico; feminism; gender studies

Esta investigación busca iniciar una reflexión crítica en torno del Museo de la Mujer que desde 2011 existe en la Ciudad de México. El primer Museo de la Mujer en el mundo se creó en la ciudad de Bonn, Alemania, debido a las gestiones de Marianne Pitzen, práctica que se extendió por distintos contextos geográficos hasta alcanzar América Latina, donde, en 2006, fue Argentina el primer país en contar con este tipo de museos, gracias a la labor de Graciela Tejero Coni. En la actualidad existe una genealogía universal que alcanza 96 instituciones culturales: a ellas se pliega el caso mexicano, que, además, ha reforzado su vocación al incorporarse, desde 2012, a la Asociación Internacional de Museos de Mujeres (IAWM, por sus siglas en inglés).

La institución en cuestión plantea interesantes escenarios para la museología mexicana: por un lado, incrementa el número de museos existentes, y, por el otro, inaugura en el país una tipología de éstos que venía desarrollándose desde 1981: los museos de mujeres. Este modelo museológico plantea la especificidad temática del género y de “la mujer”, con lo que remarca una discrepancia respecto de los museos de historia tradicionales, pues opta por ser un nicho con contenidos completa y exclusivamente dedicados a la mujer.

El marco disciplinar de los estudios de género ayudó a dimensionar cómo las diferencias sexuales contienen secuelas sociales perjudiciales para las mujeres, en tanto que son subvaloradas, subrepresentadas, invisibilizadas y estereotipadas, perpetuando relaciones de poder desiguales entre los varones, las mujeres y otras orientaciones o expresiones sexuales (Nash 1984; Liceaga 2011; Mayayo 2007). Frente a esto, el museo mexicano se propuso realizar una revisión histórica “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” (Museo de la Mujer 2011: 10), con miras a saldar la asimetría de los relatos históricos y expositivos.

Ante este panorama, la finalidad será ahondar en las condiciones históricas y políticas de la gestación, reconocer quiénes participaron en su creación e identificar las corrientes de la museología que se ejecutan en sus muros. Los museos, vinculados con las comunidades y las problemáticas que las aquejan, conforman un entramado difuso entre economía, política y cultura, escenario que se ve intensificado en las sociedades neoliberales, cuyos intereses y propósitos deben atender la consecución de financiamientos públicos y privados para subsistir. En este marco, las demandas feministas que cuestionan el *statu quo* de la sociedad, la inamovible estructura social y la cultura dominante, toman el espacio museal para reflexionar y tensionar las múltiples dimensiones del género, principalmente en un país cuyo conflicto con las mujeres alcanza ribetes graves.

La definición de museo, según la visión tradicional del Comité Internacional de Museos (ICOM), alude a una institución cultural vinculada con la preservación del patrimonio<sup>1</sup> que “adquiere, conserva, investiga, comunica y expone” (ICOM 2007). Estando, como se explica, “al servicio de la sociedad y su desarrollo” (ICOM 2007), este espacio abierto al público tiene como misión reforzar su posición y su vocación sociales. En ese sentido, la presentación de objetos patrimoniales busca que las diversas comunidades que lo visitan dialoguen condiciones históricas, presentes y futuras. La compenetración entre institucionalidad y comunidad debiese alcanzar un cariz esencial, pues una se vale de la otra y se moldean negociando la conformación de las audiencias, de modo que en todos los museos debería existir una responsabilidad social (consciente o inconsciente) recogida desde la planeación museológica. De ahí que resulte imperioso mencionar que en dichas instituciones no existe una neutralidad y que, en la mayoría de las ocasiones, “constituye una herramienta al servicio del patriarcado” (Jiménez-Esquinas 2017: 19), puesto que no proponen transformar la jerarquía de los sexos.

Los museos, como agentes comunicativos que inciden en la interrelación social, deben “cuestionar la validez de los criterios utilizados, lo que los convierte en una especie de observatorio crítico de la vida social” (Deloche 2008: 133). Sus problemáticas actuales, su administración político-económica y su regulación por parte de marcos epistemológicos constreñidos, amparados en una visión tradicionalista del patrimonio, la raza, el sexo y la clase, atentan contra sus capacidades crítico-reflexiva y de acción reformadora e incluyente. Las propuestas teóricas de la *nueva museología* y la *museología crítica* buscaron, con pasos certeros, impulsar una idea de museo hacia la transformación y la actualización social. Paralelamente, la necesidad de concitar nichos museales “de mujeres” respondió a la urgencia de incorporar las diferencias y las diversidades de la población anteriormente excluida por sesgos hegemónicos y androcéntricos.

Durante el periodo de posguerra (1945-1971), los museos y sitios patrimoniales concienciaron sobre la necesidad de defender de manera previsor y mancomunada la preservación del patrimonio, mediante la generación de organizaciones y alianzas internacionales que resolvieran conflictos en común y dictaminaran lineamientos de acción ante el tráfico ilícito, el vandalismo, las guerras, la apropiación indebida de bienes, etc. En ese sentido, la profesionalización que perseguía el ICOM, creado en 1946, también concibió una:

<sup>1</sup> Para una problematización del concepto patrimonio, véase Jiménez-Esquinas 2016.

División por comités de especialistas, pues para poder ser operativa en cuestiones profesionales, la asociación se dividió en grupos internacionales por campos: 1. los museos de ciencia y técnica, 2. los museos de ciencias naturales, 3. los de etnografía, 4. los de arqueología e historia, 5. los de bellas artes, 6. los de artes aplicadas, 7. los expertos en arquitectura y museografía [Lorente 2012: 43].

La separación por tipologías de museos pretendía crear áreas de trabajo afines y compartir recomendaciones atingentes a las necesidades particulares de cada recinto. Si observamos la primera segmentación de manera crítica, vemos cómo responde a una preocupación por las colecciones y objetos en sí, los cuales daban las pautas para una manipulación cercenada y disciplinariamente especializada, de acuerdo con sus características utilitarias o materiales. Tales articulaciones operativas se dieron de la mano de una mayor formación y estudio del campo museal y de la publicación de revistas, estudios e investigaciones propios del campo. La influencia académica e intelectual interesada en democratizar los museos y diversificar lo que se consideraba valioso llevó durante la década de 1970 a un nuevo planteamiento histórico con la nueva museología, que proponía enriquecer la participación en los museos, potenciar su valía social y su relación con los/as visitantes, considerando la experiencia y los contextos locales como un motivo central. Por tanto, los objetos en sí promoverían una serie de resignificaciones, descentrando la atribución y construcción de valores en una relación dialéctica con las comunidades que los crean y usan, actores y actrices, en un mecanismo permanentemente, complejo, polémico y dinámico.

Por otro lado, desde otras veredas y corrientes disciplinarias, la aportación que las feministas europeas venían realizando desde el siglo XVIII con demandas ligadas al derecho a la educación y al trabajo; derechos matrimoniales y respecto de los/as hijos/as y derecho al voto; sumados al devenir de la segunda y la tercera ola feminista, los aspectos simbólicos y culturales de cada sociedad fueron cobrando mayor trascendencia. No sólo promovían espacios de inclusión, representatividad y equidad, sino también de reconocimiento, visibilización, seguridad, intimidad, entre otros. Fue en 1971, gracias a la contribución de la historiadora del arte y crítica estadounidense Linda Nochlin, cuando esos cuestionamientos de género permearon el campo de los museos, el arte y su significación social. La pregunta concreta de por qué no han existido grandes artistas mujeres (Nochlin 2007: 17) constituyó un llamado a analizar la invisibilización de las artistas mujeres, lo que desentrañó el valor artístico apegado tanto a las obras y a los/as artistas productores/as como a la situación real que los/as origina: la estructura social y las instituciones sociales que moldean su recepción por parte del público. Este modo de cuestionar las disciplinas académicas y la realidad misma impulsó a pensar si: “¿Deben las mujeres crear sus propios circuitos

de venta y exposición? ¿Sus propias escuelas, museos, galerías o revistas? ¿O deben acaso intentar integrarse en el mundo artístico establecido? En definitiva, ¿hemos de abogar por la consecución de la igualdad o por la afirmación de la diferencia?” (Mayayo 2007: 102).

Estas reflexiones, ligadas a determinar el lugar de visibilización que le corresponde a la mujer en el campo cultural, inevitablemente adquieren un ribete político, puesto que definir su participación al interior de las instituciones requiere estrategias de administración y negociación de los discursos, las demandas y los conflictos. En línea con los cuestionamientos que persigue la museología crítica, cuya incidencia “ha estado presente desde la década de los setenta en la Academia Reinhardt de los Países Bajos” (Navarro 2008: 155), se reconoce que “los museos son los espacios donde tales litigios pueden tener la oportunidad de exhibirse y debatirse dinámica y participativamente” (Castilla 2010: 30). No obstante, para que tales efectos logren exhibirse en su dimensionalidad problemática es necesario contar con voluntades políticas, institucionales o personales, dispuestas a ello, y ser atentamente críticos respecto de cómo los organismos culturales se apropian del aparato discursivo sólo en aras del desarrollo, la inclusión y la diversidad, dejando la participación en un plano netamente lingüístico y retórico, no así político.

Otra pregunta crítica y emotiva, elevada por el colectivo artístico Guerrilla Girls, y difundida en las calles de Nueva York, resumía el problema equiparando a las mujeres como modelos del arte y como audiencia de un museo público: “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar al Museo Met?”.<sup>2</sup> En una crítica que entrelaza arte, museología, discriminación por género, elitismo y otros sesgos, se debate el tratamiento de género (o la sexualización) que se propagaba en los muros del museo. En línea con estas reflexiones, remarcando el fracaso de inclusividad que comportan tanto los museos tradicionales como sus colecciones, “Las mujeres ya sabemos que no estamos, que al asomarnos en ese espejo llamado museo, nicho de identidades, no estamos todas las que somos, estamos desvestidas, sumisas, interpretadas por la otredad...” (Liceaga 2011: 108).

Ante la inquietud de que los museos de historia no mostraban con equidad los contenidos y aportes transversales de mujeres y hombres, los museos de la mujer buscaron responder a una nueva percepción de la cultura: amplia, interdisciplinaria, comunicativa, diversa, socializada y activa desde la diferencia. En definitiva, abogaron por la conjunción de dos conceptos distantes: museos y mujeres, pues la historia del segundo sexo en su percepción naturalizada y doméstica siempre fue sujeto complementario al relato historiográfico masculino

<sup>2</sup> “Do women have to be naked to get into the Met Museum?” fue una intervención artística, callejera y anónima llevada a cabo en 1989 con carteles que empapelaron la ciudad.

y nunca gozó de un resguardo particular de sus valores autónomos. La decisión de crear un concepto propio de museo instalaba un campo contradictorio y paradójico en algunos casos; así lo refiere Astrid Schönweger, conservadora del Museo de la Mujer de Merano y una de las organizadoras del Primer Congreso Internacional de Museos de Mujeres (2008):

La ventaja del museo de la mujer es la posibilidad de trabajar continuamente y específicamente con temáticas femeninas, la desventaja es quedarse marginado e interesante sólo para ciertos grupos femeninos. Una ventaja es que podemos demostrar temas específicos a un público más amplio, contribuir al cambio de consciencia y romper un dominio viril. La desventaja es que las exhibiciones son esporádicas y un estudio de género casi imposible [Schönweger 2010: 56].

En términos generales, la mayoría de estas instituciones han sido creadas para visibilizar el papel de las mujeres en la historia, saldar algunos aspectos oscurecidos u olvidados y reconocer su contribución tanto simbólica como material, por lo que centran sus colecciones en bienes históricos o artísticos, como da cuenta el Museo de la Mujer en la Ciudad de México. Otras organizaciones, además de proteger el bagaje histórico, enfocan sus esfuerzos en preservar la lengua y la escritura de la mujer como un aspecto esencial en la expresión de sus diferencias, sentido que ejemplifica el Museo de la Mujer de Xian (China).

El origen de estos museos emana del feminismo, de los estudios de género y de la nueva historiografía social que buscó identificar roles o clases sociales anteriormente desatendidos, ya fuesen como grupos de marginación o de opresión social. A finales del siglo xx comenzó un auge de investigaciones relativas, entre otros temas, al campesinado, el movimiento obrero, la migración, la esclavitud, la historia local y la mujer. Si bien el conjunto de las mujeres no puede considerarse como una minoría social, la historia tradicional tampoco puede entenderse, de acuerdo con sus pretensiones totalistas, como una historia universal, general, completa, de toda la humanidad. A razón de ello debe reconocerse que “La ausencia, la invisibilidad de la mujer en los estudios históricos no se debe a una conspiración malvada de ciertos historiadores masculinos, sino al arraigo de una concepción androcéntrica de la historia” (Nash 1984: 17); serán justamente estos cuestionamientos transformadores de la disciplina histórica los que promuevan un estudio especializado en la experiencia colectiva e individual de las mujeres, dando pie a la representación y visibilización que exponen los museos de la mujer.

El escenario internacional que caracteriza a este tipo de instituciones tiene como antecedentes el Pioneer Women Museum en Oklahoma (Estados Unidos), el Pioneer Women’s Memorial Folk Museum en Brisbane

(Australia) y el National Women’s Hall of Fame en Seneca Falls (Estados Unidos), instancias creadas entre los años cincuenta y sesenta que no alcanzaron a tener el posicionamiento teórico y político que concibió Alemania en 1981. Al gesto museal en Bönn, le siguió uno creado en Washington, D. C. (Estados Unidos), en 1987, con la propagación de esfuerzos que afloraron en Granada (España) en 1990; en Merano (Italia) en 1993; en la Isla de Gorée (Senegal) en 1994; en Xian (China) en 1997, y, para nuestro continente latinoamericano, en Buenos Aires (Argentina) en 2006; Ciudad de México (México) en 2011; Espacio Cultural del Museo de las Mujeres (Mumu) en Córdoba (Argentina) y Museo de las Mujeres en San José (Costa Rica) en 2012, y el Museo Memoria de la Mujer Peruana en Lima (Perú). El incremento de museos marcados por la perspectiva de género alcanza para el año 2019 un total de 96 instituciones, cifra ínfima si se compara con el directorio de Museos del Mundo editado por De Gruyter, que registra más de 55 000 instituciones.

Entre las constantes que determinan y condicionan la acción de estos museos destaca que fueron producto de gestiones, personales o privadas, de largo aliento. En el caso de Argentina, su directora remite a un trabajo de más de 20 años entre proyección y concreción, mientras que en México Patricia Galeana data su concepción en 1995 y su creación en 2011, esto es, debieron pasar 16 años para su efectiva materialización.

Por otro lado, estos museos “son en su mayoría de gestión privada pero con sedes otorgadas por los Estados correspondientes y declarados de interés cultural con exenciones impositivas” (Tejero 2009), es decir, no cuentan con colecciones públicas: casi todos están constituidos mediante asociaciones civiles o federaciones sin ánimos de lucro, pero también sin un claro anclaje en la responsabilidad estatal y su promoción de los derechos humanos necesarios para la mujer.

Cabe mencionar, asimismo, que algunos museos de la mujer no cuentan con un lugar físico de exhibición y sólo alcanzan un cariz virtual, como el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas en México (Muma) y el Museo de las Mujeres de Costa Rica. Otra variación presenta el Museo de las Mujeres de Chile, que propone realizar exposiciones, debates y actividades en diversos espacios itinerantes. Dichas realidades reflejan la difícil concreción de estos espacios.

Al reconocer estos aspectos generales presentes en los museos de la mujer y aquello que la museología crítica recoge como el “posicionamiento” de los museos desde su acción, gestión y operación, es alcanzable una metodología capaz de desentrañar las coordenadas específicas que dieron cabida al Museo de la Mujer en la Ciudad de México. En definitiva, “las coordenadas o factores que señalan los grados de libertad y acción del museo son los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales” (Navarro y Tsagaraki 2011: 51), elementos indispensables para el análisis crítico del fenómeno museal.

## El Museo de la Mujer en la Ciudad de México

Si bien el objeto de estudio es una institución reciente, inaugurada en el año 2011, el marco estructural y administrativo remite a un edificio histórico, propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en pleno centro histórico de la ciudad,<sup>3</sup> espacio que funcionaba como la Antigua Imprenta Universitaria desde 1937. Los esfuerzos previos a su gestación se deben al trabajo de la licenciada en historia, doctora en Estudios Latinoamericanos y profesora de la cátedra “Historia de las Mujeres en México”, Patricia Galeana, quien, según su propio relato, en el Foro de Programas para la Enseñanza de los Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1995, presentó una ponencia que promovía la creación de un museo especializado en las mujeres mexicanas. Desde aquella ocasión buscó apoyos gubernamentales e institucionales que permitieran materializar esa idea; sin embargo, por prejuicios y diferencias políticas, la única instancia que dio facilidades concretas fue la propia UNAM. El museo respondió a una iniciativa de la Federación Mexicana de Universitarias (Femu), creada en 1929, que acoge a mujeres académicas y profesionales como promotoras esenciales para “el desarrollo integral de los pueblos” (Museo de la Mujer 2011: 9).

El 8 de marzo de 2011, en ocasión del Día Internacional de la Mujer, entre el doctor José Narro Robles, rector de la UNAM, la doctora Clemetina Díaz y de Ovando, presidenta honoraria vitalicia de la Femu, la doctora Patricia Galeana, presidenta fundadora de la Femu, y el licenciado Marcelo Ebrard, jefe de Gobierno de la Ciudad de México, se dio por inaugurado el Museo de la Mujer. La institución, coordinada por afiliadas a la Femu, pertenece a su vez a la Graduated Women International (GWI) —antes, Federación Internacional de Mujeres Universitarias (IFUW)—, organización que desde 1919 venía posicionando los intereses particulares de las mujeres académicas y su claro compromiso en la construcción de sociedades más comprensivas y amistosas. Ese periodo, posterior a la Primera Guerra Mundial, fijó un carácter pacifista y una búsqueda por el desarrollo integral de los pueblos. La versión mexicana, fundada 10 años después, presupuso, además, un carácter plural y antipartidista, que enlazó con labores de docencia, investigación y difusión.

A raíz de estas coordenadas históricas y estructurales se reconoce que el museo, subrogado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM, tiene un carácter predominantemente académico, donde “la Universidad proporciona los recursos para el funcionamiento, pero su administración y manejo de recursos dependen directamente

de la Femu” (Delgado 2017: 73). Su misión busca “que la historia de las mujeres en México deje de ser una historia olvidada” (Museo de la Mujer 2011: 10). Si bien cuenta con una escasa colección de bienes artísticos, conseguidos mediante donación para la Femu, no responden necesariamente a criterios definidos por su valor artístico, estético o creativo.

Los factores profesionales para la museología crítica representan la mano de obra con que cuenta el museo; para este caso se presenta una imbricación entre profesionales de la Femu y del museo. Tres áreas: dirección, tesorería y centro de documentación, corresponden a la federación, mientras que actividades, difusión, administración y atención de usuarios/as son parte del organigrama interno. La exposición permanente cuenta con la curaduría de su directora, la doctora Patricia Galeana, y con la museografía de José Enrique Ortiz Lanz, colaborador externo.

La museografía se constituye principalmente por el uso de paneles informativos, televisores con videoanimaciones documentales, fotografías, fotoesculturas, líneas de tiempo y pantallas táctiles. Espacialmente, el recinto consta de ocho salas de recorrido (Figura 1), un espacio destinado a las exposiciones temporales, un centro de documentación y una sala multiusos colindante.

SALA	NOMBRE DE LA SALA	TEMÁTICA
1	Equidad, principio universal de armonía	Introducción
2	Cosmovisión dual del México antiguo	Periodo prehispánico
3	El marianismo novohispano Las mujeres en la casa	Periodo colonial
4	Las mujeres insurgentes	Periodo de la Independencia
5	Libertad y educación	Consolidación de la nación
6	De maestras a revolucionarias	Revolución mexicana
7	La ciudadanía de las mujeres	Reformas a la Constitución
8	De la revolución feminista al tiempo presente	Feminismo de los siglos XX y XXI

FIGURA 1. Estructura temática por salas (Tabla: González Herrera, 2019; fuente: Museo de la Mujer, 2011).

Las ocho salas del museo son de tamaño reducido, habilitadas para recibir a grupos de 10 personas como máximo; por lo tanto, se espera que las audiencias, organizadamente, circulen, guarden silencio, escuchen,

<sup>3</sup> República de Bolivia número 17, Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, en una zona comercial, altamente estigmatizada por su peligrosidad social.



reciban la información y se sienten, lo que potencia la pasividad de sus cuerpos. Este paradigma de educación no sólo se contrapone con el propósito constructivo y participativo de algunos museos contemporáneos sino, además, deja entrever el factor social del museo, dirigido hacia —o inserto en— la población joven y adulta, habituada a la recepción de cátedras en entornos de alta concentración y esfuerzo intelectual.

En términos macrosociales, hay que afirmar que el museo está situado en el país número uno en cantidad de feminicidios de América, con cifras que hablan de siete mujeres asesinadas por día en razón de género,<sup>4</sup> lo que representa no sólo la manifestación más radical del machismo sino también hechos de alta brutalidad e impunidad. Asimismo, 66.1% de mujeres mayores de 15 años han enfrentado por lo menos un incidente de violencia por parte de cualquier agresor.<sup>5</sup> La violencia feminicida está caracterizada por un *continuum* y un aumento que alude a prácticas abusivas que operan de manera sistémica y estructural en México, a pesar de que existen aparatajes legislativos como la Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres (2006) y la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007).

## Museo y género: territorios siempre en disputa

El Museo de la Mujer, al ser administrado por la Femu, compromete acciones que trascienden los propósitos museológicos y culturales habituales: navega, desde su carácter académico, por diversas sendas disciplinares y profesionales, recogidas todas en la más amplia extensión de los conocimientos. Así, entre otros objetivos, busca fomentar actividades que promuevan la actualización del marco jurídico en relación con los derechos humanos de las mujeres, establecer políticas públicas con enfoque de género y con una reflexión académica de altura y transversalidad, así como también fomentar un sistema educativo formal e informal que promueva el respeto entre las personas sin discriminación alguna (Museo de la Mujer 2011). El museo, por tanto, busca hacerse cargo de su aspecto social e intelectual para presionar/disputar en las diversas instancias públicas, federales, gubernamentales o presidenciales, el respeto a las convenciones internacionales firmadas y ratificadas por México, como la Convención sobre la Eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW) de 1979. La premisa es justamente utilizar el “posicionamiento” y la institucionalidad del museo para modificar los caminos erráticos que manifiesta la sociedad mexicana contemporánea.

<sup>4</sup> Informe del Fondo de Desarrollo de Naciones Unidas para la Mujer (Unifem) y la Secretaría de Gobernación, 2016.

<sup>5</sup> Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (Endireh), 2016.

El museo, como archivo y presentación, debe buscar formas estratégicas para desnaturalizar las cargas sociales de negatividad, carencia, ausencia, estereotipación o estigmatización, que pudieran parecer dirigidas exclusivamente a las mujeres o a algunos segmentos de la sociedad, aunque si se rastrean todas sus aristas, funcionan como criterios del pensamiento patriarcal que inciden en lo familiar, lo educativo, lo comunitario, lo laboral, etc. El museo, por tanto, en una conciencia, sensibilidad y apertura autorreflexiva permanentes, debe crear e incentivar instancias que lo conecten no sólo con las mujeres del pasado sino, enfáticamente, con las mujeres del presente que ven menoscabada su calidad de vida por todas las problemáticas sociales que afrontan por el simple hecho de haber nacido en sociedades machistas.

El Museo de la Mujer en la Ciudad de México, como institución física, puede tener muchos problemas asociados con la falta de espacio; puede tener una noción historiográfica marcada por la disciplina académica tradicional, pero debe cuestionarse también por la incidencia de mujeres que no están suficientemente representadas, como las indígenas contemporáneas, las zapatistas, las muxe originarias de Oaxaca, las mujeres purépechas, las lesbianas, las *trans*, entre otras. El museo, en su museografía actual, tiende a configurar una centralización del “ser mujer” ligado a la profesión, a la adultez, a la urbanidad y a los hitos de la Ciudad de México, hecho que opaca la multiplicidad y diversidad de memorias de mujeres y de cuerpos feminizados que han poblado el país.

Asimismo, en relación con su matriz educadora y académica, el museo debe explicitar cómo estructura la relación estudiante-museo, primeramente pensando en la UNAM pero, seguidamente, en la diversidad de estudiantes que visitan y recorren sus dependencias. Es necesario abrir los debates, interna y externamente, sobre las prácticas educativas y modos de enseñanza para generar audiencias responsables, activas, sensibles y comprometidas con las temáticas de género.

## Conclusiones

De inicio, es muy importante reconocer la importancia de instituciones específicas creadas para visibilizar la presencia y los aportes de la mujer. El Museo de la Mujer en la Ciudad de México se inserta en una genealogía museológica universal dedicada a ello, cuyo objeto principal consiste en testimoniar la historia de las mujeres para que ésta “deje de ser una historia olvidada” (Museo de la Mujer 2011: 10). Sin embargo, al analizar el contexto mexicano desde la museología crítica, con atención a los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales propuestos por Óscar Navarro y Christina Tsagaraki (2011), surge una virtuosa distinción que amplía las potencialidades educativas de la museología contemporánea.

Aunque el museo ostenta debilidades que atraviesan lo estructural y profesional (espacio reducido, falta y alta rotación de personal, carencia de recursos, entre otros), el carácter predominantemente académico y profesional que sustenta al museo y a la Federación Mexicana de Universitarias abre una valiosa posibilidad de tender redes y puentes entre prácticas disciplinares alejadas tradicionalmente de la museología, como la abogacía, la administración pública y la promoción de políticas públicas. Pero también la psicología, la nutriología, la poesía y más.

El museo, en la tarea de desprenderse de los museos tradicionales de historia, de marcar su particularidad desde la perspectiva de género, busca un reconocimiento simbólico de todas las formas de vivir que han tenido las mujeres. Reconocer, en primer lugar, la cooptación hacia las mujeres que ha existido desde el ámbito público, pero continuar por dinamizar los papeles, aportes, experiencias, ideas, conocimientos y memorias de las mujeres en todas las prácticas del saber y del vivir. No sólo de aquellas que han sido valoradas socialmente o remuneradas económicamente, sino de todas las desarrolladas por mujeres o por cuerpos feminizados. El museo está capacitado para abandonar los imaginarios que siempre fijan a la mujer entre los extremos de víctima y heroína, negando, una vez más, su realidad humana concreta.

Finalmente, como ha evidenciado esta investigación, el Museo de la Mujer en la Ciudad de México y su red nacional e internacional de mujeres profesionales cuenta con un inmenso bagaje teórico y multidisciplinar para forjar mesas de trabajo articuladas junto al sinfín de organizaciones sociales, estudiantiles, de habitantes, académicas, que conforman la práctica política y activista del movimiento feminista contemporáneo. Es momento de hilvanar objetivos claros que, movilizadas por el museo y su fuerza intelectual, puedan debatir, intervenir y responder a los acontecimientos inmediatos que construirán una mañana más inclusivo.

## Referencias

- Alario, María Teresa  
2009 "Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo", *Her&Mus. Heritage & Museography*, 3: 21-26.
- Castilla, Américo (comp.)  
2010 *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- Delgado Rojas, Catalina  
2017 *El museo de la mujer o la mujer en el museo: estrategias de visibilización e incorporación del enfoque de género en proyectos curatoriales*, tesis de maestría en museología y gestión del patrimonio, Bogotá: Facultad de Artes-Universidad Nacional de Colombia.
- Deloche, Bernard  
2008 "Le musée est-il un lieu de délectation ou un lieu de transmission?", ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de Museos de México y del Mundo: Experiencias, Comunicación y Goce, 28, 29 y 30 de octubre, Bogotá, Museo Nacional de Colombia.
- ICOM  
2007 "Estatutos del ICOM aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria)", Consejo Internacional de Museos, documento electrónico recuperado de [https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo], consultado en diciembre de 2018.
- Jiménez-Esquinas, Guadalupe  
2016 "De 'añadir mujeres y agitar' a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista", *Revista PH*, 89: 137-140.  
2017 "El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista", en Iñaki Arrieta (ed.), *El género en el patrimonio cultural*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 19-48.
- Liceaga Gesualdo, Silvana  
2011 ¿Dónde están las mujeres artistas en los espacios museísticos mexicanos? El fenómeno de la invisibilidad femenina en las exposiciones temporales en los museos nacionales de arte, tesis de maestría en estudio de museos y gestión del arte, México: Centro de Cultura Casa Lamm.
- Lorente, Jesús Pedro  
2012 *Manual de historia de la museología*, Gijón: Ediciones Trea.
- Mayayo, Patricia  
2007 *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra (Ensayos de arte).
- Museo de la Mujer  
2011 *Museo de la Mujer*, núm. 1, México, Publimx.
- Nash, Mary  
1984 "Nuevas dimensiones en la historia de la mujer", en M. Nash (ed.), *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 10-52.
- Nochlin, Linda  
2007 "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?", en Karen Cordero e Inda Saenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana, 17-43.
- Navarro, Óscar  
2008 "Museos y museología: apuntes para una museología crítica", en Ana M. Rocchietti, Yoli Martini y Yanina Aguilar (comps.), *Patrimonio cultural. Perspectivas y aplicaciones*, Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto, 155-160.
- Navarro, Óscar y Christina Tsagaraki  
2011 "Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica", *Revista Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5-6: 50-57.
- Schönweger, Astrid  
2010 "Network woman in museum. Museos de la mujer se conectan entre sí", *Her&Mus. Heritage & Museography*, 3: 55-66.
- Tejero Coni, Graciela  
2009 "El Museo de la Mujer y un edificio emblemático", *Al-*

*jabá*, 13 (13), documento electrónico recuperado de [http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljabá/v13a13tejero.pdf], consultado en septiembre de 2018.

2010 "Museo de mujeres: un camino a recorrer en América Latina", *Her&Mus. Heritage & Museography*, 3: 43-47.

## Síntesis curricular del/los autor/es

### Nicole Andrea González Herrera.

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

(ENCryM-INAH),

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

alnicole\_gonzalez@encrym.edu.mx

Licenciada en Artes, mención Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile (U-Chile). Actualmente se encuentra cursando una Maestría en Museología. Durante tres años fue la Encargada del Registro y Documentación en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Santiago de Chile, Chile. Sus publicaciones se encuentran en el VIII Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética de la Universidad de Chile, en las XII Jornadas Museológicas, en la Revista *Conserva* del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR, Chile) y en catálogos del MNBA.

