

Curso básico de gestión de museos



5

Presentaciones, obras expuestas y exposiciones¹

Las exposiciones y las presentaciones públicas son algunos de los aspectos que más retienen la atención de los diferentes públicos en los museos. Ahí es donde se establece el contacto directo entre el/la visitante y las colecciones y donde cualquier individuo, con independencia de su edad, su condición económica y social, ya sea solo o en grupo, puede ver “el objeto real” en situación y, gracias a algunas técnicas expográficas, comunicarse o interactuar con él.

Existen varias definiciones de las palabras 'presentación' y 'exposición'. Según el diccionario, 'presentar' significa: “Ofrecer algo a las miradas, a la atención, mostrar, hacer presente en la mente”; 'exposición': “Presentación pública de productos, obras de arte”, y 'exponer': “Presentar una cosa para ponerla de manifiesto”.

Eminentes diseñadores de exposición y otros museólogos proponen una definición más detallada, como Verhaar y Meeter,² para quienes “la exposición es un medio de comunicación que se dirige a un vasto público con el fin de informar, transmitir ideas y emociones relacionadas con los testimonios materiales del hombre y de su entorno mediante métodos esencialmente visuales y dimensionales”.

Para no complicarlo con la ingente bibliografía que hay sobre el tema, diríamos que una exposición es un medio de comunicación basado en objetos y sus elementos adicionales en un espacio predeterminado, con ayuda de técnicas de interpretación y secuencias didácticas con el objetivo de transmitir y comunicar conceptos, valores y/o conocimientos.



1 Basado en las investigaciones de Yani Herreman, Escuela de Arquitectura, Universidad Nacional de México, en BOYLAN, Patrick J. (2007) *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. París: UNESCO-ICOM.

2 Jan VERHAAR, Jan / MEETER, Han (1989) *Project model exhibitions*. Leiden: Reinwardt Academie.

Tipos de exposiciones

Las exposiciones se clasifican según diferentes criterios. Lo normal es hablar de “exposición permanente”, donde “permanente” significa “continuo” en oposición a “temporal”. En el MACVAC este término es relativo, ya que las exposiciones permanentes son ampliamente remodeladas y/o cambian periódicamente las piezas expuestas. Conociendo que una exposición se prepara sobre la base de un conjunto de conceptos, manifestaciones o discursos inherentes al museo, sería preferible hablar de exposición “principal”.

La exposición “temporal” puede ser: “a corto plazo”, entre uno y tres meses; “a mediano plazo”, de tres a seis meses, y “a largo plazo”, de una duración indeterminada.

Lo cierto es que las exposiciones a mediano plazo son las que funcionan mejor, porque no dependen de la política o de las orientaciones del museo y ofrecen a los visitantes la posibilidad de ver novedades por un período determinado. En términos de concepción, permiten utilizar modos de presentación y materiales más modernos e innovadores, optar por soluciones más atractivas y a la moda, sin restarle importancia a la obra.

También existen las exposiciones itinerantes, pero no son las habituales en el MACVAC. Esta amplia categoría incluye las exposiciones presentadas en camiones o autobuses que recorren un territorio. En general, las exposiciones itinerantes brindan a un público más amplio y heterogéneo la oportunidad de verlas en diferentes lugares.



El objeto: la interpretación en el contexto de la exposición

Cuando miramos los objetos en un museo, estos despiertan nuestro interés por varias razones: nos atraen o los rechazamos, nos gustan o despiertan nuestra curiosidad. Las reacciones varían según los individuos y están influidas por situaciones emocionales y externas. Las explicaciones psicológicas y perceptivas del proceso de exposición son objeto de investigaciones por cierto número de disciplinas, como la psicología y las ciencias de la educación y de la comunicación. Pero el objeto en sí no comunica. Requiere del soporte interpretativo que le brindan los diseñadores, educadores y conservadores. Esto es lo que permite a un público mucho más numeroso –que sin duda no se compone exclusivamente de especialistas– comprender y apreciar la obra.

La interpretación, en el sentido expográfico del término, significa el grupo de acciones y de elementos que ayudan a explicar el contenido de la exposición. Los/las responsables de las colecciones que realizan las investigaciones al respecto responden a la expectativa de un público más vasto. Al igual que el/la diseñador/a que interpreta y comunica los resultados, con los conocimientos y las informaciones inherentes.

El modo de interpretación y la forma en la que el objeto real trasmite o adquiere un valor ante los ojos del público forman parte de la comunicación. Esa es la razón por la cual las técnicas de la comunicación, incluidas la semiótica y la psicología, se inscriben en el proceso de creación.

Todos y todas sabemos que una obra puede tener varias significaciones según el contexto, la relación que tiene con otras obras, el lugar de exposición, los colores que lo rodean, incluso la etiqueta que lleva...

La preparación, concepción y realización de una exposición, ya sea en una galería o en una sencilla vitrina, es el resultado de un verdadero trabajo de equipo. Lo que se ve al entrar en la sala de exposición del museo es el producto acabado de una larga serie ordenada de procesos interdependientes y de operaciones secuenciales o simultáneas.

Una exposición debe ser administrada como cualquier otra actividad museística. El cuidado que se brinda a la planificación, a la programación y a la inscripción en el presupuesto tiene tanta importancia como el trabajo de concepción; la eficacia de la gestión y el buen uso de los recursos (incluido del personal) facilitan más que impiden la buena concepción de una exposición.

No obstante, dada la complejidad de la tarea, no es de sorprender que se haya creado una nueva función de “responsable de proyectos de exposición” en los museos para coordinar los procesos de concepción y producción de una exposición en su conjunto y favorecer el diálogo permanente entre los diversos operadores.



¿A quién se nombra o a quién se debe nombrar comisario/a o jefe/a de proyecto de exposición?

El tamaño del museo y, sobre todo, su número de empleados, disponibilidad y calificaciones condicionan esta función. Un museo dotado de gestores y de profesionales competentes puede designar al/la conservador/a o al/la diseñador/a como responsable de proyectos de exposición, mientras que un museo como el MACVAC confiará ese cargo a su director/a.

Sin embargo, muchas instituciones museísticas, acuden a diseñadores independientes o a consultorías especializadas en el diseño, la gestión y la práctica de exposiciones, que trabajan por contrato. En estos casos, el museo designa por lo general a uno de sus profesionales calificados como enlace con el equipo de diseñadores y organizadores "externos".

Si existe una actividad verdaderamente interdisciplinaria en un museo, ésta es sin duda la de montaje de exposiciones. El/la diseñador/a debe trabajar en estrecha colaboración con el/la curador/a, el/la conservador/a, el/la administrador/a y el/la educador/a, pero también con los/las electricistas, carpinteros/as, albañiles y otros técnicos, según las necesidades y el tipo de exposición.

Deben establecerse también estrechas relaciones con el servicio de relaciones públicas y con los agentes de mantenimiento y de seguridad en todo lo relacionado con la publicidad, la seguridad y el mantenimiento.

Concepción: proceso de creación y de planificación elemental

Planificación

Investigadores/as, gestores/as y creadores/as realizan numerosos estudios y análisis sobre la planificación que se inspira en modelos y sistemas aplicados en arquitectura, gestión industrial y programación informática. Se puede definir este proceso como un conjunto de operaciones destinado a:

- a) determinar los objetivos y la factibilidad del proyecto;
- b) organizar la exposición teniendo en cuenta los recursos humanos, técnicos y económicos, el calendario y los estimados financieros.

Objetivos de la exposición

Este primer punto reviste la mayor importancia ya que va a guiar todos los aspectos de la exposición. ¿Nos proponemos, por ejemplo, priorizar el aspecto estético de los objetos expuestos? ¿Se quiere evaluar y demostrar su valor científico o histórico? En el primer caso, se trata de brindar al visitante una experiencia estética y placentera, mientras que en el segundo ejemplo la acción tiene un carácter más pedagógico.

Destinatarios

La medición de la audiencia es un parámetro que la práctica museística moderna considera absolutamente primordial para la casi totalidad de las actividades museográficas y, con mayor razón, para las presentaciones y exposiciones públicas.

Es aquí donde los visitantes entran en contacto con los objetos y los conceptos o las informaciones que representan o que ilustran. Además de la necesaria comprensión de la comunidad museística durante la elaboración del proyecto de exposición, es menester también identificar el o los destinatarios según los factores pertinentes, sabiendo que toda audiencia está constituida por individuos de todo tipo con diferencias de edad, nivel de instrucción, gustos y centros de interés.

Es evidente que el museo se esfuerza en servir a una muestra de población local y de posibles visitantes lo más representativa posible, pero no podrá quizás satisfacer equitativamente a todos los grupos de interés. Para responder mejor a las expectativas del público, el museo deberá decidir, por ejemplo, los niveles de legibilidad y de comunicación esperados y el grado de conocimiento previo del tema que puede tener el visitante.

Factibilidad

Las exposiciones, como cualquier otro programa, deben ser objeto de un estudio profundo para conocer las posibilidades antes de decidir la política que se adoptará. La exposición es el resultado de la conjugación de talentos múltiples y variados, de la suma de conocimientos, habilidad profesional y experiencia a los cuales se añaden el gusto, incluso la sensibilidad. La presencia de especialistas es indispensable para el éxito de la operación, pero no necesariamente al comienzo.

Se aconseja iniciar la fase preparatoria con un equipo restringido, compuesto por el/la (o por los/las) curador/a(es) de la exposición, el/la diseñador/a, el/la conservador/a y el/la especialista de educación. Uno de los miembros de ese

pequeño grupo, seleccionado con anterioridad como coordinador/a, será nombrado/a jefe/a de proyecto. En esa fase inicial, se asignarán tareas a cada uno según sus competencias. Solo los grandes museos que tengan un programa de exposiciones consecuente y un presupuesto suficiente para organizar este tipo de eventos puedan contar con todos los especialistas. En todo caso es importante que el presupuesto brinde un estimado realista de las sumas comprometidas, pero también de los recursos humanos, materiales y de los plazos requeridos.

En un museo como el MACVAC, que no cuenta con los medios para organizar una exposición con un personal permanente o especialistas vinculados al museo, como el/la conservador/a, el/la educador/a o el/la diseñador/a, el/la director/a asumirá el papel de jefe/a de proyecto. También sucede que se necesite el apoyo de una institución más poderosa, ya sea un museo o una universidad, para que lo ayude en su tarea.

Otro elemento clave de la planificación es la evaluación del plazo necesario para cada fase de elaboración y la coordinación entre las diferentes partes del proyecto.

El equipo de planificación debe redactar un informe sobre las orientaciones que deben guiar los objetivos y las metas de la exposición, el concepto, el público al cual está destinado, el equipo y el método de trabajo, los resultados de los estudios prospectivos, la descripción del proceso de planificación, el programa y el proyecto de presupuesto.

Instalación de la exposición

Tras haber aprobado el informe de orientación, los miembros designados comenzarán a desarrollar el concepto de exposición, sobre todo la selección de obras y los datos e informaciones que serán comunicados.

Sin duda, los/as curadores/as tendrán que realizar investigaciones para actualizar los conocimientos e interpretar las colecciones y los temas que se relacionan con ellas. Mientras tanto, los/las diseñadores/as, los/las especialistas de educación, incluso el personal de marketing, deberán probablemente hacer un estudio sobre el público real y potencial de la exposición, así como sobre los modos de interpretación y comunicación.

Hay varias formas de desarrollar un relato o un tema. Algunos/as especialistas prefieren un método más descriptivo, mientras que otros, optan por el enfoque cinematográfico. En este caso, se trata de escribir un "script" (guion) o un "storyboard". Cualquiera que sea el nombre que se le dé, el documento escrito está destinado a establecer el guion técnico de los diferentes aspectos de la exposición: en él se hace un listado de los temas y subtemas, que son colocados en orden jerárquico, y se consignan los detalles sobre los objetos o artefactos que se exponen, el material gráfico, así como todos los soportes.

Sistemas de exposición

Muchos de los grandes museos que cuentan con una abundante financiación disponen de sistemas de exposición adaptables, con frecuencia modulares: vitrinas de presentación, tabiques móviles, paneles y pantallas de visualización de múltiples usos. Para la concepción y la organización de sus exposiciones temporales y de larga duración esos museos suelen recurrir a ese sistema, utilizando los elementos de presentación y las vitrinas modulares. En todo caso, el interés permanente es encontrar el equilibrio exacto entre el objeto y su entorno, el cual no debe ser jamás más prominente que el objeto en sí.

Es de suma importancia tener en cuenta tres elementos esenciales en el proceso conceptual. El primero es la importancia de la conservación preventiva. La presencia permanente de un/a conservador/a, que trabaje en estrecha colaboración con los/las diseñadores/as y los/las jefes/as de proyecto, resulta condición indispensable para el éxito de la exposición.

En segundo lugar, nunca se podrán sobreestimar las medidas de seguridad y de conservación a tomar para presentar o desplazar los objetos, ya sea unos metros, del almacén del museo a la vitrina de exposición, o a miles de kilómetros en el caso de obras importantes prestadas para una exposición temporal.

El tercer elemento es tener en cuenta el mantenimiento de la futura sala de exposición, cuyos pasillos, espacios de descanso así como vitrinas, habrá que limpiar. La correcta ejecución de esas tareas diarias debe ser determinante para el diseñador, ya que se sabe que la limpieza de la superficie de exposición es una regla fundamental para la calidad de la conservación y el respeto de las normas de seguridad.



Exposiciones, comunicación y educación por parte del museo

Las presentaciones y exposiciones públicas son el principal medio de comunicación de los museos. Su potencial y su capacidad de comunicación son pues elementos prioritarios a tomar en consideración en la preparación y concepción de una exposición, cualquiera que sea el tema, modo o tipo.

Los principios de la psicología de la educación son válidos también para la concepción de exposiciones, al igual que la didáctica y la semiótica, el grafismo y, por supuesto, el arte y la estética. Una exposición es como una escultura, las formas, los sólidos, el vacío, el color, la textura, pero también los procesos e instrumentos técnicos, participan de la exposición con el objetivo de compartir las ideas, los sentimientos, los hechos o el placer. La exposición es, en lo esencial, una forma de comunicación visual que se obtiene a través de las obras de arte presentadas en un museo, con la ayuda de soportes gráficos e informaciones difundidas mediante paneles, leyendas y carteles que describen cada una de esas piezas. El objetivo supremo debe ser transmitir el mensaje de la presentación o de la exposición en un lenguaje escrito y visual claro y preciso, fácil de comprender, cualesquiera que sean los niveles de interpretación deseados, como se hace en cualquier buen periódico o revista.



La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos³

Los museos y centros de arte están considerados como parte fundamental para el sostenimiento de la narración del arte y la cultura. Por lo tanto, deben ser especialmente cuidadosos con el discurso que transmiten. Desde diversos enfoques educativos y museológicos críticos, estas instituciones han sido criticadas por producir y reproducir unas identidades y valores hegemónicos masculinos.

Es urgente que los museos y centros de arte se replanteen qué tipo de narraciones están construyendo y qué tipo de políticas y prácticas educativas llevan a cabo para poner en relación la institución con los públicos. En este sentido, sólo recientemente, algunos museos y centros de arte en el contexto español han promovido la realización de acciones educativas desde una perspectiva de género.

Desde su creación, los museos han presentado una visión de la historia del arte basada en las producciones de grandes y geniales maestros, que se han identificado, sobre todo en el arte de la modernidad, con artistas hombres. De un tiempo a esta parte se viene proponiendo una revisión del papel de estas instituciones como mecanismos de legitimación y reconocimiento del saber y, desde una mirada feminista, como contextos donde se dan procesos culturales que con frecuencia derivan en producción de exclusiones.

Fruto de estas revisiones, el campo de la educación en los museos también está viviendo momentos de transformación importantes que se están nutriendo, teórica y experiencialmente, desde el ideario desarrollado en diferentes ámbitos, muchas veces entrecruzados, del pensamiento contemporáneo: el de la teoría del arte, el de la museología, el de la pedagogía y el del feminismo.

Desde esta narrativa crítica⁴ la educación adquiere una gran relevancia como práctica crítica en un intento por tejer discursos más inclusivos y democráticos sobre los objetos que se muestran y las historias que de ellos se cuentan. En este sentido, al cruzarse esta forma de entender la función de los museos con las propuestas sobre el papel de las mujeres en el arte y las sociedades contemporáneas, resulta ineludible para estas instituciones del arte introducir la perspectiva de género en sus propuestas.

El cuestionamiento de los valores absolutos asumidos en los museos, centrados en una universalización de los mismos y asociados a una imposición autoritaria, se deben cuestionar. De hecho, debemos mostrar incredulidad frente a los metarrelatos como concepciones de la cultura y la historia humana que subyacen, legitiman y explican las elecciones particulares de los seres humanos.

En esta línea, las exposiciones e investigaciones de los museos tienden a atender al pequeño relato como narración local y problemática específica, incluyendo las

3 A partir de las investigaciones de ALBERO VERDÚ, Sofía Ángela (2017) *La perspectiva de género en el ámbito educativo de los museos y centros de arte españoles*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra (Tesis doctoral).

4 Véase PADRÓ, Carla. (2005) "Educación artística en museos y centros de arte". En HUERTA, Ricard y DE LA CALLE, Román, *La mirada inquieta: Educación artística y museos*. Valencia: Universitat de Valencia., pp. 137-152.

voces de los no expertos, tal y como mostró el MACVAC en la exposición *Museus en diàleg: Mirades diferents* (comisariada por Ferran Olucha y Xavier Allepuz en 2018). Esta caída de los absolutos da paso a la polifonía de los pequeños relatos encarnados en identidades localizadas, que ilustran las diferencias y la complejidad de la sociedad.

Esta revisión profunda reafirma la idea de cambio en nuestra estructura ideológica. De hecho, el estructuralismo defiende que el significado de los signos no es intrínseco, sino relacional y su interpretación debe realizarse en base al contexto en que se den estos signos. Pero el museo debe ir más allá, a una especie de postestructuralismo, exponiendo que las relaciones entre signos están en continuo cambio, es decir, que los significados de las obras se actualizan a medida que los cambios se suceden en la historia.

Todos estos cambios abren nuevos caminos a la interpretación de las realidades culturales e introducen la posibilidad de observarlas desde múltiples perspectivas diferentes al discurso establecido. Desde el punto de vista de la igualdad de género, desde el feminismo, las principales propuestas de superación de los postulados positivistas son tres. En primer lugar, las mujeres pueden y deben ser objeto de estudio, es decir, sus necesidades, sus vidas, sus obras, deben entrar a formar parte de la investigación científica. En segundo lugar, las mujeres deben ser también parte productora, sujetos, de estos estudios, por lo que se reivindica la existencia de las artistas y las investigadoras de arte. Y en tercer lugar, más allá de los sujetos y los objetos de las investigaciones, el feminismo profundiza en los procesos mediante los cuales nos acercamos a la producción de conocimiento, es decir, analizar qué tipo de metodologías son empleadas.

Es importante entender la necesidad de ejecutar lo planteado en el párrafo anterior en todos los niveles del museo, porque es cierto que ha habido un incremento de proyectos expositivos que ha contribuido a que gran parte de la literatura feminista española sobre arte esté basada sólo en proyectos comisariales.⁵ Pudiera parecer que la reflexión feminista del arte está localizada en discursos expositivos, catálogos de exposiciones y artículos de crítica de arte relacionados con exposiciones temporales que son efímeras, puntuales y que por ello se pueden relacionar más con algo temático que con un fondo reflexivo metodológico, o como un cuerpo teórico crítico enraizado, vivo, con un crecimiento orgánico. Por eso esta política debe aplicarse a la exposición principal.

Para que ocurra este enfoque en el discurso del propio museo, el foco debe desplazarse de las actividades o exposiciones hacia la transformación de los esquemas de funcionamiento, hacia modos de trabajo que tengan que ver con la horizontalidad, co-participación, incorporación de los afectos y subjetividades como modo de conocimiento, des-jerarquización y trabajo colaborativo.

El informe “Mujeres y cultura: Políticas de igualdad” que presenta anualmente MAV (Mujeres en la Artes Visuales) constata una y otra vez que, por un lado, las mujeres son mayoría entre el público de los museos, entre el total de licenciados en estudios artísticos y también mayoría en el organigrama de los museos y

⁵ MANTECÓN, Marta (2010) “Tú tampoco tienes nada”: arte feminista y de género en la España de los 90. En *Anales de Historia del Arte*. 155 (Volumen Extraordinario), 153-167.

centros de arte (aunque no en los puestos de dirección y gerencia), pero, por otro lado, la desigual situación actual entre hombres y mujeres en el sistema artístico español es patente, tanto en lo que refiere a artistas que exponen, como a personas que trabajan en museos y otras instituciones culturales.

El museo es no es un lugar de saber disciplinario y de alta cultura. Sus funciones más importantes no son la conservación, investigación y adquisición de obra. El museo es un centro educativo que necesita cumplir las otras tres funciones para desarrollar su objetivo principal. Un museo no puede atender únicamente a la apreciación artística y a una educación afirmativa, porque, se quiera o no, de esa manera los museos transmiten la cultura dominante propiciando narraciones que están cargadas de ideología, son parciales, subjetivas y netamente androcéntricas.

Tenemos que entender que al seleccionar ciertas obras sobre otras, y ciertas interpretaciones de las mismas por encima de otras, los museos refuerzan identidades sociales, raciales y sexuales y de género. Depende de nuestro posicionamiento en el discurso expositivo (de todas las muestras, las temporales y la principal) que ofrezcamos a la ciudadanía un museo como un espacio masculino de memoria y de ausencia femenina o no. Y no olvidemos que la exclusión de personas de la memoria de la cultura a la que pertenecen no sólo es un hecho injusto sino doloroso.⁶ Con esta exclusión se produce un relato sesgado e incompleto de la historia del arte y, lo que es peor, esas narraciones propuestas por los museos que reproducen la jerarquía de lo masculino sobre lo femenino, interaccionan y calan en el público, que las asume como propias.

Además, el hecho de no reflejar a una parte de la población niega a esa parte la base sobre la que construir representaciones futuras. En todo museo se incentiva el valor de determinadas obras y artistas, de tal forma que se construye un discurso en el que se muestran aquellas que deben ser conservadas, ser vistas, ser recordadas y memorizadas para la construcción del presente.

Es absolutamente necesario que el discurso de igualdad de género sea un eje en los relatos museísticos como lo es la inclusión de perspectivas como la ecológica o la poscolonial.

Padró⁷ habla de la narrativa crítica cultural como nuevo marco para una educación crítica en museos. El cambio que supone esta nueva perspectiva, según explica, pasa por la autocrítica, el auto-cuestionamiento del museo como sistema de producción cultural, con la finalidad de mejorar la institución. Es por ello que la reflexión y la investigación es importante en la educación vinculada a esta narrativa, más si cabe desde una perspectiva de género. De hecho la narrativa crítica considera a los museos como espacios de poder, negociación y diálogo. Así, la educación vinculada a esta mirada no sólo se centra en interpretar objetos y descifrar interpretaciones, sino que fomenta la negociación entre los

6 LÓPEZ F. CAO, Marián (2014) "Aplicando metodologías feministas para analizar la Creación: Propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres" En *Dossiers Feministes*, 19, pp. 31-55.

7 PADRÓ, Carla. (2003) "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como formas de conflictos e intercambios". En LORENTE, Jesús Pedro y ALMAZÁN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 140-160.

significados construidos por los visitantes y los construidos por el museo. El papel del espectador o espectadora cambia, por tanto, desde esta narrativa crítica. Se considera necesario incorporar sus aportaciones como material en su experiencia de aprendizaje. Las acciones educativas programadas bajo este enfoque no buscan la transmisión de un conocimiento experto, sino que dan importancia a los saberes del otro, un aspecto fundamental en las pedagogías críticas.

El discurso del museo debe integrar las voces que provienen de fuera de él con la intención de involucrar a las comunidades para que también interpreten las colecciones. La interpretación es, en consecuencia, no de aquellos que poseen un conocimiento especial, sino de aquellos que tienen conocimiento.

Desde esta narrativa crítica, no basta con abrir el museo al público, facilitar el acceso e involucrar a la comunidad, si en esos procesos no hay una reflexión crítica y poliédrica sobre qué objetos vemos y cómo se nos están relatando. Es más, una educación bajo esta mirada crítica no sólo se enfoca en el análisis deconstructivo de los discursos ya que este proceso no implica necesariamente una transformación en la institución. Esta educación se basa además en un discurso transformativo que busca realizar cambios en el museo, empezando por transformar la propia práctica educativa.

Asimismo, la narrativa crítica cultural, vista desde una perspectiva de género, permite focalizar en las incoherencias en los relatos históricos que dejan fuera a las mujeres como sujetos. Esto supone la posibilidad de generar procesos para la construcción de narraciones alternativas al discurso canónico reivindicando la inclusión de discursos sobre las categorías de género, etnicidad y clase. Así, desde lo educativo en el museo se abre una grieta para la introducción de narraciones críticas desarrolladas por los feminismos que recuperan la memoria de las mujeres y otros grupos minorizados. Una tarea, como se ve, transversal, que debemos tener en cuenta en todos los aspectos tratados en este curso.

