

autodiagnóstico
MAV
para la igualdad
en museos y
centros de arte

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Mujeres en las Artes Visuales

MAV

Mujeres en las Artes Visuales

MAV

AUTODIAGNÓSTICO PARA LA IGUALDAD EN MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

Este documento contiene la fundamentación teórica y metodológica de un autodiagnóstico en igualdad y género para museos y centros de arte y acompaña a la Herramienta MAV para la Igualdad en el Arte. La herramienta estará disponible en la página web de MAV con el objetivo de apoyar a los museos y centros de arte para que puedan analizar si cumplen la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres. Práctica que desde una perspectiva de género interseccional, de igualdad y de cultura democrática podrá aplicarse en los diferentes contextos nacionales e internacionales.

Madrid, febrero de 2020

Elaborado por:

Grupo de investigación

Marián López Fdz. Cao · Alma Porta Lledó

Grupo de trabajo MAV

Txaro Arrazola · Vanesa Cejudo · Lola Díaz González-Blanco ·

María José Magaña Clemente · Tonia Fernández Trujillo

«Es posible que los museos lleguen a ser lugares de adquisición de conocimientos y experiencias pasadas que ayuden a niñas, niños y adultos a buscar referencias, a adentrarse en la complejidad, a reflexionar y preguntarse sobre sí mismos y sí mismas como parte del género humano, a preguntar a los objetos que observan y a las imágenes producidas por personas del pasado, qué eran, qué han querido ser, y qué son ahora».

Marián López Fdz. Cao
MAV EDUCA LAB (2014)

ÍNDICE

6	Presentación
8	Contexto y fundamentos teóricos
27	¿Cómo hacer tu propio diagnóstico?
28	Metodología
40	Indicadores y sistemas de medida
80	La interpretación de los resultados
85	La planificación desde una perspectiva de género
91	Recursos de utilidad
94	Bibliografía

autodiagnóstico

MAV

para la igualdad

en museos y

centros de arte

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Durante más de diez años, la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) lidera el debate sobre las causas y procesos que contribuyen a incrementar la brecha de género y la desigualdad que afecta a las mujeres en el ámbito de las artes visuales. Especialmente desde su Observatorio, donde se han elaborado numerosos informes y estudios centrados en cuantificar y hacer visibles las deficiencias todavía presentes en el sistema del arte.

Ante la pervivencia de esta desigualdad, y conociendo el creciente interés de las instituciones museísticas por revertir esta situación, MAV pone a su disposición una herramienta que permitirá visualizar tanto las dificultades que obstaculizan la realización de los cambios deseados como los avances logrados por los museos en los últimos años.

Fruto de la investigación llevada a cabo desde MAV, la aplicación de esta herramienta digital de análisis y los indicadores que contiene, serán capaces de rastrear desde la estructura vertebral de los museos hasta sus políticas, programación, presupuesto, configuración de la colección estable o las maneras de comunicar al público, para así obtener una visión pormenorizada al tiempo que global de la situación.

Desde su presentación, en el Foro MAV 2019, el proyecto de autodiagnóstico para la igualdad en museos y centros de arte ha tenido gran repercusión y buena acogida, lo que muestra la necesidad que existe en la sociedad y en el sistema del arte de contar con unos museos más igualitarios y plurales. Conseguir que las prácticas en estas instituciones sean ejemplos de equidad y de comportamiento democrático es una tarea urgente y un objetivo prioritario que se debe cumplir.

Madrid, febrero de 2020

autodiagnóstico

MAV

para la igualdad

en museos y

centros de arte

CONTEXTO Y

FUNDAMENTOS

TEÓRICOS

CONTEXTO Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS

MARIÁN LÓPEZ FDZ. CAO¹

El museo ha sido considerado durante muchos años como un espacio donde, generación tras generación, la sociedad guardaba parte de aquellos elementos que consideraba valiosos. Estos se consideraban así por su carácter estético, histórico o político, fuera porque se convertían en iconos de su identidad nacional o local, fuera porque habían sido seleccionados por expertos como elementos que debían permanecer y ser custodiados. El museo se dirigía a un conjunto de visitantes pensados de modo categórico y general, como grupo de personas que debían ser instruidas sobre su patrimonio y donde el diálogo no solía estar presente. Se trataba de una comunicación unidireccional y, en el mejor de los casos, servía para comprobar si el mensaje experto había llegado adecuadamente al público receptor.

Esta presunción excluía a muchas comunidades a las que o bien no se las estimaba dignas de ser interlocutoras válidas,

al no alcanzar las capacidades cognitivas o físicas necesarias, o bien se las consideraba bajo una actitud paternalista debido a su extracto social, su pertenencia a un género subalterno –el femenino– o a una procedencia periférica del occidente, explicitándose la ciudadanía legítima en una suerte de sujeto blanco masculino occidental de clase media que, en general, dialogaba con y daba credibilidad únicamente a sus iguales. Por otro lado, los objetos exhibidos en los museos parecían hablar por sí mismos, como imágenes de un libro que no está presente.

Como señala Marta Dujovne (1995: 15), el o la visitante que no esté familiarizado con ese tipo de piezas, se queda fuera. Observa un conjunto que le resulta mudo, porque los objetos hablan por sí mismos solo a aquellas personas que los pueden incorporar a una red de conocimientos previos. Objetos que no parecen admitir más que una interpretación

¹ Parte de este texto se basa en la obra de López Fdz. Cao (2019) “The museum as a potential space. An approach to trauma and emotional memory in the museum”. En VV. AA. *Socializing Art Museums: Rethinking the publics experiences*. De Gruyter y de López Fdz. Cao (2014) “Metodologías para el abordaje del arte desde la perspectiva de género”. En VV. AA. *Aplicaciones del arte a la igualdad en ámbitos educativos, sociales y culturales*. Instituto de Investigaciones Feministas.

señalada por los expertos y a los cuales se les atribuye un valor casi innato, permanente y universal. Todo lo anterior es lo que Laurajane Smith (2011) ha denominado «Discurso Autorizado del Patrimonio»:

«Un discurso profesional y técnico que tiene sus raíces en los debates sobre la conservación arquitectónica y arqueológica en Europa Occidental en el siglo XIX. Se centra la atención en los objetos, sitios, lugares y paisajes materiales, estéticamente agradables o antiguos, que las generaciones actuales deben proteger para que puedan ser transmitidos a las generaciones futuras».

Hace diez años se inició en el Estado español, tanto desde las universidades como desde el tejido asociativo², un trabajo pionero en los museos, alentado por la Ley de Igualdad de 2007, que obligaba a las administraciones públicas, y entre

ellas a los museos, a replantearse las narrativas ancestrales ancladas en el etno y androcentrismo.

Conceptos como «belleza» y «calidad» siguen siendo elementos que reafirman y apuntalan esta concepción sobre el discurso autorizado del patrimonio, donde difícilmente caben otros actores, otras interpretaciones u otros puntos de vista que a la par que legitiman una sola mirada desautorizan lo diverso.

El informe MAV#19 sobre artistas españolas³, pone en evidencia que en el último quinquenio de 2019 solo cuatro centros, de los veinte analizados, habían superado el 40% de exposiciones individuales de artistas mujeres:

DA2 (41%), CA2M (42%), Centre d'art La Panera (44%) y CAAC (45%); es decir, solo cuatro de veinte cumplían la Ley de Igualdad de 2007. No solo hay una evidente infrarrepresentación de mujeres como productoras de

² Convenio de 2009 entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense de Madrid, a través del Instituto de Investigaciones Feministas, para analizar el androcentrismo en los principales museos españoles, que dio como resultado un profundo análisis y los primeros itinerarios feministas del Estado español. Ver: <https://museosenfemenino.es/> Coincidió con la creación de MAV, que desde sus comienzos ha realizado cerca de 20 informes donde se ha puesto de relieve la ausencia de mujeres en el sistema del arte. Ver: <https://mav.org.es/category/documentacion/informes/>

³ Fuente: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2019/12/10/artistas-espanolas-en-el-informe-mav-19/>

cultura, sino que, además, la visión desde «los otros» (mujeres, grupos empobrecidos, otras procedencias, grupos no hegemónicos) continúa estando ausente de las posibles interpretaciones de la cultura.

Esta visión similar a la del príncipe renacentista, desde un solo ojo –aquel de quien detenta el poder, desde el balcón de su palacio– plantea innumerables problemas y desde hace más de cuarenta años ha sido contestado y puesto en entredicho. La irrupción de una nueva conceptualización de la museología y del propio espacio del museo, a través de la reflexión sobre los fundamentos que debieran añadirse a su conceptualización unida al significado, extensión y alcance de los objetos contenidos, se ha ampliado y enriquecido. El patrimonio ha abierto su significado y el museo comienza a abrir sus puertas.

Concepciones como las recogidas por Nayeli Zepeda explicitan claramente esta situación: el museo como foro (Duncan, 1971), el museo crítico (1980), el museo participativo (Simon, 2010), el museo consciente (Gopnik, 2007; Janes, 2010), el museo distribuido (Proctor, 2010; Balsamo y Bautista, 2011) o el museo 3.0 (Zepeda, 2018), se han sucedido para mostrar qué es y qué puede ser un espacio museográfico, qué papel tienen los objetos y, sobre todo, qué papel comparten las personas dentro de él, sean

estas trabajadoras, coordinadoras o visitantes. En resumen, qué supone el museo como espacio compartido a nivel real, simbólico y proyectado. De todas estas concepciones es importante reflexionar sobre varios aspectos, ejes de nuestra aportación –el museo como foro y el museo consciente– pero también sobre algunos aspectos epistemológicos que obligan a retomar ideas como arte, percepción, espacio y tiempo en el museo.

Los museos, espacios de educación y des/legitimación política y social

Los museos son espacios de autoridad singulares que marcan un lugar de significación y trascendencia. Son escenarios donde acontece lo importante en términos culturales, donde cristaliza lo más valioso de cada cultura. Lo que debe permanecer.

El museo, al presentarnos de modo solemne piezas elegidas del pasado, educa irreversiblemente, sea la educación un elemento presente o ausente de las programaciones de estas instituciones. Educa desde la presencia y desde la ausencia, desde lo valioso y desde lo desechable, desde lo que considera central a lo que considera anecdótico, desde lo que señala necesario y lo

que define como contingente, desde los fines prioritarios e irrenunciables a los secundarios y suprimibles. Marca, en sus elecciones y en el modo de acercarlos a sus visitantes, una visión del mundo, y marca una escala de valores que se interioriza y extiende a las relaciones con uno y una misma, con el mundo y con l@s otr@s. Señala esta educación si el sujeto elige e interroga a su mirada o asume la impuesta por el discurso museográfico, si el museo abre caminos de significación y cuestionamiento posible o transmite códigos inamovibles de interpretación. Si su espacio es el del discurso autorizado o el de un foro abierto a la interpretación. En su discurso señala si abre hacia la polisemia de la obra o la cierra a un significado lineal con efectos en la identidad fija y establecida. Si permite graciosamente –en anexo, trastienda o efeméride– el discurso de «l@s otr@s», o desmantela el discurso de una sola clase, un solo género y una sola procedencia.

Muchos museos, asentados en la ideología del siglo XIX, han asumido como suyos los discursos dicotómicos de ese tiempo. Discursos que, desde la burguesía urbana, planteaban un modelo de sociedad escindido de espacios dando a las mujeres el ámbito doméstico de menor valor social y ningún valor cultural o científico, y a los hombres el ámbito público y político de valor mayor y único espacio de producción cultural y científica. En muchos casos, esta

escisión no solo se asumió como norma en un determinado momento (sin contemplar otras clases sociales u otras geografías), sino que se aceptó como «universal» tratando de que la historia se adaptara al discurso –ahora llamado «relato»– en lugar de ver los discursos posibles que emanaban del pasado.

El orden de género se plasma ineludiblemente en contenidos presentes en las salas de los museos ya sea por la inclusión de ciertos discursos o por la omisión de otros. Se concreta en imágenes, símbolos y guiones respecto a la familia, a las relaciones entre hombres, entre mujeres y entre ambos; a la sexualidad, al trabajo, a la política, la ciencia, la reproducción social, etcétera. Estos son comunicados en un contexto considerado de gran valía y legitimidad en nuestra sociedad –el espacio del museo–, y, además, se plantean como contenidos centrales de la historia nacional y de la memoria que custodian. Y que se pretende que la gente que los visita los reconozca y asuma.

En este sentido, hay en los museos un proceso de actualización y reconfiguración de identidades sociales y particularmente de género a partir de las diversas interacciones que se dan entre los públicos y los contenidos expuestos en las salas del museo (Maceira Ochoa, 2008). La historia que condensa y representa el museo como

institución está centrada en figuras y valores, rasgos, actividades y espacios masculinos a los que se asocian. La primacía masculina se construye además como universal, como comportamiento humano, y los comportamientos diferenciados entre hombres y mujeres, con la consiguiente valoración diferenciada que produce la desigualdad, se consideran como esenciales o naturales al género humano al presentarlos como continuos a lo largo del tiempo, fijos y estables, al omitir su cuestionamiento, reforzando así su naturalidad y su inmutabilidad. Esto se comunica a través de distintos pero reiterados mecanismos, imágenes, palabras, etcétera.

El séptimo programa marco de la Comisión europea señala la línea de visibilización de las mujeres en los museos como aspecto de necesario desarrollo en Europa. Es posible pensar en las mujeres y en los hombres cuando entramos en el museo. Podemos conseguir que esos espacios dejen de ser muestra exclusivamente masculina, jerárquica y patriarcal y hacer de los objetos y las imágenes del pasado muestra y ejemplo de relaciones sociales, económicas, culturales y políticas que incluyan dos –o más– sexos, distintas clases sociales y diversas procedencias. Es posible, de hecho, proponer nuevas fichas museográficas que introduzcan a las mujeres como agentes activos de la cultura: como creadoras, como patronas, como donantes,

como elementos de la iconografía que presenten un estar en la sociedad, la política y la vida pasada de forma activa. Es posible, de hecho, pensar en la humanidad en términos de relación de hombres y mujeres, en términos de comunidad y no solo de individualidades. Y es posible pensar en otras interpretaciones de aquello que no conocemos y desechar interpretaciones basadas en épocas que relegaban a las mujeres, a otros pueblos y a otras clases sociales a los subtextos de la dependencia, la inactividad y la homogeneización.

Es posible que los museos lleguen a ser lugares de adquisición de conocimientos y experiencias pasadas que ayuden a niñas, niños y adultos a buscar referencias, a adentrarse en la complejidad, a reflexionar y preguntarse sobre sí mismos y sí mismas como parte del género humano, a preguntar a los objetos que observan y a las imágenes producidas por personas del pasado qué eran, qué quisieron ser, y qué son ahora: qué pueden llegar a ser en una sociedad que tiene capacidad de superar prejuicios interpretativos y volver a pensar y cuestionar un pasado al cual ya no tienen acceso, pero del cual ya no presuponen exclusiones sociales.

Aplicando metodologías feministas en el arte y el museo

Sandra Harding (1997), una de las pioneras en epistemología y metodología feminista, señala que los programas de investigación feminista se organizaron, casi en paralelo, siguiendo un orden.

En un primer término se configuraron dos programas que en arte pueden considerarse simultáneos. Por un lado, la eclosión de investigaciones históricas acerca de mujeres olvidadas en la historia del arte y la creación. Por otro, un programa de investigación que analizaba las circunstancias sociales que llevaron a una menor participación de las mujeres en el ámbito del arte y la creación. En este punto cabe reseñar las obras de Griselda Pollock, *Old Mistresses*; la obra de Marina Warner, *Monuments and Maidens*; la obra de Battersby, *Gender and Genius*; el compendio de Withney Chadwick, *Women Art and Society*; la obra de Linda Nochlin, *Women, Art and Power* (su célebre artículo «Why there have not been great women artists?»); o en España la primera obra, de 1987, de Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*; la obra pionera de 1992 Bea Porqueres *Reconstruir una tradición*; la de 1999, de Marián López Fdz. Cao, *Creación Artística y Mujeres: recuperar la memoria*; o la de Patricia Mayayo, de

2003, *Historias de mujeres, historias del arte*, entre muchas otras. En todas ellas se analizaban las causas de esta escasa participación, y se dejaba entrever como la historia había olvidado a muchas de las mujeres que habían tenido éxito en su época.

En un tercer programa de investigación podemos englobar los trabajos que denuncian los abusos de la crítica y la teoría del arte y lo visual, en su dimensión homófoba, sexista, racista, clasista, etcétera. Los trabajos sobre el carácter sesgado de la historia, la crítica del arte y el cine, se han abordado en España por autoras como Cristina Peñamarín, Pilar Aguilar, Asún Bernárdez o Fátima Arranz en el ámbito cinematográfico o Helena Cabello y Ana Carceller, así como en la creación literaria española, desde los análisis de Laura Freixas, entre otras.

En un cuarto programa, en el cual quiero incluir esta propuesta de autodiagnóstico, podemos encontrar las contribuciones hacia un arte o una historia de la creación no dominadora, democrática, inclusiva y que tienda al respeto al otro, a la atención cuidadosa, al cambio social. En él se pretenden poner en cuestión conceptos clave de la tradición occidental como la objetividad, la relación sujeto-objeto, el supuesto sujeto de la historia, el concepto mismo de historia, etcétera. Y presentar otros conceptos que puedan ser núcleos de

consenso en un plausible, provisional y verosímil programa para una verdadera democracia y descentramiento etno y androcéntrico de los museos.

Podemos encontrar parte de ese pensamiento en filósofos y filósofas actuales: Donna Haraway y el pensamiento situado, Sheyla Behabit y el pensar corporeizado, Jan Luc Nancy y la deconstrucción de la «mirada experta», Celia Amorós y su deconstrucción de lo genéricamente humano, Nancy Fraser y la bivalencia del género y la raza en la construcción del conocimiento, etcétera. En sus textos se observa la necesidad de pensar el ser hacia dentro, pensando en los otros y atravesado por ellos. En las siguientes líneas se exponen parte de las claves feministas que han acompañado a este trabajo.

**Primera clave:
el irreductible «modesto testigo» del museo**

En su texto *Testigo-modesto@segundo-milenio* (2004: 223-205), Donna Haraway describe al sujeto que, *modestamente*, se hace invisible en la percepción y construcción de conocimiento, pero que se erige como la única voz con capacidad de *logos*, de decir y decirse, autor fundante de la modernidad (la negrita es mía):

«Esta auto-invisibilidad es la forma específicamente moderna, europea, masculina y científica de la virtud de la modestia. Esta es la forma de modestia que recompensa a sus practicantes con la moneda del poder social y epistemológico. Este tipo de modestia es una de las virtudes fundadoras de lo que llamamos modernidad. Esta es la virtud que garantiza que el testigo modesto sea el **ventrílocuo legítimo y autorizado del mundo de los objetos**, sin añadir nada de sus meras opiniones, de su corporeidad parcial. De esta manera recibe el extraordinario poder de establecer los hechos. Es testigo: es objetivo; garantiza la claridad y la pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad. Sus narraciones tienen un poder mágico en su potente capacidad de definir los hechos pierden todo rastro de su historia en tal que narraciones, en tal que productos de un proyecto partidista, en tal que representaciones contestables o documentos construidos».

Cuando las mujeres, como los hombres, leemos a los filósofos, aplicamos una empatía ante el ser que habla, dando por hecho que en aras de la universalidad que intentan aplicar, de la sensibilidad ante lo humano que

parecen mostrar, hablan de todo ser humano para todo ser humano, desde su corporalidad contingente y variable.

Sin embargo, en determinados párrafos, encontramos la huella de ese «testigo modesto» que, desde la supuesta invisibilidad, «establece los hechos». De algún modo, las mujeres debemos hacer un continuo y agotador duelo con aquellos autores en los que habíamos confiado que nos consideraban iguales.

En su obra *Sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin (2011: 306), por ejemplo, revela su cuerpo masculino instituido como universal, «estableciendo los hechos»:

«Felicidad que pudiera despertar en nosotros envidia (*neid*) solo la hay en el aire (*in der luft*) que hemos respirado, con hombres con los que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido entregárenos».

Solo este párrafo nos hace poner en duda la capacidad androcéntrica de comprender al otro, más allá que al conjunto de sus pares –aquellos con quienes conversa, obviamente–. Probablemente los hombres que lean este texto de Benjamin no pueden imaginarse la inmensa tristeza que invade a las mujeres cuando lo leemos.

Descubrir en Walter Benjamin –que tan sabiamente ha analizado la historia, la cultura, la obra de arte, el concepto de aura– una descripción de las mujeres como seres que solo pueden ser pensados para «entregarse» a los hombres, y negar a las mujeres el logos, su capacidad de conversar e intercambiar conocimiento, es simplemente devastador.

Es el espejo, una y otra vez, del estatuto contingente de las mujeres en el pensamiento y una muestra de un error epistemológico en su pensamiento, una fenomenología fallida, donde el ser no se confronta al otro, no es consciente, como señalaba Merleau-Ponty, de ser mirado y tocado del mismo modo que toca y mira, en una arrogancia probablemente inconsciente que le hace pensar en único sujeto de logos, que piensa su subjetividad como objetividad ante los otros, derrumbando de un manotazo la urdimbre del ser en relación y los ideales emancipatorios –el botín del bando ganador, amigo Benjamin, no es solo la cultura, es la hegemonía de un género–. Este «testigo modesto» elegante y discreto, que nace con la ciencia moderna, se relaciona con el motivo por el que los hombres solo citan, prestan escucha a, se legitiman con y recuerdan argumentos de otros hombres blancos de origen europeo.

A través de la creación de la retórica del «testigo modesto», se creó una manera de escribir «sin adornos, factual,

convincente», donde «podían brillar los hechos, libres de las florituras de cualquier autor humano» (2004: 5).

Poco a poco, se establece esta modestia científica desde el siglo XVII hasta el XXI (la negrita es mía):

«Reforzando su agentividad a través de la virtud masculina ejercida en espacios “públicos” regulados cuidadosamente, los hombres modestos eran auto-invisibles, transparentes, para que sus informes estuvieran limpios de la contaminación del cuerpo. Solo así podrían dar credibilidad a sus descripciones de otros cuerpos y minimizar la atención crítica a los suyos [...]. Todos estos discursos tan útiles alimentan las convenciones de la modestia científica masculina, cuya condición genérica se hizo cada vez más y más invisible (transparente) al tiempo que su masculinidad parecía más y más simplemente la naturaleza de cualquier sinceridad independiente y desinteresada» (*ibid.*: 23-24).

La «agentividad», la capacidad de agencia, la capacidad de acción y pensamiento es privada y usurpada pues, a todos los otros (la negrita es mía):

«El tipo de visibilidad –el cuerpo– que retuvieron las mujeres es percibido como “subjetivo”, es decir, que informa tan solo sobre el yo, parcial, opaco, no objetivo. La agentividad epistemológica del gentil hombre implicaba un tipo de transparencia especial. Las personas de color, sexuadas y trabajadoras aún tienen una gran labor por delante para contar como testigos objetivos y modestos del mundo, más que de su “parcialidad” o “interés especial”. Ser el objeto de la mirada, en vez del origen autoinvisible y “modesto” de la visión, es ser privado de agentividad» (*ibid.*: 12).

La fenomenología, resituada por el feminismo y el pensamiento postcolonial, permite comprender que la razón no es lo opuesto al cuerpo, y que no toda razón es abstracta y dominadora.

El desarrollo de las potencialidades incumplidas de la fenomenología, del proyecto inacabado de la fenomenología, implica dejar de entenderla como el privilegio de un solo género (o procedencia económica o geográfica), para asumirla, en palabras de Husserl, como tarea infinita y responsabilidad común por la humanidad. Implica tratar a la razón corporeizada, explorar el cuerpo vivido, la actitud reflexiva y autorreflexiva.

Segunda clave: el privilegio epistémico y la teoría del punto de vista

El *feminist standpoint*, o punto de vista feminista, tratado por autoras como Nancy Hartscock, Sheyla Benhabit, Evelyn Fox Kéller o Sandra Harding, aporta elementos interesantes, aunque a veces controvertidos, dentro de nuestro ámbito de conocimiento.

La *teoría del punto de vista* proviene del marxismo, según el cual, en todo período histórico, la visión del mundo que domina refleja los intereses y valores del grupo dominante. A partir de esta idea se derivaría que las mujeres, como grupo excluido de los circuitos de poder, detentan una posición especial –un *privilegio epistémico*– que les proporciona un punto de vista epistemológico privilegiado, una visión del mundo menos distorsionada que la impuesta por los varones blancos propietarios de clase media, usuales detentadores del poder.

La teoría del punto de vista feminista descansa sobre dos pilares básicos:

1. Todo conocimiento está situado, pues es una construcción práctica y social.

2. La localización desde las mujeres (o desde otros colectivos invisibilizados o subalternos) es más fiable porque proporciona un punto privilegiado para revelar algún tipo de verdad (Adán, 2006: 106).

Si el objetivo es definir un punto de vista menos distorsionado es preciso identificar el conjunto de experiencias que se consideran propias de las mujeres. Para no caer en universalizaciones, nuevas verdades «más verdaderas» ni esencialismos, podemos señalar que la experiencia de las mujeres no es una expresión universal sino una categoría multidimensional. O, como señala Amorós, frente a una «universalidad sustitutoria», exige una «universalidad interactiva» (Amorós, 2005: 334).

Simone de Beauvoir señala, apelando al importante concepto de situación –por el cual la situación es aquel contexto social, económico o político que puede dificultar o intervenir en el proyecto de cada sujeto– que lo que une a las mujeres es compartir una experiencia de dominación inherente a un determinado cuerpo sexuado, una comprensión de la subjetividad en relación con el cuerpo. Una situación, el cuerpo sexuado, que nuestra sociedad ha convertido en eje del dominio de las mujeres abocándolas a seguir un código de conducta determinado, a considerarlas un *topos* (López Fdz. Cao,

2013: 271) y a limitarles en el ejercicio de sus derechos como ciudadanas.

Uno de los objetivos sería analizar la realidad incluyendo prácticas que habían sido minusvaloradas y olvidadas por pertenecer al ámbito de las mujeres, como colectivo subyugado y, de algún modo, «desplazar» el punto central del conocimiento desde la posición androcéntrica a una, cuando menos, más inclusiva y multidimensional. En este caso, moverla allá donde las prácticas de las mujeres se hagan visibles y no marginales (no un apéndice, un itinerario, una sala o una exposición).

El punto de vista se convierte entonces, cuando desarrolla conciencia crítica sobre la realidad, en un potente instrumento de análisis. Como tan acertadamente señala Donna Haraway al abordar el concepto de los «conocimientos situados» (la negrita es mía):

«Un punto de vista no es un clamor a/o por los “oprimidos” sino **una herramienta cognitiva, psicológica y política** para un mayor conocimiento juzgado por estándares situados no esencialistas e históricamente contingentes de objetividad fuerte. Tal punto de vista es siempre conflictivo, pero fruto necesario de

la práctica de la conciencia oposicional y diferencial. Un punto de vista feminista es una tecnología práctica arraigada en un anhelo, no en un fundamento filosófico abstracto» (Haraway, 1997: 199).

El privilegio epistémico debe, en palabras de Nancy Hartsock, convertirse en una visión comprometida con la comprensión de la opresión. Una visión que asume la adopción del punto de vista para exponer las relaciones reales entre los seres humanos con el fin de un futuro mejor, más igualitario y liberador.

Tercera clave:
el conocimiento situado y la objetividad como conversación y localización

Relacionado con la teoría del punto de vista y la experiencia de las mujeres, Donna Haraway desarrolla un interesante concepto: *los conocimientos situados*. Los conocimientos situados aluden al lugar desde donde se habla. Es decir, la materialidad corporal de un sujeto modelada en un proceso histórico-cultural, en el que Haraway selecciona tres: raza, género y clase, y el *topos* desde el cual hablar.

Los conocimientos situados, que devienen de los sujetos situados, sometidos a una permanente reflexividad sólida –término acuñado por Harding– son la estrategia que permite superar la dicotomía universalismo/relativismo. Son los que permiten tener conexiones parciales o conversaciones compartidas en el ámbito de la epistemología.

Derivado del concepto de conocimiento situado deviene la noción de objetividad, transida por el término de la visión, que Haraway utiliza como metáfora de la producción de conocimiento: la visión es una herramienta interpretativa más. Reconocer que todos los ojos son un producto material-histórico-tecnológico es el comienzo para aceptar que la objetividad es una conversación de diferentes conocimientos situados, puntos de vista construidos con diversas variables en la que la democracia y el ejercicio de la igualdad pueden mitigar la asimetría que se da en la conversación: una nueva fenomenología de la percepción renovada por el pensamiento feminista.

La objetividad, frente al relativismo radical del todo vale, pero también frente al objetivismo univocal, excluyente y hegemónico, debe ser una objetividad relacional, como resultado de la conversación en equidad de los conocimientos situados, una objetividad consensuada pero fuerte, como señala Harding.

Esta objetividad podría constituirse como método que detecte:

- Los valores e intereses que constituyen los proyectos científicos. Para poder detectar este valor debe darse cabida a los grupos marginados, pues solo opinando desde el lugar del no poder pueden descubrirse los valores y currículos ocultos que esconden valores e intereses de clase, género o procedencia.
- Las diferencias que existen entre valores e intereses que amplían o restringen la imagen de la naturaleza y de las relaciones sociales.
- Los acuerdos a los que se llegue en los puntos anteriores teniendo presente que estos acuerdos deben ser refrendados por los distintos observadores legítimos, dentro de un consenso en la comunidad científica y la sociedad en general.

El concepto *experiencia de las mujeres* presenta para Haraway una potencia importante, no solo en su afán por descubrir, situar y localizar las experiencias comunes, dejarlas hablar en su individualidad, incorporar la experiencia vivida en forma de narración, sino porque convoca a la posibilidad de narrarse de nuevo. Por un lado, responde a un

ejercicio crítico que rechaza la univocidad del conocimiento, la ciencia y el arte, la óptica única y, por otro lado, porque permite la utilización de otras ópticas, la creación de otras lentes y el ejercicio de la construcción de otras narrativas, otras ficciones, como construcciones intencionales.

La experiencia de las mujeres se convierte en un aparato de producción de nuevas significaciones mediante una mirada diferente y múltiple, pero en relación. Una experiencia siempre situada, con ejes espacio temporales, transida por el ejercicio de la difracción y siempre en red. Una experiencia como construcción también intencional que da forma con las vivencias personales de una multiplicidad de sujetos buscando puntos de contacto en permanente interrelación.

Cuarta clave: hacia el paradigma del reconocimiento sin renunciar a la redistribución

Para el diseño de este autodiagnóstico hemos tenido en cuenta el trabajo de Nancy Fraser como eje director porque, partiendo del concepto de justicia social, del feminismo del 99%, que implica a toda la ciudadanía, combina la lucha contra las injusticias culturales con las injusticias económicas. El museo es un espacio laboral y cultural, de

producción y reparto de responsabilidades, pero también de poder.

Fraser (2000) señala, en primer lugar, que la injusticia socioeconómica está subsumida en la estructura económico-política de la sociedad. Aspectos como la explotación, la desigualdad económica, la privación, pertenecen a esta categoría. El sistema cultural no escapa de la desigualdad económica y por ello nos parece esencial abordarla a través de algunos de los indicadores de este autodiagnóstico. Algunas de las preguntas de evaluación e indicadores que incluimos tienen que ver con esa dimensión de justicia distributiva que implica tanto la profesión de artista y su remuneración con respecto al género, como la multitud de puestos dentro del museo y su remuneración. Por eso, apelando a un feminismo del 99%, el autodiagnóstico intenta abarcar, no solo la remuneración económica de las artistas, comisarias, investigadoras, educadoras, diseñadoras o gestoras, sino de todas y cada una de las personas que componen y trabajan dentro del espacio museográfico, el reparto de tareas, responsabilidades, conciliación, retribución asignada, subcontratación y/o *uberización* de algunos trabajos de los museos. En segundo lugar, Fraser incluye la injusticia que tiene que ver con la cultura y con la justicia simbólica. Esta, señala Fraser (2000: 5):

«Está arraigada en los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación, que incluye la dominación cultural (estar sujeto/a a modelos de interpretación y comunicación que están asociados con una cultura ajena y son extraños y/o hostiles a la propia); la falta de reconocimiento (estar expuesto/a a la invisibilidad en virtud las prácticas de representación, comunicación e interpretación legitimadas por la propia cultura); y la falta de respeto (ser difamado/ a o despreciado/a de manera rutinaria por medio de estereotipos en las representaciones culturales públicas y/o en las interacciones cotidianas)».

En este ámbito estaría, no solo el reparto de los puestos de responsabilidad política del museo, subsumido en el concepto de representación, sino la presencia y representación de comisarias, artistas, investigadoras, educadoras, o gestoras en las distintas áreas correspondientes. Obviamente, la igualdad económica está entrelazada. Como señala Fraser «la desigualdad económica y la falta de respeto cultural se encuentran en estos momentos entrelazadas respaldándose mutuamente» (2000: 2) y una retroalimenta a la otra: «las desventajas económicas impiden la participación igualitaria en la creación de la cultura, en las esferas públicas y en la

vida cotidiana. Con frecuencia, esto acaba en un círculo vicioso de subordinación cultural y económica» (2000: 6). A ello hemos dedicado varias preguntas de evaluación e indicadores, en el marco del autodiagnóstico.

El paradigma del reconocimiento, explicitado por Nancy Fraser (1996) supone un elemento de análisis más allá de las relaciones de producción. Como señala la autora, a través del infra-reconocimiento, un grupo subalterno puede ser considerado como de menor estima, honor, prestigio que otros grupos en la sociedad y, por ello, recibir un menor reconocimiento:

«Más allá de la raíz en la estructura económica, estas injusticias derivan en su lugar del orden en el estatus, en la medida en que la institucionalización de las normas culturales heterosexistas producen una clase de personas devaluadas que sufren pérdidas económicas al ser consideradas subproductos. El remedio para esta injusticia, consecuentemente, es el reconocimiento, no la redistribución» (Fraser, 1996:9).

De este modo, en términos artísticos, es la menor consideración de las artistas como mujeres la que causa la

erosión en el estatus de la artista mientras vive –y sobre todo tras su muerte–. Esto no solo ocurre en el valor económico y la autoría de sus obras, sino también en el reconocimiento en textos, exposiciones, retrospectivas y diccionarios, que hace que su figura se vaya diluyendo hasta desaparecer.

Las influencias de las mujeres se eliminan sistemáticamente en la vida de los hombres, mientras los hombres refuerzan su *logos* y *autoritas* sobre las pocas mujeres que aparecen, acentuándose en estas su carácter vincular y dependiente. Como señala Fraser:

«El género no es solo una diferenciación económica, sino también de estatus, de valor. [...] El género codifica enraizados patrones culturales de interpretación y evaluación de la realidad, que son centrales en el orden de valor en su conjunto. Como resultado, no solo las mujeres, sino todos los grupos con bajo estatus o valor, corren el riesgo de ser feminizados y por ello, degradados. Así, la mayor forma de injusticia de género es el androcentrismo: la construcción autoritaria de normas que privilegian pactos asociados con la masculinidad y con la profunda devaluación y menosprecio de las cosas codificadas como

“femeninas”, paradigmáticamente –pero no solo– mujeres» (Fraser, 2013: 9).

El museo como lugar de reconocimiento

El reconocimiento se relaciona directamente con la idea de compartir protagonismo. La igualdad es paridad de participación y co-decisión e implica el descentramiento de los paradigmas tradicionales. Si se trabaja en el presente con identidades cambiantes, comunidades y personas diversas, todas deben encontrar legitimidad en el espacio museográfico, en plena igualdad y no, como señalábamos anteriormente, como un apéndice, un itinerario o una exposición. De otro modo: las personas deben verse valoradas en un espacio donde el saber hegemónico tiene que reconstruirse desde sus pilares en aras a una construcción común participativa. Como personas de etnia gitana o paya, de clases económicamente favorecidas o desfavorecidas, como hombres y como mujeres, con sexo binario o no, como niños o niñas, personas adultas o mayores, como enfermas, solas, libres o privadas de libertad, con diversidad física o cognitiva. Allá donde estas pertenencias atraviesen al ser, su presencia debe ser reflejada en un espacio que se considere democrático, y donde el individuo pueda construir su siempre cambiante identidad rechazando o reforzando,

añadiendo o modificando elementos a la complejidad de nuestra construcción subjetiva.

Daniel Innerarity (2010) señala cómo el reconocimiento «se deja sentir principalmente en su ausencia, bajo las modalidades de la humillación, la discriminación, la exclusión, el desprecio, la invisibilidad y la imposición» que se ejerce sobre todo aquello alejando de la visión única de lo que ha venido a llamarse sujeto (occidental, blanco, masculino de clase media).

Por ello, el reconocimiento va más allá de la tolerancia. La tolerancia puede ser otra forma de poder donde «el ciudadano normal», ese que se entiende a sí mismo como «no nacionalista» y «sin identidad, género o color», vive en una jerarquía en la que algunos son más ciudadanos que otros, donde muchas veces la imparcialidad no es más que la parcialidad del grupo hegemónico (*ibid.*). El reconocimiento presupone, no solo la igualdad entre los individuos, sino la igualdad entre los grupos, las culturas y los territorios, dado que ciertos individuos son penalizados por su pertenencia a un grupo. Innerarity (*ibid.*) incide en la importancia de abrir este co-protagonismo cultural, no como tolerancia del «neutral y universal» hacia «lo otro» (presuponiendo así un universalismo falaz) sino reconociendo toda tradición como particularista:

«No hay peor particularista que el que es incapaz de reconocer su propia particularidad: los varones sin género, los Estados que disfrutaban del monopolio de las buenas intenciones, las religiones que administran la ley natural [...]. El universalismo es una aspiración de todos, no una propiedad de algunos».

Apuntaba Jacques Derrida que la lengua del imperio se habla en masculino y sin acento, presuponiendo, por un lado, un lenguaje «neutro» frente a los muchos y diversos acentos que implican procedencia y, por otro lado, la ausencia de un cuerpo que se piensa universal y neutro por ser masculino, relegando a lo femenino lo corpóreo y anecdótico.

Por ello, el trabajo de reconocimiento implica un cambio profundo simbólico y cultural. Implica una «reevaluación dinámica de las identidades denigradas y de los productos culturales de los grupos difamados» (Fraser, 1995: 7), lo que significa valorar en el propio museo la diversidad. y la necesidad de «una transformación total de los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación de modo que pudiera cambiar el sentido que cada cual tiene de sí mismo» (*ibid.*). Hemos incluido en el autodiagnóstico preguntas de evaluación que apuntan en esta dirección:

¿hasta qué punto se «tolera», se «añade» o supone una transformación del discurso del museo? ¿hasta qué punto estalla ese «testigo modesto» en las voces diversas que componen la cultura? ¿Se escucha, evalúa, reflexiona, sobre el punto de vista? ¿se incluye el privilegio epistémico que supone el discurso subalterno elevándolo al mismo nivel de cultura con mayúsculas? ¿se reconoce el saber, los saberes, como saberes situados?

Todo lo anterior supone un esfuerzo, no solamente cognitivo, sino afectivo y basado en el descentramiento radical. El reconocimiento debe ser un elemento central en la política museográfica, tanto en el diseño de narrativas, como en las políticas de comisariado, de investigación, educativas y sociales.

Hace unos años se comenzó a hablar de la importancia de los afectos en los museos, pero un museo no puede trabajar los afectos si silencia, discrimina, elude y, sobre todo, no comprende y pone en valor –no comparte protagonismo y no reconoce– a todos/as y cada uno de sus potenciales visitantes.

Eludir su presencia y su mirada en la historia refuerza la hegemonía de unos grupos frente a otros y apuntala y legitima la desigualdad existente.

Universalismo interactivo frente universalismo sustitutorio

Existen en la práctica artística nuevas miradas. Y existe en el análisis del arte otras miradas que apelan a ciertas difracciones, a lo que no se ha visto y que ahora puede ser un nuevo foco, una nueva lente óptica, siguiendo las metáforas visuales de Donna Haraway. Miradas situadas, múltiples que buscan la conversación, el ejercicio democrático de la interpelación y el pensar conjunto.

Quizá uno de los objetivos para una nueva etapa en el arte sería repensar para qué sirve el arte. O, mejor formulado, a quién le sirve el arte y para qué, cuándo y dónde le sirve y durante cuánto tiempo –situando y localizando la creación en unas coordenadas, pero sin dejar de vincularlas al grupo–. También podríamos preguntarnos para qué nos sirve el arte y en qué nos ayuda en nuestro compromiso social –para estar mejor, para sentirnos o hacernos mejores–.

Uno de los logros que ha supuesto la metodología y la epistemología feminista ha sido la deconstrucción del conocimiento, del proceso cognitivo, la disolución de la separación de los binomios conocimiento/política, privado/público y del sujeto cognoscente. Dicho de otro modo, ha emergido la creación de una objetividad consensuada,

entendida como conocimientos situados en conversación, reconociendo a los sujetos como interlocutores múltiples en construcción, sujetos a una continua reflexividad sólida, sin renunciar a un proyecto de emancipación social.

La experiencia de las mujeres, de «los otros», de los sujetos descentrados, se convierte entonces en un potente artefacto, una extraordinaria herramienta para reconocer otros puntos de vista que aportan nuevas luces y desplazan los ejes autárquicos del saber hegemónico, a la luz de los márgenes críticos. Estos nuevos puntos de vista se convierten en un artefacto liberador porque dan pie a la construcción de narrativas múltiples (contra o micro) que generen nuevos y valiosos discursos para el conocimiento, la ciencia y el arte. Como señalaba Harding en sus ocho ventajas de incluir la experiencia de las mujeres, ciertos dualismos que han sido eje de la producción del conocimiento caen. El arte occidental, aquel sobre el cual se asienta la base de los criterios estéticos, se basa en dualidades. El punto de vista feminista desvela, por un lado, estas dualidades y, por otro lado, aporta otros modos posibles de haber pensado la creación, de pensarla, de llevarla a cabo.

autodiagnóstico

MAV

para la igualdad

en museos y

centros de arte

¿CÓMO HACER TU

PROPIO DIAGNÓSTICO?

**¿Cómo hacer tu
propio diagnóstico?**

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

ALMA PORTA LLEDÓ

Introducción

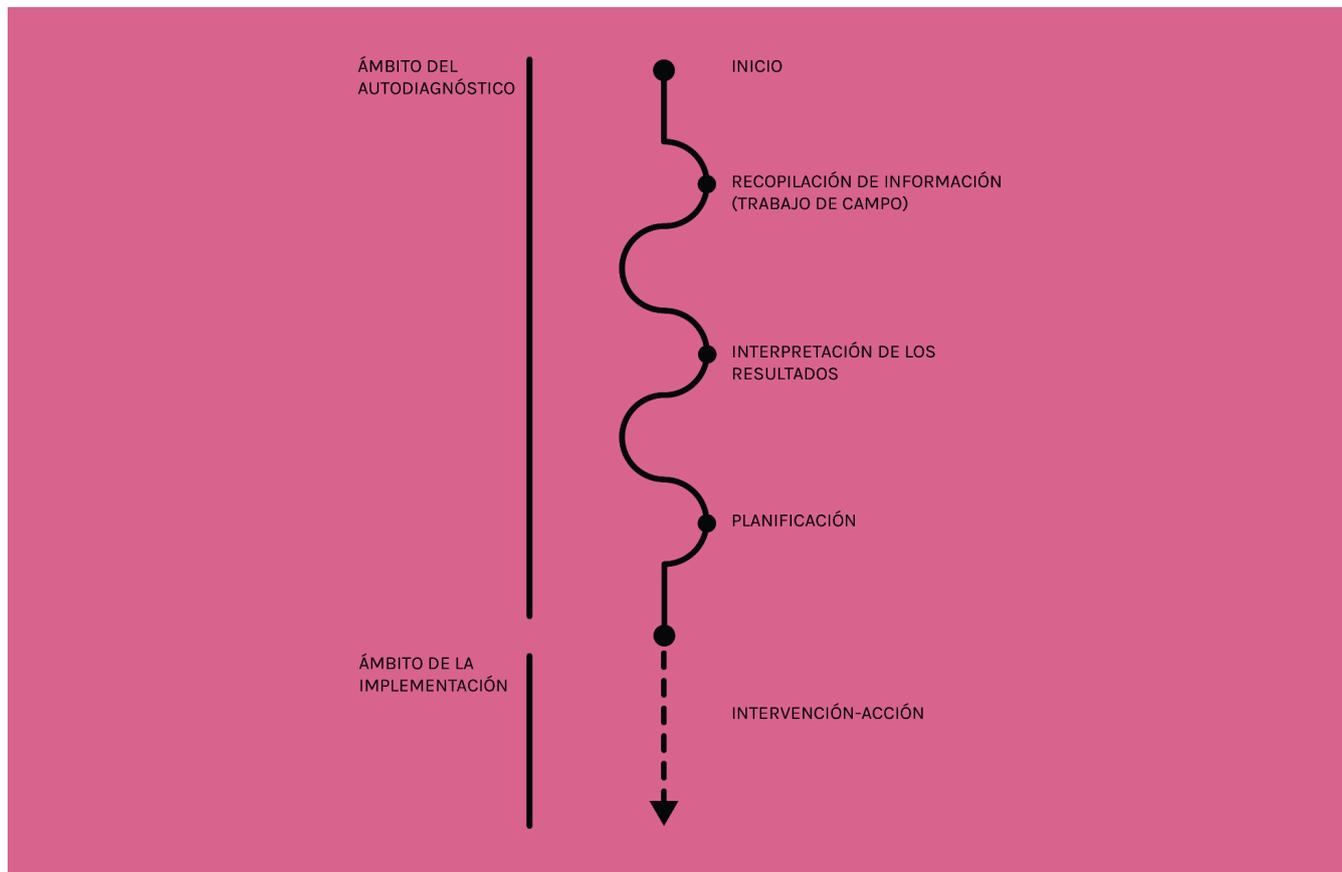
En este apartado se detalla la metodología que se ha seguido para el diseño del autodiagnóstico en igualdad de género para museos y centros de arte.

En todo el proceso de diseño se ha contado con el apoyo de expertas en el sector cultural y se ha realizado un amplio trabajo de campo para identificar los elementos clave en relación a la implementación efectiva de la perspectiva de género interseccional, de igualdad y de cultura democrática en los museos y centros de arte. Fundamentalmente, se ha trabajado con la aproximación evaluativa de la Evaluación Basada en la Teoría (Weiss, 1998; Funnell y Rogers, 2011; Chen, 1990; Ligeró, 2017), que permite comprender de una manera sistémica y sistemática el objeto –los museos y centros de arte–, para poder evaluarlo.

Se han recogido las necesidades informativas o las principales inquietudes sobre los museos y centros de arte –a través de reuniones con MAV y un *focus group*⁴ con personas expertas del ámbito de la cultura y el arte– y se han transformado en preguntas de evaluación.

Se ha incorporado la perspectiva de género como eje transversal y se ha concretado en tres criterios fundamentales: redistribución, reconocimiento y representación, a los que se han añadido cinco criterios complementarios: diversidad, autonomía, participación, adecuación al diseño y proximidad. Estos criterios se han avanzado en el contexto y la fundamentación teórica del autodiagnóstico y arrojan luz sobre cuestiones básicas relativas a la incorporación de la igualdad de género en los museos y centros de arte. De forma sintética, se propone que los procesos de autodiagnóstico se desarrollen en las siguientes fases: inicio del autodiagnóstico; recopilación de los datos e información, interpretación de los resultados y, finalmente, se lleve a cabo una planificación. Con posterioridad al autodiagnóstico, se iniciará el proceso de intervención-acción en la entidad.

⁴ Sofía R. Bernis, Lidia Blanco, Lola Díaz Giménez-Blanco, Pilar V. de Foronda, Pilar Gonzalo, Almudena Hernando, Marián López Fdz. Cao, María Luisa Martínez y Alma Porta Lledó.



Metodología y fases

De manera resumida, la metodología para diseñar el autodiagnóstico ha consistido en las siguientes fases (Bustelo y Ligeró, 2017; original de Bustelo, Ligeró y Martínez):

1. Motivación para evaluar y análisis del contexto.
2. Definición de la unidad de evaluación, los museos y centros de arte.
3. Elección de la aproximación evaluativa.
4. Operacionalización, definición de preguntas, criterios de evaluación e indicadores y concreción en la matriz de evaluación.
5. Diseño de técnicas o dispositivos de recolección de los datos e información.

En primer lugar, algunos de los motivos y propósitos detectados por los que son necesarios los procesos de autodiagnóstico en museos y centros de arte son (Greene, 2007, en Ligeró, 2017):

- *Accountability*: Se evalúa para fundamentar la toma de decisiones de los/las actores/as con capacidad de decisión sobre la entidad (por ejemplo, equipo directivo, de gestión, etc.).

- *Mejora*: Se evalúa para mejorar la entidad y facilitar un desarrollo organizacional, proveyendo de información valiosa sobre su actuación.

- *Comprensión*: Se evalúa para comprender en profundidad y de una manera contextualizada el programa y sus prácticas.

- *Justicia y equidad social*: Se evalúa para promover que la entidad sea un dispositivo de cambio hacia la igualdad.

Aunque el modelo de evaluación propuesto en este autodiagnóstico puede atender a diversos propósitos de evaluación, funciona mejor respondiendo a los propósitos de mejora y justicia y equidad social. Esto es, se ha diseñado pensando en que será aplicado para facilitar una mejora de los museos y centros de arte, y enlace con la promoción de la justicia e igualdad de género.

En segundo lugar, para definir la unidad de evaluación –los museos y centros de arte– se ha acotado y delimitado el objeto (Ligeró, 2017: 27). El objetivo ha sido sintetizar los diferentes aspectos de la entidad desde una perspectiva sistémica. Es decir, comprender la entidad como un todo, cuyos elementos se encuentran interconectados (el cambio en uno produce alteraciones en otro).

Esta información se condensa y sintetiza de forma gráfica en un modelo lógico.

Definición de **modelo lógico**: «El modelo lógico es un diagrama o representación gráfica de los principales elementos de una intervención, organización o institución. Trata de plasmar la lógica de los elementos estructurales, actividades, procesos y niveles de resultados de tal modo que muestre los vínculos y las relaciones causales entre ellos» (UN Women, 2011).

La propuesta es que se realice un modelo lógico propio y específico de la organización al inicio de cada proceso de autodiagnóstico. A modo de sugerencia, en las siguientes páginas se presenta un modelo lógico genérico de una institución museística como un esquema resumido de la intervención que ha servido para desplegar las líneas de indagación del autodiagnóstico. Cuando una entidad comience un proceso de autodiagnóstico, habrá elementos del modelo lógico propuesto que se ajustarán a su caso específico, y otros que no lo harán. Lo importante es que se realice un ejercicio de plasmación que permita captar el funcionamiento de una determinada institución. A modo de propuesta, el modelo lógico genérico de un museo o

centro de arte, como organización, se ha desglosado en las siguientes dimensiones básicas:

1. Estructura. Se trata de la organización relativamente estable de distintos tipos de estructuras y recursos para alcanzar los fines de la intervención (Cohen y Franco, 1993). Algunos elementos de la estructura son el presupuesto, el espacio, los recursos humanos, el modelo de gestión.

2. Procesos. Los procesos son una secuencia de actividades que genera valor respecto a una determinada situación inicial. A través de las cadenas de trabajo se produce algo, ya sea un producto, un servicio, una orientación o un cambio en la población (Ligero, 2017). Diferenciamos entre diferentes tipos de procesos, según su función:

a. Procesos estratégicos. Están relacionados con la definición y el control de los objetivos de la organización, su planificación y estrategia. En su gestión interviene directamente el equipo directivo (*ibíd.*). Estos procesos pueden ser la gobernanza, la generación de alianzas y redes o la comunicación y difusión.

b. Procesos operativos. Son aquellos que permiten el desarrollo o despliegue de la planificación y la estrategia de la organización y añaden valor para la ciudadanía o

repercuten directamente en su satisfacción (*ibid.*). Por ejemplo, el proceso de exposición de obras o el proceso de educación y dinamización.

c. Procesos de soporte o apoyo. Son los que facilitan el desarrollo de las actividades que integran los procesos clave y generan valor añadido a nivel interno a la organización (*ibid.*). Ejemplo de estos procesos son la gestión de la obra, la gestión administrativa y económica o el mantenimiento de la infraestructura museística.

3. Productos intermedios. Establecen los elementos necesarios para la aplicación última del trabajo de la institución de cara a la ciudadanía. Ejemplo: las actividades, las obras, los materiales de apoyo de las exposiciones, el discurso expositivo, etcétera. «Comprende los productos, los bienes de capital y los servicios que resultan de una intervención» (OCDE, 2002).

4. Productos finales. Están compuestos por los cambios que se producen en la entidad en cuanto a la igualdad efectiva de género. Los productos intermedios, citados más arriba, constituyen el resultado de las acciones de la institución y establecen las condiciones necesarias para que se den los productos finales o los cambios y transformaciones organizativas en relación a la igualdad de género.

El ámbito del autodiagnóstico abarca la estructura, los procesos y los productos. Aunque el fin último de la entidad sea producir cambios en las personas, el autodiagnóstico no alcanza a conocer si estos cambios se dan en la realidad. Para conocer este aspecto de la intervención, existen otras técnicas más adecuadas tales como cuestionarios, entrevistas, *focus groups* o grupos de discusión centrados en los cambios en la ciudadanía o en las poblaciones destinatarias. Existen numerosas propuestas en el ámbito cultural que tratan de conocer el impacto de las instituciones culturales en la ciudadanía. En el caso de querer extender el ámbito del autodiagnóstico a los cambios en la ciudadanía, pueden consultarse algunas propuestas de interés, como el Arts Audience Experience Index (Radbourne et al., 2010).

En el modelo lógico se ha incluido, a modo ilustrativo, un esbozo de los resultados y efectos pretendidos en una institución cultural en términos genéricos. Estos son el conjunto de cambios a corto y medio plazo probables o logrados por los productos de una intervención (OCDE, 2002).

Presentación de un modelo lógico genérico de instituciones museísticas

Estructura

Espacio
 Presupuesto: financiación pública, autogestión, patrocinio
 Planes y programas de actuación: Política de adquisición; Política explícita de género
 Modelo de gestión: gestión pública (estatal SGME, CCAA), gestión privada (fundaciones, empresas)
 Obra adquirida y fondos museísticos, archivo
 Definición cronológica (periodo cronológico): contemporáneo, histórico, prehistórico
 Recursos humanos (RRHH): dirección y equipo directivo, gestión, personal técnico, personal de servicios
 Organización funcional: departamentos, toma de decisión
 Imagen
 Marco legal: estatal (Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad de género) y CCAA
 Alianzas: sector público (AAPP), sector privado y tercer sector

Procesos estratégicos

PE. Gobernanza
 Dirección y toma de decisión, estrategia y búsqueda de financiación, relación con patrocinios, feedback de visitantes. Definición de líneas estratégicas de actuación, Planes específicos (directores, estratégicos, etc.) y programas de actuación.
 PE. Alianzas y redes
 Asistencia a eventos, participación en redes, colaboraciones, articulación de espacios de encuentro.
 PE. Comunicación y difusión
 Definición e implementación de un plan de comunicación (estrategias, discurso, materiales de difusión, web, RRSS), publicidad y difusión de exposiciones y actividades.

Procesos operativos

PO. Exposición de obras
 Inauguración, exposición al público (exposiciones e itinerarios), visitas guiadas.
 PO. Residencias artísticas
 Convocatoria y selección, producción, producción artística, difusión.
 PO. Investigación
 Selección de líneas de investigación, publicación y selección de personal investigador, desarrollo, difusión, organización de formaciones, seminarios y congresos, publicación de materiales y autoría.
 PO. Educación y dinamización
 Diseño e implementación de actividades educativas, talleres y actividades. Organización de actos y eventos, implicación en actos externos.
 PO. Archivo
 Gestión de los materiales archivados, digitalización, consulta.

Procesos de apoyo

PA. Gestión de la obra / patrimonio
 Compra-venta, recepción de donaciones, cesión, custodia, catalogación, conservación, restauración, comisariado. Preparación y producción: selección del espacio/sala, horarios, generación de material museográfico, explicaciones de guías, locuciones, preparación de los espacios para la exposición.
 PA. Gestión administrativa
 Gestión de RRHH, permisos. Reporte de actividades: elaboración y recopilación de documentación, presentación de informes, memorias justificativas, volcado de información en bases de datos.
 PA. Gestión económica
 Gestión económica de los patrocinios. Facturación, gestión presupuestaria, gestión de pagos, auditorías.
 PA. Recepción
 PA. Mantenimiento del museo/centro
 Mantenimiento de equipamientos e infraestructuras, reforma/renovación y rehabilitación, limpieza, seguridad.

Productos

productos intermedios: condiciones necesarias
 productos finales: transformaciones en los museos y centros de arte



En tercer lugar, como guía para el diseño del autodiagnóstico, se ha seguido una aproximación evaluativa de la Evaluación Basada en la Teoría, que permite conocer en profundidad el funcionamiento de una organización. Esta aproximación utiliza el esquema dibujado o modelo lógico como guía de la indagación.

Definición de **aproximación evaluativa**: «Las aproximaciones evaluativas hacen referencia a los diferentes modelos para diseñar una evaluación que marcan también las posibilidades de análisis y utilización de sus resultados» (Ligero, 2017: 61).

En cuarto lugar, la operacionalización. Consiste en definir criterios, preguntas de evaluación e indicadores. Los requerimientos de información sobre los museos y centros de arte se han trasladado a las preguntas y criterios de evaluación. Esta forma de proceder facilita el ejercicio de valoración sistemática, que es el objetivo del autodiagnóstico.

Definición de **preguntas y criterios de evaluación**: «Las preguntas evaluativas incluyen una valoración sobre algún aspecto del programa [intervención u organización], no son indagaciones descriptivas, establecen lo que se quiere valorar y, por lo tanto, definen el juicio final que se va a emitir. Estas valoraciones también se denominan criterios de evaluación. [...] De esta forma, contestar a las preguntas es lo que permite realizar el ejercicio de valoración» (Ligero, 2017: 63).

Las preguntas de evaluación siempre han de ser valorativas y estar en concordancia con los criterios conceptuales que provienen de la fundamentación teórica. En este caso se han operacionalizado tres criterios fundamentales y cinco criterios complementarios.

Crterios fundamentales

1. Redistribución. Este criterio pone en relación la estructura económica, la división del trabajo y la feminización de ciertas categorías laborales. Trabaja por la consecución de la igualdad socioeconómica (Fraser, 2006).

2. Reconocimiento. Criterio que atiende al carácter simbólico, y al valor cultural que se asocia a los objetos, conceptos y construcciones atravesados por el género. Facilita un proceso de deconstrucción simbólica de la masculinidad y la valorización de otras construcciones no hegemónicas. Trabaja por conseguir la equidad entre géneros (Fraser, 2006).

3. Representación. Es una forma de visibilización con consecuencias políticas y sociales y con las políticas de la visión (Haraway, 1991). Se relaciona con la redistribución para conseguir el reconocimiento entre mujeres y hombres. Supone la sobrerrepresentación –frente a una situación histórica de infrarrepresentación– de un grupo de poder para deconstruir el imaginario hegemónico masculino occidental burgués. Trabaja para evitar la devaluación de los géneros y otros grupos sociales (Fraser, 2006).

Crterios complementarios

1. Diversidad. Este criterio permite tener en cuenta las diferentes necesidades de las personas en función del género, sexo, edad, diversidad funcional, origen, cultura y condición social, entre otros factores. «El hecho de no incluirla [la diversidad] provoca la aparición de espacios en los que solo se considera un tipo de persona usuaria, un todo universal, falsamente neutral e inclusivo. La universalidad deja fuera toda actividad y toda persona no enmarcada en la “normalidad” de la experiencia dominante (clase, género, sexo, origen y cultura, etc.)» (Col·lectiu Punt 6, 2014).

2. Autonomía. «Cuando no se considera la necesidad de autonomía de las personas se crean espacios que no propician confianza por no ser accesibles para personas con diversidad funcional o personas con cochecitos infantiles o carros de la compra; espacios que transmiten percepción de inseguridad por lo que una parte de la población no los utiliza por miedo; espacios que por su diseño no fomentan la autonomía de personas mayores, dependientes o de los infantes, que necesitan que haya una persona cuidadora siempre a su lado, hecho que cercena la libertad de la persona cuidadora y de la cuidada» (Col·lectiu Punt 6, 2014).

Definición **sistema de género**: «El género constituye en principio organizador de la sociedad y así se refleja en la existencia de un sistema de género que estructura y refuerza las desiguales relaciones entre mujeres y hombres (Thurén, 1993). Esta desigualdad se pone de manifiesto en la diferente posición social y condiciones de vida de mujeres y hombres al tiempo que se refleja en esferas como la del trabajo (ligado a la producción o la reproducción, pagado o no pagado) y la del poder (la autoridad, el acceso a los recursos, el control, la toma de decisiones, etc.) entre otras. Un sistema transmite la idea de interdependencia, las categorías de género son conceptos relacionados, no se puede hablar de mujeres sin hablar de hombres y viceversa (Ward Hood y Casasaró, 2002: 30)» (Ligero et al., 2014: 59).

3. Participación. Pone en el centro las necesidades y las demandas de las personas usuarias y visitantes, así como la permeabilidad del museo o centro de arte a las mismas y su trabajo activo por incorporarlas en los diferentes niveles de planificación.

4. Adecuación diseño. «Estudia si se ha realizado un análisis de género en el diseño desagregando datos por sexo, edad, origen étnico y grupo socioeconómico y si se incluye una estrategia realista para promover la igualdad de género» (CIDA, en Ligero et al., 2014).

5. Proximidad. Se entiende por este criterio la ubicación cercana y la conectividad peatonal libre de obstáculos de los espacios con equipamientos cotidianos y paradas de transporte público, de forma que sea posible para todo tipo de personas efectuar a pie las actividades cotidianas con recorridos que enlacen los diferentes usos: «la proximidad es necesaria para poder realizar las actividades cotidianas de manera efectiva combinando las esferas personal, productiva, reproductiva y comunitaria» (Col·lectiu Punt 6, 2014).

Los tres criterios fundamentales y los cinco complementarios son ejes transversales para analizar y evaluar-diagnosticar las entidades en relación a la variable género, análisis fundamental en toda entidad inserta en el sistema de género.

Matriz de evaluación

El autodiagnóstico se ha operacionalizado en una matriz de evaluación. Esta herramienta vincula cada pregunta de evaluación con el indicador correspondiente. Además, cada pregunta se vincula con una dimensión concreta del modelo lógico y con los tres criterios fundamentales más los cinco complementarios.

Cada pregunta de evaluación se ha medido, al menos, con un indicador, es decir, un dispositivo informativo para responder a la pregunta de evaluación. Las informaciones recogidas aportan tanto datos cuantitativos como informaciones cualitativas. La matriz completa puede consultarse en el Volumen de anexos (Anexo: matriz de evaluación). A continuación, se incluye un extracto de la matriz de evaluación, que aporta la siguiente información: código identificador, criterio en el que se enmarca, dimensión y subdimensión del modelo lógico con el que se vincula, la pregunta de evaluación, el indicador (junto con su estándar de cumplimiento) y la fuente de la que se extrae el indicador. Además, los estándares de cumplimiento llevan asociada una puntuación que nos indica las situaciones deseables (1: puntuación positiva), las que se deben evitar (-1: puntuación negativa), y los casos neutros o aquellos en los que no se aplica el indicador (0: puntuación neutra).

Por último, se ha diseñado un cuestionario que contiene la formulación de todos los indicadores de la matriz de evaluación. Se recomienda que se utilice en el desarrollo de un autodiagnóstico, ya que resulta más operativa la contestación de los indicadores de esta manera y puede facilitar la recopilación de los datos. El cuestionario completo se encuentra disponible en el Volumen de anexos (“Anexo: cuestionario”). La matriz de evaluación también contiene la pregunta específica de la técnica detallada en la columna derecha, es decir, la formulación de cada indicador en el cuestionario.

Matriz de evaluación. Ejemplo

CÓDIGO	CRITERIO	DIMENSIÓN	SUBDIMENSION	PREGUNTA DE EVALUACION	INDICADOR	ESTÁNDAR	FUENTE ÍTEM	PREGUNTA ESPECÍFICA CUESTIONARIO
Prod8	Representación	Productos	Exposiciones (individuales, colectivas e itinerarios)	¿Se expone la obra de mujeres de una manera significativa?	Nº equitativo de participación en exposiciones colectivas de mujeres y hombres.	(1) Igual participación de mujeres y hombres (50-50%) o mayor participación de mujeres. (-1) Mayor participación de hombres.	Elaboración propia.	Durante el periodo analizado, en las exposiciones colectivas/ temáticas, ¿cuántas mujeres y hombres han participado? - Nº total de exposiciones colectivas. - Nº de mujeres autoras. - Nº de hombres autores.

**¿Cómo hacer tu
propio diagnóstico?**

**INDICADORES Y
SISTEMAS DE MEDIDA**

INDICADORES Y SISTEMAS DE MEDIDA

ALMA PORTA LLEDÓ

Introducción

En este apartado se propone una batería de indicadores que, según la metodología descrita anteriormente, recoge los puntos clave de la situación global de la entidad respecto a la incorporación de la perspectiva de género.

Este modelo de evaluación conjuga la adaptación a cada contexto concreto y la necesidad de encontrar puntos comunes y claves en el funcionamiento de los museos y centros de arte.

Para la realización de un autodiagnóstico pueden utilizarse los indicadores que se proponen en este apartado. Además, pueden incluirse indicadores específicos del caso concreto de una entidad, adaptados al propio contexto. También pueden identificarse indicadores adicionales a través de la bibliografía de referencia del ámbito en el que se trabaje.

Definición de **indicador**: Debe ser una variable medible, observable y registrable que aporte la información suficiente para contestar a las preguntas de evaluación (Ligero, 2017): «los indicadores buscan acercarse lo más posible al concepto o criterio a medir, aunque frecuentemente tienen que conformarse con reflejar la realidad de fenómenos paralelos, similares o parciales del concepto buscado aportando a la evaluación solamente una aproximación» (*ibid.*, 85).

En la realidad social, en la mayoría de las ocasiones no es posible observar los fenómenos de forma directa (por ejemplo, no podemos observar *la igualdad*). Es por ello que tenemos que aproximarnos y conocer dichos fenómenos a través de indicios que se relacionan con ellos de forma indirecta: los indicadores (Maggino, 2017). Es decir, aunque no podemos observar *la igualdad* de forma directa, sí podemos, por ejemplo, saber si hay una representación equitativa en la producción artística, según el género de la persona o personas que han producido las obras.

Pero, ¿cómo identificar los indicadores? Según Ligeró et al., (2019) se debe definir, al menos, un indicador para cada pregunta de evaluación. Puede haber diversos indicadores, más o menos directos, para contestar a una misma cuestión (*ibid.*).

Preguntas para identificar correctamente los indicadores

1. ¿El indicador responde con claridad a una pregunta de evaluación? Un indicador siempre ha de responder a una pregunta de evaluación que hayamos formulado previamente. Es decir, tiene que añadir alguna información relevante para valorar el objeto que se está evaluando. Si no, estaremos ante otro tipo de ejercicio –como, por ejemplo, la investigación–, pero no facilitará el ejercicio evaluativo del autodiagnóstico.

2. ¿Existe un sistema mejor para aproximarse al concepto? En la mayoría de los casos no existe una única forma de aproximarse a un concepto. Se han de valorar las diferentes opciones y formular el indicador que mejor se adapte a la situación práctica y al concepto teórico que pretende medir. También hay que valorar la confiabilidad que nos aporten los datos y la forma de obtenerlos, así como los recursos

–tiempo, recursos económicos– que se van a invertir en su obtención efectiva.

Una vez que se hayan definido los indicadores o sistemas de medida, estos se aplicarán al museo o centro de arte, a través del trabajo de campo. Como instrumento para recoger los datos y contestar a los indicadores, puede utilizarse el cuestionario, que concreta cada indicador en preguntas, cuya contestación es más operativa (cuestionario disponible en el Volumen de anexos). En cuanto a la delimitación temporal, lo adecuado es que, en los indicadores referidos a un periodo de tiempo determinado, este se acote al último periodo completo (por ejemplo, si el periodo en curso es el año 2020, el último periodo completo sería el año 2019).

Una vez recopilados los datos, a través del cuestionario, los indicadores se analizarán junto con sus estándares de medida, lo que nos proporcionará información sobre si el dato obtenido se valora como positivo o negativo (más del 40% de adquisición de obra producida por mujeres se consideraría positivo. Un porcentaje menor se estimaría negativo).

Se recomienda que para la aplicación de un autodiagnóstico se designen responsables que lo lleven a cabo y se elabore un cronograma con las tareas del trabajo de campo. Además

de nombrar a una persona competente que se encargue de hacer el seguimiento de todo el proceso. Del mismo modo, es recomendable volcar la información obtenida en un informe de datos.

Definición de **informe de datos**: «En el informe de datos se exponen los diferentes datos obtenidos de las diferentes fuentes (cualitativos y cuantitativos) articulados a través de preguntas e indicadores. El objetivo en esta fase es narrar detalladamente lo que ha ocurrido en cada uno de los indicadores, preguntas, criterios o dimensiones. De tal forma que se pueda obtener una visión completa y organizada de la información» (Ligero, 2019).

El informe de datos puede organizarse según las dimensiones del modelo lógico (productos, procesos y estructura) y los criterios y preguntas de evaluación. Es de suma importancia que, a través de los indicadores analizados, se contesten todas las preguntas de evaluación planteadas al inicio del autodiagnóstico.

Más adelante, en la fase de interpretación de los resultados, estos datos permitirán dilucidar qué aspectos del museo o

centro de arte funcionan y dónde se localizan los nodos de mejora de la entidad en términos de igualdad de género, de cara a la planificación.

Preguntas de evaluación, indicadores y sistemas de medida

A continuación, se presenta una batería de indicadores y sistemas de medida, organizada según las preguntas de evaluación. En el anexo «matriz de evaluación» se disponen y ordenan todos los indicadores (según las dimensiones, criterios y preguntas de evaluación), junto con sus estándares de cumplimiento.

1. ¿Se adquiere obra producida por mujeres?

Código: (Prod1).

Dimensión: Productos (obra, objetos y bienes culturales adquiridos, fondos).

Criterio: Representación/adecuación al diseño (CIDA).

Indicador: N° de obras/objetos/bienes culturales adquiridos, según género de la autoría.

Estándar: Adquisición de 40% o más de obra de mujeres, respecto a hombres.

Fuente: Elaboración propia.

La distribución porcentual de la obra adquirida por la institución, según las obras creadas por mujeres y hombres, nos indica la importancia de la representación de las mujeres como productoras de cultura y arte en los fondos museísticos. Las adquisiciones de obra creada por hombres suelen ser muy superiores a las producidas por mujeres.

En el Estado español, según la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres, este sería un punto importante para revertir el desequilibrio existente, y supone una cuestión fundamental en la incidencia social de la institución.

Resulta interesante analizar la tendencia temporal de este indicador (anual, bianual o cuatrienalmente) para detectar si un desequilibrio de género responde a las políticas de adquisición o a fenómenos puntuales (en tal caso, sería necesario explicitar estos).

2. ¿Se valora económicamente de manera desigual la obra de mujeres y hombres?

Código: (Prod2).

Dimensión: Productos (obra, objetos y bienes culturales adquiridos, fondos).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Gasto en las obras/objetos/bienes culturales adquiridos, según género de la autoría.

Estándar: 40% o mayor gasto en obra de mujeres, respecto a hombres.

Fuente: Elaboración propia.

Código: (Prod3).

Dimensión: Productos (obra, objetos y bienes culturales adquiridos, fondos).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Media equitativa de gasto en obra de mujeres y hombres (indicador de segundo nivel, el cálculo se realiza a nivel interno).

Estándar: Igual media de gasto por obra de mujeres, respecto a hombres (cercano al 0% de diferencia).

Fuente: Elaboración propia.

Según un estudio de la Universidad de Luxemburgo (Adams et al., 2017), el arte producido por mujeres se vende un 47,6% más barato que el de sus equivalentes varones. El estudio tuvo en cuenta 1,5 millones de transacciones de subastas en 45 países.

El «descuento por género» nos indica que no es inocuo para quien adquiere arte (compradores/as privados/as, entidades públicas) que este sea producido por mujeres o

por hombres. El género, en la producción de arte, induce a un sesgo de minusvaloración, traducido en términos económicos a través de un precio.

Para revertir dicha situación, se requiere, al menos, una equiparación proporcional a la Ley Orgánica 3/2007 para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres. Esto es, que el gasto en el arte sea equitativo.

Para calcular la media de gasto en obra de mujeres y de hombres, y valorar si esta es equitativa, se requiere conocer el número de obras, objetos y bienes culturales adquiridos, según género de la autoría (Prod1) y el gasto en las obras, objetos, bienes culturales adquiridos, según género de la autoría (Prod2). Si las medias del gasto son similares, la estimación se acercará al 0%.

3. ¿Es equitativa la representación de la obra de mujeres en los fondos?

Código: (Prod4).

Dimensión: Productos (obra, objetos y bienes culturales adquiridos, fondos).

Criterio: Representación/Adecuación al diseño (CIDA).

Indicador: N° de obras/objetos/bienes culturales de los que disponen los fondos, según género.

Estándar: Igual o mayor porcentaje de obra de mujeres, respecto a hombres. Si no se dispone del dato, el indicador no puntúa.

Fuente: Elaboración propia.

La equidad, en este sentido, supone la representación equitativa de las obras y creaciones artísticas producidas, según el género de la autoría. Para ello, debería haber un porcentaje igual o mayor de obra de artistas mujeres respecto a sus homólogos varones.

Para la obtención de este dato, es crucial que la institución disponga de una base de datos de sus fondos que incluya la variable género. Trabajar sobre este indicador no significa que haya que producir esta información desde cero. Es decir, no se requiere que se recopile la autoría de todas las obras de los fondos, si no se dispone ya de esta información. Esto nos sirve para introducir el criterio de Adecuación al diseño, lo cual invita a reflexionar sobre si se dispone de la información necesaria para promover la igualdad de género en los fondos de la institución, enmarcada en una estrategia de promoción de la igualdad más amplia.

4. ¿Se han revisado/recuperado los fondos de la institución desde una perspectiva de género?

Código: (Prod5).

Dimensión: Productos (obra, objetos y bienes culturales adquiridos, fondos).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Generación de cambios a raíz de la puesta en marcha de acción o acciones para la revisión de los fondos de la institución desde la perspectiva de género.

Estándar: Sí se ha puesto en marcha alguna acción para la revisión de los fondos de la institución desde la perspectiva de género.

Fuente: Dibam (2012).

La obra no expuesta y que permanece en los fondos de la institución también arroja información sobre la implementación de la igualdad de género. Para ello es fundamental la generación de cambios a raíz de la puesta en marcha de acción o acciones para revisar los fondos existentes desde una nueva óptica de género.

Algunas de las posibles acciones a realizar son la restauración y la recuperación de obras, objetos y bienes culturales, nuevas exposiciones, itinerarios específicos, etcétera.

Es especialmente interesante para los museos y centros de arte la producción de nuevas interpretaciones sobre los fondos ya existentes y disponibles, que permitan reflexiones más amplias sobre la realidad y sobre la acción e historia de la institución.

5. ¿Se han revisado/recuperado los archivos de la institución desde una perspectiva de género?

Código: (Prod6).

Dimensión: Productos (Archivo).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Puesta en marcha de acción o acciones para la revisión del archivo de la institución desde la perspectiva de género.

Estándar: Sí se han puesto en marcha acción o acciones de revisión.

Fuente: Dibam (2012).

Siguiendo la lógica de la revisión y recuperación, los archivos de la institución son también el espacio idóneo para realizar una nueva aproximación desde la perspectiva de género. Algunas de las acciones que pueden llevarse a cabo son la restauración, la catalogación, la recuperación o la digitalización de archivos.

6. ¿Se expone la obra de mujeres de una manera significativa? (I)

Código: (Prod7).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Representación.

Indicador: N° equitativo de exposiciones individuales de mujeres y hombres.

Estándar: Igual participación de mujeres y hombres (50-50%) o mayor participación de mujeres.

Fuente: Elaboración propia.

Es de gran relevancia que el número de exposiciones individuales con autoría de mujeres y con autoría de hombres sean lo más paritarias posibles, con el objetivo de revertir una situación desigual y hacerla simétrica al número de profesionales existentes.

7. ¿Se expone la obra de mujeres de una manera significativa? (II)

Código: (Prod8).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Representación.

Indicador: N° equitativo de participación en exposiciones colectivas de mujeres y hombres.

Estándar: Igual participación de mujeres y hombres (50-50%) o mayor participación de mujeres.

Fuente: Elaboración propia.

Del mismo modo que se valora la paridad en las exposiciones de autoría individual, en este indicador también se valora la paridad de mujeres y hombres en exposiciones de tipo colectivo. Para ello, el objetivo es que el número relativo de exposiciones según género sea lo más similar posible.

8. ¿Las exposiciones representan y cuestionan las temáticas relacionadas con el imaginario y las condiciones sociales de las mujeres?

Código: (Prod9).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Representación.

Indicador: N° de exposiciones del periodo que incorporan temáticas con perspectiva de género, respecto al total de exposiciones del periodo.

Estándar: Puntuación mínima de 3 en el índice de temáticas con perspectiva de género.

Fuente: Elaboración propia.

Este indicador trata de dilucidar si las temáticas de las exposiciones incorporan la perspectiva de género, tanto de manera directa como indirecta. La manera de incorporarlo puede ser tanto desde un punto de vista etnográfico como discursivo o narrativo.

Para ello se utiliza el índice de temáticas con perspectiva de género que engloba los siguientes ítems referidos a su incorporación en las exposiciones:

1. Aspectos de la vida cotidiana y los cuidados.
2. Situación vivencial y condiciones sociales de mujeres.
3. Historia y vida de mujeres destacadas.
4. Visibilización de los roles de género asignados a hombres y mujeres.
5. Mujeres realizando tareas tradicionalmente asignadas a lo masculino u hombres realizando tareas tradicionalmente asignadas a lo femenino.

9. ¿Se distribuyen las salas, según su importancia, de forma homogénea entre mujeres y hombres?

Código: (Prod10).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Distribución de salas equitativa. Uso de espacios principales.

Estándar: Uso homogéneo (o positivo para mujeres) de la sala principal o de las salas medianas.

Fuente: Elaboración propia.

La distribución de las salas también es un indicador del reconocimiento que se otorga a las obras. Las salas principales se asocian a un mayor prestigio, mayor presupuesto y mayor impacto. La programación reiterada de exposiciones de artistas en lugares secundarios como, por ejemplo, salas pequeñas o espacios comunes, sería un indicador de una distribución no equitativa de los espacios. Para facilitar el trabajo sobre este indicador, se puede pensar en la última exposición que se ha hecho de la obra de una mujer artista, así como en la exposición más reciente de un artista hombre.

10. ¿Se distribuyen las salas, según su importancia, de manera homogénea entre las temáticas relacionadas con género y las generales?

Código: (Prod11).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Distribución de salas equitativa. Uso de espacios principales.

Estándar: Uso homogéneo (o positivo para temáticas de género) de la sala principal o de las salas medianas.

Fuente: Elaboración propia.

En aquellos museos y centros en los que la mayoría de los objetos y bienes culturales expuestos no se asocie a una autoría (museos de ciencias naturales, historia, prehistoria o etnografía) también se puede tener en cuenta este indicador, atendiendo a los espacios en los que se programan las exposiciones de temáticas relacionadas con el género y las exposiciones de temáticas generales. Para facilitar el trabajo sobre este indicador, se puede pensar en qué sala se suele asignar mayoritariamente a las exposiciones de temática relacionada con género, en comparación con la asignación de sala a las exposiciones de una temática general.

11. ¿La duración de las exposiciones se distribuye homogéneamente entre hombres y mujeres?

Código: (Prod12).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Duración equitativa del tiempo de las exposiciones (nº de meses).

Estándar: Duración homogénea (o positivo para mujeres) de las exposiciones individuales.

Fuente: Elaboración propia.

La duración de las exposiciones, según el género del/la artista, es también un eje clave en el análisis de la igualdad.

Para contestar a este indicador, puede examinarse la duración que tienen, mayoritariamente, las exposiciones de artistas mujeres, comparadas con las exposiciones de artistas hombres.

12. ¿La duración de las exposiciones se distribuye homogéneamente entre las temáticas de género y las generales?

Código: (Prod13).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Duración equitativa del tiempo de las exposiciones.

Estándar: Duración homogénea (o positiva para las temáticas relacionadas con género).

Fuente: Elaboración propia.

Como se muestra en el indicador Prod11, en aquellos museos y centros en los que la mayoría de los objetos y bienes culturales expuestos no se asocia a una autoría (museos de ciencias naturales, historia, prehistoria o etnografía) también pueden tener en cuenta este indicador.

Para contestar a este indicador, se puede ver la duración que se suele dar mayoritariamente a las exposiciones de temática relacionada con género, en comparación con las exposiciones de una temática general.

13. ¿Las exposiciones incorporan, en su temática, la diversidad de la sociedad? (I)

Código: (Prod14).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Existencia de programación en temas de orientación sexual.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

La perspectiva de género tiene en cuenta la discriminación múltiple. Es decir, además del género, existen otros principios organizadores de la discriminación, que se combinan entre sí, dando lugar a situaciones de una distribución desigual del poder y la visibilidad. Algunos de los ejes de discriminación son la clase social, la etnia o la orientación sexual.

Este indicador valora si en el periodo ha habido iniciativas, exposiciones o itinerarios centrados en la reflexión o la visibilización de la orientación sexual.

14. ¿Las exposiciones incorporan, en su temática, la diversidad de la sociedad? (II)

Código: (Prod15).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Existencia de programación en temas de identidad de género.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Otro eje de desigualdad a tener en cuenta son las identidades de género no normativas. Por ejemplo, en el periodo puede haber habido itinerarios específicos de visibilización de la lucha por los derechos de las personas transgénero y transexuales.

15. ¿Las exposiciones incorporan, en su temática, la diversidad de la sociedad? (III)

Código: (Prod16).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Existencia de programación diversa en temas de origen, cultura, etnia.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Otro de los ejes clave de la discriminación múltiple es el origen, la cultura y la etnia.

En el trabajo de este indicador se tendrá en cuenta si, en el periodo analizado, ha habido programación orientada a comprender los procesos migratorios de las mujeres migrantes, la visibilización de sus condiciones sociales o la difusión de elementos identitarios propios. Igualmente, la reflexión y la mirada crítica sobre los procesos de colonización y las relaciones Norte-Sur es también una línea relevante de análisis.

16. ¿Las exposiciones incorporan, en su temática, la diversidad de la sociedad? (IV)

Código: (Prod17).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Existencia de programación diversa en temas de condición socioeconómica y desigualdad social.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

El cuarto eje de discriminación múltiple es el económico y atiende a la desigualdad socioeconómica de las mujeres. En el trabajo de este indicador se tendrá en cuenta si en el periodo analizado, se han impulsado iniciativas, exposiciones o itinerarios centrados en las condiciones económicas de las mujeres. Por ejemplo, la visibilización de su situación como responsables de sus hijos/as en familias monoparentales, su presencia en profesiones mal retribuidas o sus condiciones de vida de pobreza.

17. ¿La propuesta de programación aporta a la toma de conciencia, cuestionamiento y sensibilización respecto a las relaciones desiguales entre mujeres y hombres? (I)

Código: (Prod18).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Realización de propuestas específicas de una temática sensible al género.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Un asunto relevante es conocer si la programación incluye actividades, itinerarios y propuestas para el público visitante que aporten toma de conciencia sobre aspectos

relacionados con el género en su discriminación múltiple (raza, pobreza, orientación sexual).

Pueden ser propuestas nuevas o también otras relacionadas con la reorganización de la obra, objetos y bienes culturales, siempre que incorporen la perspectiva de género sobre las exposiciones, obras o temáticas.

18. ¿La propuesta de programación aporta a la toma de conciencia, cuestionamiento y sensibilización respecto a las relaciones desiguales entre mujeres y hombres? (II)

Código: (Prod19).

Dimensión: Productos (Exposiciones individuales y colectivas e itinerarios).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Frecuencia homogénea de la realización de itinerarios específicos de una temática sensible al género.

Estándar: Frecuencia mensual o semanal.

Fuente: Elaboración propia.

Además de la realización de las actividades, itinerarios específicos y propuestas de concienciación y sensibilización sobre la igualdad, es importante señalar la frecuencia de estas acciones. Para considerar su impregnación en la entidad, se puede tener en cuenta la realización de itinerarios de forma

habitual, semanal o mensualmente, como un dato positivo. Se ha de tener en cuenta, además, que estas actividades no se circunscriban únicamente al 8 de marzo.

19. ¿Se recogen los datos de las visitas desagregados por género?

Código: (Prod20).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Adecuación diseño (CIDA).

Indicador: Obtención efectiva de información de visitantes desagregada por género.

Estándar: Sí (obtención a través de alguna de las vías).

Fuente: Elaboración propia.

La obtención de datos de visitantes desagregados por género es clave para el criterio de Adecuación al diseño (CIDA) e invita a reflexionar sobre si se dispone de la información necesaria para promover la igualdad de género. En el caso de la asistencia del público que visita el museo o centro de arte, esta información se puede obtener a través de diferentes vías: el registro de las y los visitantes, encuestas de uso, encuestas de satisfacción, etcétera. Las dos últimas suponen la extrapolación de los datos de una muestra de personas encuestadas a la totalidad de visitantes en un periodo. La primera supone la obtención de

estos datos mediante el registro del público a su llegada al museo. En este caso, habría que tener en cuenta que «el sexo y el origen de las personas lo determinan ellas mismas. En el caso de que no se pueda hablar con las personas en cuestión para definirlo, hay que dejar claro que se ha definido por su apariencia» (Col·lectiu Punt 6, 2014: 35).

20. ¿Hay una participación cultural equitativa de mujeres y hombres?

Código: (Prod21).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Participación.

Indicador: N° de visitantes, según género.

Estándar: Participación equitativa de mujeres, hombres y otros géneros.

Fuente: Elaboración propia.

La obtención de los datos de la participación cultural (asistencia al museo o centro de arte) son vitales para la programación del museo o centro. Que haya una participación cultural equitativa implica que los diferentes géneros se sientan interpelados por la propuesta del museo o centro de arte. Así, el estándar de cumplimiento del indicador debería situarse en porcentajes equitativos de asistencia, según género (mujeres, hombres y otros géneros).

Como referencia, se pueden consultar las estadísticas para el caso español de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España⁵. En el caso de que no se obtuviese la información desagregada por género, el indicador no puntuaría.

21. ¿El museo/centro atrae a colectivos vulnerables y vulnerados? (I)

Código: (Prod22).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Participación.

Indicador: Realización de actividades en otros espacios o centros ajenos.

Estándar: Siempre (de manera habitual), bastantes veces, algunas veces.

Fuente: Elaboración propia, orientada en el Plan Museos+ Sociales (MECD, 2015).

Este indicador examina si el museo apuesta por todos los colectivos y si se preocupa de que las personas en una situación vulnerable sientan el museo como algo propio. De tal manera, se pregunta: ¿Suelen realizarse actividades

en espacios o centros ajenos para públicos que, de otra manera, no podrían o tendrían serias dificultades para acudir al museo o centro?

Algunos ejemplos podrían ser población reclusa y exreclusa, en programas de reinserción; Unidades de Madres, Centros de Ejecución de Medidas Judiciales y menores infractores/as; centros residenciales, centros de día (mayores y personas con discapacidad) o casas refugio de mujeres.

El estándar de cumplimiento sería que estas actividades en espacios o centros ajenos se realizasen con cierta frecuencia, es decir, de manera habitual (sobre una escala de nunca, algunas veces, bastantes veces y siempre).

Otro aspecto importante es valorar si se realiza un seguimiento y evaluación de las actividades descritas.

Además de la movilidad del museo en estos espacios, existen otras vías que nos indican la presencia de colectivos vulnerables y vulnerados, no solo como visitantes, sino también como personas que participan en las diferentes esferas de la entidad. Estas son:

⁵ Disponible en CulturaBASE.

1. La normalización de la presencia de personas con diversidad funcional, de edades mayores, niñas y niños, tanto entre el público visitante como en el equipo técnico del propio museo o centro de arte.

2. La presencia en el equipo curatorial, educativo, de difusión, etc. de personas con diversidad funcional y otras especificidades que se encuentren en riesgo de exclusión social.

22. ¿El museo/centro atrae a colectivos vulnerables y vulnerados? (II)

Código: (Prod23).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Participación.

Indicador: Existencia de becas de transporte o manutención disponibles para colectivos que lo necesiten.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Otro buen indicador para conocer si existe una voluntad de acercar el museo o centro de arte a colectivos excluidos es verificar la existencia o no de becas de manutención o transporte para desplazarse hasta el museo o centro para

personas y grupos que de otra manera no podrían hacerlo o les resultaría muy difícil (por ejemplo, jóvenes en riesgo de exclusión social que viven fuera de la ciudad o alejados/as del museo o centro).

23. ¿El museo o centro atrae a personas con discapacidad sensorial (visual o auditiva)?

Código: (Prod24).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Participación.

Indicador: Existencia de iniciativas específicas adaptadas a personas con discapacidad sensorial.

Estándar: Sí.

Fuente: Plan Museos+ Sociales (MECD, 2015).

En el Plan Museos+ Sociales (MECD, 2015) se detallan diferentes formas de adaptación de los museos y centros de arte para acoger de manera adecuada a personas con diversidad de capacidades.

En este sentido, la programación de talleres o visitas adaptadas a personas con discapacidad sensorial (visual o auditiva) muestra la permeación en la práctica museística de dicho posicionamiento estratégico y práctico de apertura a la participación cultural.

24. ¿El museo/centro atrae a personas con discapacidad intelectual?

Código: (Prod25).

Dimensión: Productos (Visitantes).

Criterio: Participación.

Indicador: Existencia de iniciativas específicas adaptadas a personas con discapacidad intelectual.

Estándar: Sí.

Fuente: Plan Museos+ Sociales (MECD, 2015).

En línea con el indicador anterior (Prod24), la existencia de talleres o visitas adaptadas a personas con discapacidad intelectual es también una cuestión relevante en la adaptación del museo o centro de arte a la diversidad de sus visitantes.

25. ¿Los materiales de apoyo tratan de deconstruir y cuestionar los roles de género?

Código: (Prod26).

Dimensión: Productos (Discurso expositivo).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Incorporación de aspectos de ruptura con los roles de género en los materiales de apoyo a la exposición.

Estándar: Puntuación mínima de 2 en el índice de materiales de apoyo transformadores.

Fuente: Nochlin (1988), en López Fdz. Cao (2013).

Este indicador se centra en los dispositivos vinculados a la producción del discurso expositivo o posicionamiento simbólico y discursivo-narrativo del museo o centro de arte como son los materiales de apoyo.

Los materiales de apoyo incluyen diversidad de productos: tanto el material museográfico, como el catálogo, el guión de las visitas guiadas, las locuciones, folletos, trípticos, cartelería, cartelas, etcétera. Es decir, todos aquellos soportes que ofrecen información a las personas visitantes sobre la narrativa de las obras, objetos o bienes culturales del museo o centro de arte.

Se trata de los dispositivos de creación, reproducción y soporte de determinados imaginarios y construcciones de realidad.

En este sentido, hay diversidad de formas de producir materiales de apoyo transformadores de los imaginarios. Las mujeres ya han estado tradicionalmente insertas en posiciones sociales disruptivas debido a los roles que se les ha asignado a través del sistema de género. La tarea, ahora, es reconocer y mostrar su papel históricamente invisibilizado. De manera que «es posible, de hecho,

proponer nuevas fichas museográficas que introduzcan a las mujeres como agentes activos de la cultura: como creadoras, como patronas, como donantes, como elementos de la iconografía que presenten un estar en la sociedad, la política y la vida pasada de forma activa» (Instituto de Investigaciones Feministas, 2014)⁶.

Para responder a este indicador, se propone el índice de materiales de apoyo transformadores en el que incluyen los siguientes ítems:

1. Visibilización de las mujeres en la sociedad, en la historia y/o en el arte.
2. Valorización del trabajo femenino y reproductivo para la sociedad, la historia y/o el arte.
3. Cuestionamiento del rol femenino en la sociedad, en la historia y/o en el arte.
4. Cuestionamiento del rol masculino en la sociedad, en la historia y/o en el arte.

Para responder a este indicador, se pueden consultar algunos de los folletos o trípticos de las exposiciones, así como hacer una valoración sobre el conjunto de los materiales de apoyo disponibles.

26. ¿El discurso expositivo trata de no reproducir los roles de género?

Código: (Prod27).

Dimensión: Productos (Discurso expositivo).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Valoración del peso que se da a la vida privada de hombres y mujeres, en relación con su obra.

Estándar: Igual o menor frecuencia en el caso de las artistas mujeres, en comparación con los artistas hombres.

Fuente: Nochlin (1988), en López Fdz. Cao (2013).

Otro aspecto clave en la reproducción o cambio en los roles de género es el peso que la vida privada y pública tiene en las artistas y cómo, en su caso, la vida privada parece condicionar y explicar su situación artística. En muchas ocasiones, en el caso de las artistas, se tiende a explicar

⁶ Informe del proyecto de I+D+i “Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Museo Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje” del Instituto de Investigaciones Feministas (UCM).

su vida pública y su obra artística a través de lo privado, tal como sus condiciones familiares, sus relaciones de pareja o su biografía. Este hecho no se da tanto en las explicaciones que se ofrecen en el caso de los artistas hombres, en los que su obra no se suele mostrar como condicionada ni supeditada a otras cuestiones ajenas a la creación artística. Para contestar a este indicador, tanto en el caso de artistas mujeres como en el de hombres, se plantea la siguiente pregunta: ¿con qué frecuencia se añaden a los materiales de las exposiciones (catálogos, cartelas, folletos, trípticos, información en la web, etc.) informaciones sobre la vida del y de la artista para contextualizar su obra, en cada caso? Como, por ejemplo, son condiciones familiares, biografía o situación de pareja.

El estándar de cumplimiento sería que hubiese una igual o menor frecuencia en el caso de las artistas mujeres, en comparación con los artistas hombres, con el objetivo de revertir una situación desigual.

27. ¿El discurso expositivo del museo o centro de arte facilita la comprensión de las obras desde una perspectiva de género?

Código: (Prod28).

Dimensión: Productos (Discurso expositivo).

Criterio: Representación.

Indicador: Inclusión de elementos críticos en los materiales de apoyo.

Estándar: Puntuación mínima de 4 en el índice de comprensión de la obra desde una perspectiva de género.

Fuente: Elaboración propia.

El discurso expositivo, además de evitar la reproducción de los roles de género y de dar herramientas para su deconstrucción, tendrá también la capacidad de facilitar la comprensión de la obra, objeto o bien cultural desde una perspectiva de género con sus múltiples variables de intersección. Para contestar a este indicador se propone el índice de comprensión de la obra desde una perspectiva de género. Los ítems que componen este índice son los siguientes:

1. Se preguntan por la ausencia de colectivos como pueden ser otras etnias o culturas, colectivos presentes en la sociedad, pero invisibilizados e infravalorados (clase trabajadora o empobrecida, mujeres trabajadoras, inmigrantes, refugiados/as, etc.).

2. En exposiciones que recogen un periodo histórico, se analizan los avances y retrocesos sociales y políticos desde

el punto de vista de género en relación con los derechos de las mujeres.

3. Muestran las condiciones sociales de diferentes poblaciones y colectivos y las conectan con otros hechos históricos y cambios sociales relevantes. Por ejemplo, dan a conocer el papel de las mujeres en los cuidados y el trabajo reproductivo, pero también en las luchas sociales y su contribución al desarrollo educativo, político y social.

4. Facilitan la lectura crítica de obras históricas y las conectan con un análisis del presente. Por ejemplo, una lectura desde la perspectiva de género e igualdad social de obras que representan imágenes de violencia sexual, tal como los raptos mitológicos.

5. Proporcionan información abierta sobre la obra, objeto o bien cultural: incluyen e interrogan al público visitante, fomentan la interpretación de la obra en materia de género, poder, diversidad cultural y de clase.

6. Las obras se ponen en relación con el contexto en el que fueron realizadas y como una elección del/la propio/a artista desde su posición histórica y socioeconómica. Por ejemplo, construcciones misóginas frente a un contexto social de lucha por la igualdad.

El estándar de cumplimiento sería una puntuación mínima de 4 en el índice, sobre un máximo de 6.

28. ¿Los materiales de comunicación y difusión han incorporado un lenguaje inclusivo y no sexista?

Código: (Prod29).

Dimensión: Productos (Materiales de difusión).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Uso de un lenguaje no sexista en los materiales de comunicación y difusión.

Estándar: No en todos los usos de lenguaje sexista.

Fuente: Dibam (2012), Oxfam Intermón.

Otro aspecto clave y fundamental en el trabajo desde la perspectiva de género es el uso de un lenguaje inclusivo en la difusión en medios, web, vídeos, publicaciones en RRSS, cartelería, y, en general, en todas las comunicaciones (internas y externas) del museo o centro de arte. Para responder a este indicador, se pueden consultar algunos de los folletos, trípticos, web, vídeos, publicaciones en RRSS, cartelería, etcétera, para comprobar alguno de los siguientes usos del lenguaje:

1. Uso del masculino como genérico (ejemplo, «el artista», «los artistas», «los visitantes»).

2. Uso del artículo masculino plural con nombre común (ejemplo, «los demás», «los otros»).

3. Uso de profesiones de forma sesgada (ejemplo, «el director», «las limpiadoras»).

El uso de un lenguaje inclusivo y no sexista significa la construcción de realidades más igualitarias y no discriminatorias y comienza a eliminar el «testigo modesto» de la cultura, como voz de autoridad masculina.

29. ¿El programa arquitectónico (usos, mantenimiento, reforma/renovación, etc.) ha tenido en cuenta la corresponsabilidad en los cuidados?

Código: (Prod30).

Dimensión: Productos (Espacios museísticos en funcionamiento y accesibles).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Inclusión en la infraestructura de elementos de corresponsabilidad e igualdad.

Estándar: Puntuación mínima de 2 en el índice de elementos de corresponsabilidad.

Fuente: Dibam (2012), Col·lectiu Punt 6 (2014).

El programa arquitectónico de un museo o centro de arte hace referencia tanto a la infraestructura construida (espacios, elementos físicos) como a los usos que se asignan a estos espacios. Tradicionalmente se han excluido o tratado de ocultar los usos reproductivos, de cuidado y de corresponsabilidad social de la infraestructura destinada a lo público, quedando relegados al ámbito privado. Una vía para revertir esta situación desigual es la inclusión en la infraestructura de elementos de corresponsabilidad en los cuidados.

La inclusión de los cuidados en los museos y centros de arte pasa por atender a las necesidades que tienen tanto las personas a las que se cuida (por edad, enfermedad o discapacidad) como a las cuidadoras, tradicionalmente mujeres. Un museo o centro de arte cuidador es aquel que trata de conocer e intervenir, de manera abierta, en lo relativo a las necesidades derivadas de los cuidados.

Para contestar a este indicador, se propone el índice de elementos de corresponsabilidad, que integra los siguientes ítems:

1. Baños para hombres con cambiadores de pañales.

2. Servicio de guardería.

3. Actividades infantiles paralelas o insertas en la programación.

El estándar de cumplimiento sería una puntuación mínima de 2 en el índice, sobre un máximo de 3.

30. ¿El programa arquitectónico (usos, mantenimiento, reforma/renovación, etc.) ha tenido en cuenta la diversidad?

Código: (Prod31).

Dimensión: Productos (Espacios museísticos en funcionamiento y accesibles).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Inclusión de la diversidad en la infraestructura.

Estándar: Puntuación mínima de 1 en el índice de elementos de diversidad.

Fuente: Elaboración propia.

Otro elemento a tener en cuenta desde el programa arquitectónico es la diversidad. Para analizar este indicador, se propone el índice de elementos de diversidad, que se compone de los siguientes elementos, que pueden estar insertos en la infraestructura del museo o centro de arte:

1. Baños sin identificación de género.

2. Pictogramas igualitarios (por ejemplo, que representen de forma no sexista a hombres, mujeres u otro género o que incluyan a niños y niñas).

El estándar de cumplimiento sería una puntuación mínima de 1 en el índice, sobre un máximo de 2.

31. ¿El programa arquitectónico (usos, mantenimiento, reforma/renovación, etc.) ha tenido en cuenta la autonomía de los diferentes públicos? (I)

Código: (Prod32).

Dimensión: Productos (Espacios museísticos en funcionamiento y accesibles).

Criterio: Autonomía.

Indicador: Inclusión en la infraestructura de elementos de accesibilidad para personas con discapacidad física.

Estándar: Puntuación de 4 o 5 sobre una escala 1-5 (accesibilidad máxima).

Fuente: Dibam (2012), Plan Museos + Sociales (MECD, 2015).

Otro elemento fundamental para facilitar los cuidados desde los museos y centros de arte es la inclusión en la infraestructura de elementos de accesibilidad para personas con discapacidad física.

Para responder a este indicador, se puede contestar a la siguiente pregunta: ¿En qué medida una persona con movilidad reducida o con discapacidad física puede hacer uso pleno del espacio? Escala del 1 al 5 donde 1 es «con gran dificultad» y 5 «con gran facilidad». Al contestar a esta pregunta, se ha de tener en cuenta la accesibilidad al edificio, pero también otros elementos como la disponibilidad de bancos o sillas suficientes y adecuadas, rampas con pasamanos o recorridos espaciados para sillas de ruedas.

32. ¿El programa arquitectónico (usos, mantenimiento, reforma, renovación, etc.) ha tenido en cuenta la autonomía de los diferentes públicos? (II)

Código: (Prod33).

Dimensión: Productos (Espacios museísticos en funcionamiento y accesibles).

Criterio: Autonomía.

Indicador: Inclusión en la infraestructura de elementos de accesibilidad para personas con discapacidad sensorial (visual o auditiva).

Estándar: Sí.

Fuente: Plan Museos+ Sociales (MECD, 2015).

Algunas de las iniciativas para tener en cuenta la autonomía de las personas con discapacidad sensorial (visual o auditiva) son los de recorridos táctiles con textos en braille y audiodescripción, magnificadores, guías virtuales multimedia, uso de materiales en 3D y objetos originales o la instalación de bucles magnéticos portátiles e inalámbricos que facilitan la accesibilidad de la información a personas con audífonos o implantes cocleares.

33. ¿Las actividades, eventos y talleres contribuyen, como una dinámica constante, a la sensibilización y toma de conciencia respecto a las relaciones desiguales entre mujeres y hombres? (I)

Código: (Prod34).

Dimensión: Productos (Educación).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Nº de actividades educativas (eventos, talleres, etc.) de sensibilización y concienciación sobre la igualdad de género (en el periodo escogido).

Estándar: Un 25% o más de las actividades, eventos, talleres.

Fuente: Elaboración propia.

Todo aquello que hace el museo o centro de arte en materia de educación y dinamización es fundamental para la concienciación y sensibilización con respecto a las relaciones desiguales entre mujeres y hombres de los diferentes públicos destinatarios.

Aunque es primordial abrirse a todos los públicos y dirigirse a la población mayoritaria, según el MECD (2015: 70), la educación y dinamización en materia de género debe centrarse especialmente en mujeres, público infantil, jóvenes, minorías étnicas y grupos de inmigrantes que frecuentemente sufren una discriminación múltiple.

34. ¿Las actividades, eventos y talleres contribuyen, como una dinámica constante, a la sensibilización y toma de conciencia respecto a las relaciones desiguales entre mujeres y hombres? (II)

Código: (Prod35).

Dimensión: Productos (Educación).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Periodicidad de las actividades, eventos, talleres de sensibilización y conciencia sobre la igualdad de género.

Estándar: Mensual o semanalmente.

Fuente: Elaboración propia.

Además de que el museo o centro de arte tenga presente la perspectiva de género en su trabajo en educación y dinamización, es importante que este no se circunscriba únicamente a situaciones puntuales. Este indicador trata de propiciar una reflexión sobre la periodicidad de las acciones de toma de conciencia y sensibilización en relación al género. El cumplimiento positivo de este indicador se dará cuando este tipo de acciones y programación se realice de forma habitual (mensual o semanalmente, dependiendo de las dimensiones del museo o centro de arte) o, al menos, no circunscrita únicamente a las actividades relacionadas con el 8 de marzo.

35. ¿Se prevén y usan formas activas de recibir *feedback* de los/las visitantes?

Código: (PE.Gob1)

Dimensión: Procesos estratégicos (Gobernanza: *Feedback*).

Criterio: Participación.

Indicador: Utilización de formas activas de recibir *feedback*.

Estándar: Puntuación mínima de 4 en el índice de recepción de *feedback* por parte del público visitante.

Fuente: Radbourne (2010).

La utilización de formas activas de recibir *feedback* por parte del público que visita un museo o centro de arte es fundamental para valorar el proceso de gobernanza de la institución y su permeabilidad a las personas destinatarias.

Según Radbourne (2010: 307), «El público está en el centro de la producción cultural» y «donde antes el público era visto principalmente como pasivo (Boorsma, 2006; Wheeler, 2004), ahora se reconoce que la audiencia contribuye a la “co-creación de valor” (Lusch & Vargo, citado en Etgar, 2008, p. 108)»⁷ (*ibid.*, 309).

Para valorar este indicador, se introduce el índice de recepción de *feedback* por parte del público visitante, que integra las siguientes vías de recepción de *feedback*:

1. Organización de talleres y actividades sobre la programación del museo o centro, con presencia de todos los colectivos, incluidos aquellos con diversidad y vulnerados.
2. Reuniones o contactos con asociaciones o colectivos del tercer sector para la definición de la agenda del museo o centro.

3. Entrevistas o *focus groups* con el público visitante, incluidas aquellas personas con diversidad y vulneradas, mujeres, etcétera.

4. Análisis de sugerencias y quejas.

5. Consulta abierta al público en redes sociales, campañas de comunicación, web, blogs y foros online.

6. Encuestas al público visitante.

7. Emails recibidos del público visitante.

El estándar de cumplimiento será una puntuación mínima de 4 en el índice, sobre un máximo de 7.

36. ¿La recepción de *feedback* de visitantes ha generado cambios significativos en la organización?

Código: (PE.Gob2).

Dimensión: Procesos estratégicos (Gobernanza: *Feedback*).

Criterio: Participación.

⁷ Traducido del artículo original.

Indicador: Generación de cambios significativos a partir del *feedback* recibido.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Para responder a este indicador, en el caso de que se utilice alguna de las vías descritas en el anterior indicador (PE. Gob1) para recibir *feedback* del público visitante, se puede hacer la siguiente pregunta: «¿Y la información recibida, ha dado lugar a alguna nueva iniciativa, cambio o reformulación de iniciativas ya existentes?». Si se han generado cambios significativos y estos, además, tienen relación con la inclusión de la igualdad de género en la institución, el indicador arrojará indicios positivos.

37. ¿Participa la ciudadanía en la toma de decisiones sobre el museo?

Código: (PE.Gob3).

Dimensión: Procesos estratégicos (Gobernanza: *Feedback*).

Criterio: Participación.

Indicador: Incorporación de la ciudadanía en la toma de decisiones sobre aspectos clave del museo.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Otro indicio sobre la permeabilidad del proceso de gobernanza de la institución es si se incorpora a la ciudadanía en la toma de decisiones sobre aspectos clave del museo, tanto en su orientación general como en cuestiones más específicas que afecten de forma directa al público visitante.

38. ¿Se evalúa de manera efectiva la recepción de los itinerarios y visitas guiadas por parte del público?

Código: (PE.Gob4).

Dimensión: Procesos estratégicos (Gobernanza: *Feedback*).

Criterio: Participación.

Indicador: Evaluación efectiva de la recepción de los itinerarios y visitas guiadas por parte del público.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Un aspecto importante para el proceso de gobernanza es la realización de evaluaciones sobre la recepción de los itinerarios y las visitas guiadas por parte del público visitante. Esta es una cuestión clave de cara al diseño y la programación de acciones futuras.

39. ¿Se tienen en cuenta las prioridades estratégicas de género en la definición de alianzas y redes?

Código: (PE.Alianz).

Dimensión: Procesos estratégicos (Alianzas y redes).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Colaboración con organismos públicos especializados en igualdad de género.

Estándar: Sí.

Fuente: SEGIB (2016).

Este indicador se centra en analizar el proceso de creación de alianzas y redes, tal y como propone la SEGIB (2016), si se tienen en cuenta las prioridades estratégicas de género en la definición de sinergias y en la participación en redes conjuntas con otras organizaciones. Lo que daría lugar a la siguiente pregunta: «¿Desde la institución, se colabora de manera continuada con organismos públicos especializados en la igualdad de género?».

Se entiende como participación el desempeño de un rol proactivo, más allá de la cesión de espacios. Por ejemplo, en el caso español, se pueden tener en cuenta el Instituto de la Mujer y otros organismos autonómicos.

40. ¿Las actividades, eventos y talleres tienen en cuenta el género del público asistente previsto a la hora de planificar las actividades?

Código: (PO.Edu).

Dimensión: Procesos operativos (Educación y dinamización).

Criterio: Adecuación diseño (CIDA).

Indicador: Adaptación de los horarios de las actividades, eventos y talleres al género del público destinatario deseado.

Estándar: Siempre, muchas veces.

Fuente: Dibam (2012), SEGIB (2016).

Este indicador se centra en analizar si al planificar las actividades, los talleres y eventos se tiene en cuenta la disponibilidad de las personas destinatarias.

En materia de género se trata de una cuestión importante, ya que según a qué público se destine una iniciativa será más adecuada una aproximación u otra. Por ejemplo, si se quiere realizar un taller sobre deconstrucción de masculinidades e interesa que entre el público asistente haya hombres, deberá haber una reflexión previa sobre qué horarios y qué planteamientos prácticos son los más adecuados para llevarla a cabo.

Se trata de conjugar las necesidades estratégicas y las necesidades prácticas: mientras que las «necesidades prácticas de género» emanan de las responsabilidades y de los roles que tienen ambos sexos en una sociedad determinada (Espinosa, 2018), las «necesidades estratégicas de género» son aquellas que hacen referencia a la situación de subordinación de las mujeres respecto a los hombres y derivan de la toma de conciencia de esta situación y de la posibilidad de cambiarla.

El diseño de actividades de conciencia y sensibilización sobre las relaciones desiguales de género ha de realizarse teniendo en cuenta las necesidades estratégicas (dichas actividades buscan revertir una determinada situación) pero siendo conscientes de las necesidades prácticas y de las dinámicas cotidianas asignadas a cada rol en el sistema de género.

41. ¿La selección de las residencias artísticas es sensible a la perspectiva de género?

Código: (PO.ResArt).

Dimensión: Procesos operativos (Residencias artísticas).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de personas expertas en género en la comisión de valoración de las residencias artísticas.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

En el caso de que el museo o centro de arte disponga de residencias artísticas⁸, este indicador analizará si entre las personas que componen la comisión de valoración en las residencias, hay alguna que sea experta en género.

Este mecanismo trata de asegurar la transversalización de la perspectiva de género en la producción artística que se realiza en la institución –desde la convocatoria a la selección–.

42. ¿Se han promovido líneas de investigación con perspectiva de género?

Código: (PO.Inv).

Dimensión: Procesos operativos (Investigación).

Criterio: Representación.

Indicador: N° significativo de líneas de investigación con perspectiva de género.

⁸ En el caso de que no se disponga de residencias artísticas, no se contabilizaría el indicador.

Estándar: Al menos una línea de investigación.

Fuente: Sandra Harding, en Marián López Fdz. Cao. (2014).

Si el museo o centro de arte cuenta con programas de investigación⁹, este indicador se centrará en la incorporación efectiva de la perspectiva de género en las líneas de investigación que desarrolla.

Siguiendo a Sandra Harding (en López Fdez. Cao, 2014), podemos distinguir entre cuatro programas de investigación desde la perspectiva de género:

1. Investigaciones históricas acerca de mujeres olvidadas.
2. Circunstancias sociales de la menor participación de mujeres en el ámbito del arte y la creación.
3. Crítica y teoría del arte.
4. Construcción de nuevos paradigmas artísticos inclusivos. Este indicador se valoraría como positivo si en el programa de investigación se incorpora al menos una de las líneas propuestas por Sandra Harding.

⁹ En el caso de que no se disponga de programas de investigación, no se contabilizaría el indicador.

¹⁰ En el caso de que no se disponga se conserve o restaure, no se contabilizaría el indicador.

43. ¿Se aplican criterios de género en las decisiones para restaurar obra, objeto o bien cultural?

Código: (PA.Gest1).

Dimensión: Procesos apoyo (Gestión de la obra / patrimonio).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de criterios de género en la toma de decisión sobre restaurar una obra, objeto o bien cultural.

Estándar: Inclusión del género como uno de los criterios.

Fuente: Dibam (2012).

Este indicador trata del proceso de toma de decisión respecto al valor de un recurso cultural en relación con su uso y producción. En este caso, la pregunta que debemos hacernos es: ¿cuáles son los criterios para jerarquizar y priorizar aquellos bienes que se restaurarán?

En el caso de que el museo o centro de arte restaure obra, objetos o bienes culturales¹⁰, la inclusión del género como uno de los criterios de decisión se valorará como positivo. Otros criterios posibles son su estado de conservación, la calidad artística, la relevancia histórica o el impacto en la ciudadanía.

Otra vía de indagación posible es valorar si, además, existen criterios claros de género en las decisiones para catalogar las obras, objetos o bienes culturales.

44. ¿Se aplican unos criterios sensibles al género claros de distribución de la obra por el espacio de la sala?

Código: (PA.Gest2).

Dimensión: Procesos apoyo (Gestión de la obra / patrimonio).

Criterio: Representación.

Indicador: Existencia de criterios sensibles al género para la distribución de la obra/objetos en el espacio de la sala.

Fuente: Elaboración propia.

Se ha observado, especialmente en museos de historia, prehistoria, arqueología o etnográficos, que, si bien se incorporan conocimientos sobre aspectos de la vida cotidiana asociada al género femenino en las exposiciones, a estos se les adjudica un espacio secundario, respecto de otras informaciones (como, por ejemplo, la caza o lo bélico, asociados al género masculino). La pregunta que se debe realizar, en el caso de exposiciones colectivas (con participación de mujeres y hombres), etnográficas, históricas o prehistóricas, es si la disposición de las obras o los objetos en la sala de exposición, se hace a través de criterios

sensibles al género. Es decir, con un posicionamiento claro de visibilización en lugares centrales de la vida cotidiana o el trabajo doméstico o reproductivo.

45. ¿Se dispone de directrices claras para el uso de un lenguaje inclusivo y no sexista?

Código: (PA.Gest3).

Dimensión: Procesos apoyo (Gestión de la obra / patrimonio).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de directrices claras (manuales, protocolos, memorandos, etc.) propias o ajenas (de otras instituciones) para el uso del lenguaje inclusivo y no sexista.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Para incorporar el lenguaje no sexista se requiere que haya previamente una propuesta clara y útil desde la institución para hacerlo. Esta propuesta de incorporación de un lenguaje inclusivo y no sexista puede ser propia o ajena (proveniente de otras instituciones). Aunque anteriormente (indicador Prod28) nos centrábamos en la incorporación efectiva de un lenguaje inclusivo y no sexista en los materiales de comunicación y difusión, este indicador hace referencia a dicho proceso de incorporación en el seno de la institución.

46. ¿Se aplican directrices claras para el uso de un lenguaje inclusivo y no sexista?

Código: (PA.Gest4).

Dimensión: Procesos apoyo (Gestión de la obra / patrimonio).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Aplicación de directrices claras (manuales, protocolos, memorandos, etc.) para el uso del lenguaje inclusivo y no sexista.

Estándar: Siempre.

Fuente: Elaboración propia.

Este indicador refuerza el anterior (PA.Gest3). Además de que se disponga de unas directrices claras para la incorporación de un lenguaje inclusivo y no sexista, estas deben tener una aplicación efectiva en la práctica.

47. ¿El equipo directivo tiene una representación equitativa de mujeres y hombres?

Código: (E.Equipo1).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Representación.

Indicador: N° equitativo de mujeres y hombres en el equipo directivo.

Estándar: 50% o más de mujeres.

Fuente: Ligerio et al. (2014).

Este indicador calcula la presencia equitativa de mujeres y hombres en el equipo directivo, como instrumento de ayuda para el cumplimiento efectivo de la Ley de Igualdad 3/2007.

Para ello es necesario que al menos el 50% del equipo esté compuesto por mujeres.

48. ¿El equipo directivo tiene una situación laboral equitativa, según género? (I)

Código: (E.Equipo2).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Situación laboral equitativa del equipo directivo, según género.

Estándar: Igual dedicación de mujeres que de hombres.

Fuente: Elaboración propia.

Para que una situación laboral sea equitativa, la jornada laboral, o el tiempo dedicado al trabajo de mujeres y hombres que forman parte del equipo directivo debe ser el mismo.

49. ¿El equipo directivo tiene una situación laboral equitativa, según género? (II)

Código: (E.Equipo3).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Situación salarial homogénea de mujeres y hombres del equipo directivo: Salario base.

Estándar: Salario base igualitario de mujeres y hombres.

Fuente: Elaboración propia.

Otro indicador, en este sentido, valora si existe una distribución equitativa del salario base entre las personas que componen el equipo directivo, según género. Para valorar este indicador, en el caso español¹¹, se pueden utilizar como referencia los rangos proporcionales de SMI¹² (INE) para el año 2019¹³ (735,9/mes, 12.600/año):

- de 0 a 1: menos de 12.600 euros al año.
- de 1 a 2: entre 12.601 y 25.200 euros al año.
- de 2 a 3: entre 25.201 y 37.800 euros al año.

- de 3 a 4: entre 37.801 y 50.400 euros al año.
- de 4 a 5: entre 50.401 y 63.000 euros al año.
- de 5 a 6: entre 63.001 y 75.600 euros al año.
- de 6 a 7: entre 75.601 y 88.200 euros al año.
- de 7 a 8: entre 88.201 y 100.800 euros al año.
- Más de 8: 100.801 euros o más.

50. ¿El equipo directivo tiene una situación laboral equitativa, según género? (III)

Código: (E.Equipo4).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Situación salarial homogénea de mujeres y hombres del equipo directivo (primas de producción).

Estándar: Igual frecuencia entre mujeres y hombres, mayor frecuencia en mujeres.

Fuente: Elaboración propia.

Otro de los aspectos a tener en cuenta sobre una situación laboral equitativa en el equipo directivo es la frecuencia

¹¹ Para encontrar referencias equiparables en el caso de otros territorios, se puede consultar a los organismos responsables de las estadísticas laborales.

¹² Salario Mínimo Interprofesional.

¹³ Conviene actualizar estos rangos en caso de que haya variación, según la legislación vigente en el periodo analizado.

con que mujeres y hombres reciben una prima como complemento de su salario base.

Para que el cumplimiento del indicador sea positivo, esta frecuencia debe ser igual para el caso de mujeres y de hombres que componen el equipo directivo.

51. ¿El equipo directivo está formado en género? (I)

Código: (E.Equipo5).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Formación en género de la persona que ocupa el puesto de director/a.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Este indicador valora la formación en igualdad de género de la persona encargada de la dirección del museo o centro de arte.

Se considerará como cumplimiento positivo de este indicador que haya recibido formación en temas de género (asignaturas, másteres, talleres, cursos, seminarios, etcétera) y que esta supere un total de 25 horas.

52. ¿El equipo directivo está formado en género? (II)

Código: (E.Equipo6).

Dimensión: Estructura (Equipo directivo).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Formación en género del equipo directivo.

Estándar: Todas, bastantes (personas que componen el equipo directivo).

Fuente: Elaboración propia.

Acompañando al indicador anterior (E.Equipo5), resulta importante conocer si las personas que componen el equipo directivo han recibido formación de más de 25 horas en total en temas de género e igualdad en forma de asignaturas, másteres, talleres, cursos, seminarios, etc.

Se excluirá de este indicador al/la director/a por estar ya reflejado en el indicador anterior.

53. ¿El patronato tiene una representación equitativa de mujeres y hombres?

Código: (E.Pat1).

Dimensión: Estructura (Patronato).

Criterio: Representación.

Indicador: N° equitativo de mujeres y hombres en el patronato.

Estándar: 50% o más de mujeres.

Fuente: Elaboración propia.

En el caso de que exista un patronato en el organigrama de funcionamiento del museo o centro de arte¹⁴, este indicador se centrará en analizar si su composición responde a una representación equitativa de mujeres y de hombres.

54. ¿El patronato es sensible a las cuestiones de género?

Código: (E.Pat2).

Dimensión: Estructura (Patronato).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de personas expertas en género en la composición del patronato.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Para asegurar que esté representada la perspectiva de género en la visión del museo o centro de arte es importante que en el patronato exista alguna persona experta en género.

Un ejemplo de esta práctica, en el caso español, es el Premio Nacional de Cultura, en el que se incluye una persona experta en género como mecanismo que garantice que este aspecto está presente al valorar las candidaturas. El objetivo de este indicador es valorar si la acción de los patronatos (compra-venta y cesión de obra) confluye con la aplicación de la Ley de Igualdad 3/2007.

55. ¿Existe un plan o programa de actuación específico en género?

Código: (E.Pol1).

Dimensión: Estructura (Política explícita de género).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de planes o programas de actuación en materia de igualdad de género.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

La existencia de planes o programas de actuación en materia de igualdad de género es una de las cuestiones prioritarias para que un museo o centro de arte, desde la propia intervención institucional, incorpore la perspectiva de género.

¹⁴ En el caso de que no exista un patronato, no se contabilizará el indicador.

56. ¿El plan o programa de actuación específico cuenta con una evaluación significativa? (I)

Código: (E.Pol2).

Dimensión: Estructura (Política explícita de género).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Evaluación significativa de planes o programas de actuación en materia de igualdad de género.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Otro aspecto a valorar sobre los planes o programas de actuación específicos en género es si estos cuentan con una evaluación, que puede ser externa o interna, puntual, trimestral, anual, etcétera¹⁵.

57. ¿El plan o programa de actuación específico cuenta con una evaluación significativa? (II)

Código: (E.Pol3).

Dimensión: Estructura (Política explícita de género).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Realización de cambios o modificaciones en el museo o centro de arte a raíz de las evaluaciones.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Además de evaluar el plan o programa de actuación, se ha de valorar la repercusión que esto pueda tener en el cambio o en la modificación de aspectos concretos del museo o centro de arte¹⁶.

58. ¿El plan o programa de actuación cuenta con un presupuesto asignado?

Código: (E.Pol4).

Dimensión: Estructura (Política explícita de género).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Presupuesto asignado al plan o programa de actuación.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

¹⁵ En el caso de que no exista un plan o programa de actuación específico en género, no se contabilizaría el indicador.

¹⁶ En el caso de que no exista un plan o programa de actuación específico en género, no se contabilizaría el indicador.

En línea con el anterior indicador (E.Pol3) y, en consonancia con la existencia de algún tipo de plan o programa de actuación en igualdad de género¹⁷, es importante que este cuente con un presupuesto para su implementación. En el caso de que al plan o programa de actuación se le hay asignado un presupuesto, el indicador se cumpliría de forma positiva.

59. ¿El plan o programa de actuación incluye la formación de trabajadores/as?

Código: (E.Pol5).

Dimensión: Estructura (Política explícita de género).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Existencia de planes o programas de actuación específicos que incluyan la formación en igualdad de género de trabajadores/as.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

En el caso de que exista un plan o programa de actuación específico en igualdad de género¹⁸, este indicador se cumplirá de forma positiva si este incluye la formación durante 25 horas o más al personal del museo o centro de arte.

¹⁷ En el caso de que no exista un plan o programa de actuación específico en género, no se contabilizaría el indicador.

¹⁸ En el caso de que no exista un plan o programa de actuación específico en género, no se contabilizaría el indicador.

60. ¿Hay protocolos transparentes en la política de adquisición de la obra, objetos o bienes culturales? (I)

Código: (E.Adq1).

Dimensión: Estructura (Política de adquisición).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Existencia de un protocolo formalizado en la política de adquisición de la obra.

Estándar: Sí.

Fuente: Elaboración propia.

Para el cumplimiento de este indicador es necesario que haya un protocolo formalizado en la política de adquisición de obra, como herramienta para cumplir con el artículo 26 Ley de Igualdad 3/2007, en el caso español.

Este protocolo debe ser formalizado en el sentido de que existan criterios claros y establecidos con anterioridad que muestren y guíen la toma de decisiones relativa a la política de adquisición de obra, objetos o bienes culturales.

61. ¿Hay protocolos transparentes en la política de adquisición de la obra, objetos o bienes culturales? (II)

Código: (E.Adq2).

Dimensión: Estructura (Política de adquisición).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Aplicación de criterios de relevancia social o contextual de la obra en su tiempo y en la actualidad e importancia artística del/la artista o de su obra (además del criterio de calidad de la obra).

Estándar: Aplicación de los cuatro criterios.

Fuente: Elaboración propia.

En la política de adquisición de obra, objetos o bienes culturales, además de la aplicación del criterio de calidad artística, es importante tener en cuenta otros criterios sociales o de importancia histórica.

Por tanto, el estándar de este indicador consistiría en la aplicación de los siguientes criterios en la toma de decisiones sobre la adquisición:

1. Criterios de relevancia social o contextual de la obra en su tiempo.

2. Criterios de relevancia social o contextual de la obra en el presente.

3. Importancia artística del/la artista o su obra, en su tiempo y actualmente.

4. Calidad de la obra.

62. ¿Se justifica de manera significativa la adquisición de obra?

Código: (E.Adq3).

Dimensión: Estructura (Política de adquisición).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Existencia de una justificación significativa (transparente, ajustada a criterios y contrastable) en la adquisición de obra.

Estándar: Siempre.

Fuente: Elaboración propia.

La existencia de esta justificación significativa puede quedar recogida en memorias, informes, etcétera que avalen criterios transparentes y contrastables sobre el motivo de adquisición de las obras, objetos o bienes culturales.

63. ¿Están feminizados los puestos de estatus inferior (en cuanto a salario y estatus)?

Código: (E.RRHH1).

Dimensión: Estructura (RRHH).

Criterio: Redistribución.

Indicador: N° equitativo de mujeres y hombres en las categorías laborales.

Estándar: Ninguno (puestos de trabajo feminizados).

Fuente: Elaboración propia.

Es importante que el número de mujeres y hombres en las categorías laborales sea equitativo para evitar la feminización de determinados puestos de trabajo asociados a diferentes condiciones salariales y de estatus. Algunos de estos puestos serían los de recepción, mantenimiento o limpieza.

Por otra parte, las mujeres suelen ocupar en mayor medida que los hombres puestos de trabajo de jornada parcial y tienen mayor peso en subsectores en los que predomina la subcontratación de los servicios asociados a una mayor precariedad e inseguridad laboral.

Para el cumplimiento positivo del indicador, el estándar sería que no hubiese ningún puesto de trabajo feminizado.

64. ¿El personal del museo o centro de arte tiene una adecuada formación en género?

Código: (E.RRHH2).

Dimensión: Estructura (RRHH).

Criterio: Reconocimiento.

Indicador: Valoración de la formación en género e igualdad del personal dinamizador.

Estándar: Siempre.

Fuente: Elaboración propia.

La formación en género e igualdad de comisarias y comisarios, guías, educadores/as y formadores/as y personal dinamizador o facilitador de las actividades y talleres es fundamental para la incorporación transversal de la perspectiva de género en el trabajo de la institución. Este indicador contempla que el personal dedicado a estas tareas haya recibido formación de más de 25 horas en asignaturas, másteres, talleres, cursos, seminarios, etc. El cumplimiento positivo de este indicador consistirá en valorar «siempre» el haber recibido formación en género.

65. ¿Los criterios de ingreso del personal son equitativos?

Código: (E.RRHH3).

Dimensión: Estructura (RRHH).

Criterio: Redistribución.

Indicador: Mayor peso del personal que haya accedido por oposición.

Estándar: Muchos/as, bastantes (personal que accede a la institución).

Fuente: Elaboración propia.

La predominancia de la contratación por obra y servicio en un museo o centro de arte sobre el ingreso mediante oposiciones en ocasiones puede entrar en contradicción con unos criterios de acceso equitativos. Para contestar a este indicador puede realizarse la siguiente pregunta: «¿En general, del personal nuevo que ha entrado a trabajar en la institución, cuántos/as lo han hecho mediante oposición?».

66. ¿Es un espacio próximo a la ciudadanía?

Código: (E.Esp1).

Dimensión: Estructura (Espacio).

Criterio: Proximidad.

Indicador: Cercanía de paradas de transporte público y/o facilidad para llegar a pie (un máximo 10 minutos andando desde el núcleo urbano).

Estándar: Sí.

Fuente: Col·lectiu Punt 6 (2014).

El urbanismo feminista propone que los espacios vinculen e integren diversidad de usos y actividades necesarios para el desarrollo y el sostenimiento de la vida. En este sentido, un aspecto fundamental para la inserción del museo o centro de arte en una red cotidiana de equipamientos para la ciudadanía es su cercanía o proximidad a los núcleos urbanos. Para el cumplimiento de este indicador, la infraestructura cultural debe proporcionar facilidades para llegar a pie (localizarse a un máximo de 10 minutos andando desde el núcleo urbano).

67. ¿Se inserta dentro de la red de equipamientos cotidianos de su entorno?

Código: (E.Esp2).

Dimensión: Estructura (Espacio).

Criterio: Proximidad.

Indicador: Existencia de biblioteca, sala de lectura, salas de reunión abiertas al público.

Estándar: Sí.

Fuente: Col·lectiu Punt 6 (2014).

En la línea de análisis de una red cotidiana de equipamientos, este indicador se centra en valorar si el museo o centro de arte tiene una inserción efectiva en su entorno próximo.

Una aproximación a esta idea es conocer si se dispone de equipamientos de uso diario y que resultan indispensables como soporte para el desarrollo de la vida cotidiana en todas las etapas vitales. Estos son espacios que mejoran la calidad de vida de las personas y se convierten en lugares de referencia de una comunidad. En ellos se genera la convivencia, el intercambio, la socialización y la ayuda mutua.

Algunos ejemplos de estos espacios son las bibliotecas, salas de lectura o salas de reuniones abiertas al uso público.

La combinación de usos diversos durante el día y la noche y la conformación de espacios que no se utilicen exclusivamente en el horario de apertura del centro son un elemento fundamental para la construcción de espacios seguros para mujeres.

Algunos de los posibles usos que pueden localizarse en el entorno del museo o centro de arte son instalaciones artísticas participativas, espacios lúdicos, servicios públicos, comercios u hostelería.

68. ¿Es un entorno seguro para mujeres?

Código: (E.Esp3).

Dimensión: Estructura (Espacio).

Criterio: Diversidad.

Indicador: Existencia de usos diferentes del espacio, fuera del horario de apertura o atención al público del museo, en el entorno de la infraestructura (instalaciones artísticas participativas, espacios lúdicos, servicios públicos, comercios, hostelería).

Estándar: Sí.

Fuente: Col·lectiu Punt 6 (2014).

**¿Cómo hacer tu
propio diagnóstico?**

**LA INTERPRETACIÓN
DE LOS RESULTADOS**

LA INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

Comprender el funcionamiento de la entidad

ALMA PORTA LLEDÓ

Introducción

En un determinado proceso evaluativo, la interpretación de los datos consiste en la integración de todos ellos más aquella información que permite comprender o reconceptualizar la «realidad» de la intervención (Ligero, 2017). Esta fase, permite vincular los resultados y los productos con los procesos (implementación) y elementos estructurales (recursos). Así se llega a conocer y comprender las cadenas causales de la intervención. Es decir, qué acciones o elementos conducen al logro efectivo de los resultados. También permite aclarar lo que está funcionando y lo que no para establecer claves de mejora en la planificación.

El producto de esta fase es una explicación (Ligero et al., 2014) de cómo la institución interviene en la igualdad de género y, a la vez, en una cultura más democrática. La interpretación de los datos puede realizarse como una dinámica grupal que

integre a varios actores clave relacionados con la institución o con el proceso de autodiagnóstico: equipo directivo, personal de la organización, colectivos y organizaciones del tercer sector, público y visitantes, por ejemplo. El formato dependerá de las necesidades y el marco del autodiagnóstico. A continuación, se propone un taller, a modo de dinámica grupal, como herramienta para elaborar una interpretación de los datos obtenidos por el autodiagnóstico.

Taller de interpretación

FICHA: TALLER DE INTERPRETACIÓN DE DATOS	
FORMATO	Dinámica grupal.
TIEMPO NECESARIO	4-6h
ASISTENTES	Actores clave relacionados con la institución o con el proceso de autodiagnóstico.
MATERIALES	Informe de datos, modelo lógico.
ORGANIZACIÓN	Se requiere de una persona responsable de preparar los materiales, dinamizar el taller y recoger las conclusiones.

Las herramientas principales para producir interpretación de los datos se apoyan en Ligeró (2019) y en la teoría fundamentada¹⁹, del ámbito de las Ciencias Sociales.

Una vez recogidos los datos y la información proporcionada por el autodiagnóstico se elaborará un informe de datos. A partir de este documento ya se puede organizar el taller de interpretación.

Las principales fases del taller de interpretación de datos son las siguientes:

Primera fase. Disposición de la información según el modelo lógico

En esta fase se vuelca toda la información procedente del informe de datos en el gráfico que sintetiza y muestra las principales dimensiones del museo o centro (modelo lógico).

Para la interpretación, los datos se dispondrán en el modelo lógico según el elemento al que hagan referencia. Por ejemplo, si se dispone de datos sobre el proceso de Gobernanza estos se incluirán en ese apartado. De esta

forma, tendremos un modelo lógico con los datos obtenidos, en el que se habrá incluido toda la información relevante.

El siguiente paso consiste en sintetizar la información obtenida para que esta sea fácilmente legible y nos permita conocer el funcionamiento de los diferentes elementos. Se pueden incorporar símbolos con significados positivos o negativos, teniendo en cuenta los estándares de los indicadores incluidos en el autodiagnóstico. Por ejemplo, una formulación podría ser:

- (+) para datos positivos
- (-) para datos negativos
- (=) para datos regulares o en los que no hay cambios.

También se pueden aportar imágenes o cualquier iconografía que ayude a sintetizar los datos.

Segunda fase. Síntesis e interpretación

Cuando se haya dispuesto toda la información en el modelo lógico, se procederá a narrar las secuencias causales (Ligeró, 2019) siguiendo los elementos del modelo lógico

¹⁹ *Grounded Theory*, en el ámbito anglosajón.

(productos, procesos, estructura) y tratando de vincular estos entre sí. La metodología que se propone en este autodiagnóstico establece una secuencia de análisis que indaga sobre si la intervención funciona o no y a qué son

debidos los resultados (Rogers y otros, 2000; en Ligeró, 2019). Para ello, la indagación se puede estructurar de acuerdo a las siguientes pautas (Ligeró, 2019: 17):

1) Análisis de la teoría del programa

- a) ¿Se están logrando los productos finales deseados?
- b) ¿Se han logrado los productos intermedios?
- c) ¿Existe relación entre los diferentes niveles de productos (finales e intermedios)?

2) Análisis de la teoría de la implementación

- a) ¿Los procesos han sido bien ejecutados?

Al existir relación entre los productos y los procesos, ¿lo que ocurre con los productos se explica por la implementación de los procesos?

- b) ¿Qué procesos explican cada uno de los productos obtenidos (positivos y negativos)?

3) Análisis de la estructura-implementación

Si los procesos no se han ejecutado adecuadamente, ¿qué es lo que explica esto? Se pueden buscar causas en los elementos estructurales: ¿existe relación entre los elementos estructurales y los procesos?

4) Análisis global: teoría del cambio o de la acción

Comprobar la existencia de relaciones “causales” entre todas las dimensiones de la intervención: estructura, procesos, productos y resultados (en el caso de incluirlos en el autodiagnóstico).

Algunos elementos o preguntas que podrían orientar la interpretación de los resultados arrojados por el autodiagnóstico son las siguientes:

- ¿Enseña el museo o centro de arte a hacer una lectura democrática y crítica de las imágenes, obra o bienes culturales que expone?
- ¿Hace hincapié en las ausencias del propio museo?
- ¿Es el museo un lugar de tensión, deconstrucción, planteamiento de nuevos imaginarios?
- ¿Enseña a cuestionar las hegemonías culturales de clase, género y raza?

Para invitar a la interpretación en la dinámica grupal también se puede realizar la siguiente pregunta: ¿qué habría que hacer para que los productos finales resulten positivos? (en el caso de que sean negativos). O bien, ¿cuál es la explicación de que los productos finales arrojen resultados positivos? En este punto, no se trata de generar recomendaciones sino de identificar a *grosso modo* los mecanismos causales de éxito. Este ejercicio consiste en narrar la secuencia de vinculaciones entre los elementos de la intervención para explicar las dinámicas observadas.

Para saber si se ha llegado a una interpretación útil y concisa, conviene plantearse las siguientes cuestiones:

- ¿Se sabe si la incorporación de la perspectiva de género interseccional, de igualdad y de cultura democrática en la institución funciona y por qué?
- Si no funciona, ¿se sabe cómo podría funcionar?

La síntesis de esta interpretación se plasmará en el formato que se considere más adecuado (texto, imagen, esquema, gráfico, etc.), y mostrará de manera clara, completa y secuenciada el funcionamiento de la entidad.

Una vez que se ha conseguido la interpretación, se puede comenzar la planificación (ver el siguiente apartado).

**¿Cómo hacer tu
propio diagnóstico?**

**LA PLANIFICACIÓN DESDE
UNA PERSPECTIVA DE
GÉNERO**

LA PLANIFICACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Una mirada propositiva sobre museos y centros de arte

ALMA PORTA LLEDÓ

Introducción

Una vez que se ha examinado la situación del museo o centro de arte en relación a la igualdad de género –a través de la interpretación– ya se puede iniciar la planificación, es decir, la secuencia de aplicación de elementos correctores que desemboquen en una cultura más inclusiva y democrática.

La aplicación de elementos correctores o cambios se inserta en una lógica de mejora continua de la organización. A través del autodiagnóstico se puede obtener una radiografía de la situación actual de la entidad.

A continuación, podemos describir el modelo deseado que se pretende alcanzar, para luego contrastarlo con la realidad de la entidad y definir los procesos y medios para lograrlo. La planificación en este caso funcionará a modo de palanca para producir el cambio.

En este apartado se propone realizar un taller, o dinámica grupal, como secuencia para efectuar una planificación en relación a la igualdad de género fundamentada en el autodiagnóstico que se ha realizado.

Para concretar los cambios y recomendaciones, en este sentido, es importante prever la forma en la que estos se identificarán (Ligero et al., 2019): decidir si en el taller se implica únicamente la propia institución o si también intervienen agentes externos. Por ejemplo, otras instituciones, tercer sector, visitantes y usuarios/as, etcétera. La dinámica podrá variar en función de los agentes que se impliquen, aunque las fases que se desarrollarán serán las mismas.

Taller de planificación

FICHA: TALLER DE INTERPRETACIÓN DE DATOS	
FORMATO	Dinámica grupal.
TIEMPO NECESARIO	4h
ASISTENTES	Actores clave relacionados con la institución o con el proceso de autodiagnóstico.
MATERIALES	Conclusiones del taller de interpretación, Informe de datos, modelo lógico.
ORGANIZACIÓN	Se requiere de una persona responsable de preparar los materiales, dinamizar el taller y recoger las conclusiones.

El taller se secuencia en cuatro fases según se muestra a continuación:

Primera Fase. DAFO

La matriz DAFO o FODA es un resumen de la información que nos permite definir y contextualizar la situación en la que se encuentra el museo respecto a la perspectiva de género a partir de cuatro elementos: Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades.

El taller puede empezar con una «lluvia de ideas» (Red CIMAS, 2015) sobre aspectos clave extraídos del autodiagnóstico, que se ordenarán:

Tabla 1. Matriz DAFO.

Fuente: elaboración propia a partir de la metodología DAFO.

	ASPECTOS NEGATIVOS	ASPECTOS POSITIVOS
ASPECTOS INTERNOS	Debilidades	Fortalezas
ASPECTOS EXTERNOS	Amenazas	Oportunidades

Los aspectos internos comprenden las debilidades (qué es lo que hay que compensar) y las fortalezas (qué es lo que hay que mantener).

Los aspectos externos definen las amenazas (lo que hay que afrontar) y las oportunidades (lo que se debe aprovechar). Las amenazas son aspectos de carácter externo y pueden suponer un cambio negativo para el

museo. Las oportunidades representan aquellos elementos que dependen de condiciones externas, y que están fuera de control de la institución –cuya intervención escapa a las competencias de la entidad–, pero que supondrían un cambio importante para el museo o centro de arte.

Al final de esta fase, se realiza una síntesis de las ideas volcadas en el DAFO, que servirá como punto común y de partida para la siguiente fase.

Segunda fase. DRA-FPO

La matriz DRA-FPO añade una capa intermedia al DAFO que se ha realizado. Esta consiste en la formulación de acciones que se podrían llevar a cabo desde la organización para que los elementos identificados en el DAFO nos resulten favorables, tanto las debilidades, como las resistencias o amenazas (Red CIMAS, 2015).

Lo que aporta esta segunda aproximación es la identificación de aspectos intermedios sobre los que intervenir en un primer momento (competencia directa del museo o centro de arte) y que, además, sirven para iniciar procesos de cambio a medio plazo. Se trata de una visión dinámica y pragmática que, incluye la temporalidad y transforma lo estático en intervenible.

Tabla 2. Matriz DRA-FPO.

Fuente: elaboración propia a partir de Red Cimás (2015).

	ASPECTOS NEGATIVOS	ASPECTOS POSITIVOS
ASPECTOS INTERNOS	Debilidades	Fortalezas
ASPECTOS INTERMEDIOS	RESISTENCIAS	POTENCIALIDADES
ASPECTOS EXTERNOS	Amenazas	Oportunidades

Esta dinámica consiste en virar desde una visión estática de las debilidades y las amenazas hacia una visión más dinámica: avanzando posibles resistencias a revertir y formas de desarrollar las potencialidades.

EJEMPLO:

Tras el autodiagnóstico se detecta que la distribución porcentual de los fondos de la institución, según las obras creadas por mujeres y hombres, asciende a un 70% de obra producida por hombres frente a un 30% de obra producida por mujeres.

A corto plazo, es una situación difícil de revertir, ya que requeriría de una reorientación o un incremento del presupuesto para adquisiciones (cuestión que puede escapar al control de la institución), así como la creación de mecanismos y protocolos que prevengan la reproducción de la situación actual.

Se estima que estos cambios puedan implementarse a medio o largo plazo. Pero, mientras tanto, aplicando la matriz DRA-FPO, podemos transformar esta debilidad en una fortaleza.

En este sentido, se propone realizar una revisión de los fondos de la institución para construir nuevas exposiciones y discursos expositivos desde la perspectiva de género. Es decir, podemos utilizar

la obra que tenemos disponible (mayoritariamente producida por artistas hombres) para reexaminarla desde la perspectiva de género y ofrecer nuevos abordajes o miradas sobre los fondos de la entidad. Esto puede hacerse por diferentes vías (definidas en el autodiagnóstico y aplicadas en este caso de ejemplo), tanto en las exposiciones como en otros formatos, por ejemplo, itinerarios o actividades. Algunos de los puntos clave de estas nuevas propuestas serían:

1. Poner de manifiesto y reflexionar sobre las causas de que haya un desequilibrio en la representación de mujeres y hombres en el museo o centro de arte.
2. Analizar y poner en contexto desde estas ausencias los avances y retrocesos sociales y políticos desde el punto de vista de género y los derechos de las mujeres.
3. Dar a conocer condiciones sociales de diferentes poblaciones y conectarlas con otros hechos históricos y cambios sociales relevantes.
4. Facilitar la lectura crítica de las obras y conectarlas con el análisis de situaciones actuales.

5. Ofrecer información abierta sobre la obra: incluir e interrogar al/la visitante, fomentar la interpretación de la obra por su parte en cuestiones de género, poder, diversidad cultural y de clase.

6. Poner las obras en relación con el contexto en el que fueron realizadas y como una elección del/la propio/a artista desde su posición histórica y socioeconómica (por ejemplo, construcciones misóginas frente a un contexto social de lucha por la igualdad, etc.).

Siguiendo el ejemplo, a través de la matriz DAFO y con la orientación dinámica aportada por el DRA-FPO, a corto plazo se transforma una debilidad en una fortaleza, que conlleva, además, cambios organizacionales de calado a medio y largo plazo.

Tercera fase. Síntesis, sistematización y plasmación en un plan

Tras el DAFO y del DRA-FPO se resumen las ideas y se recogen. Los cambios que se ha decidido implementar pueden formalizarse en mayor o menor medida, por ejemplo, en un plan o programa de actuación. Para que el plan de

actuación sea realista, es importante que para cada acción a implementar se decidan los siguientes aspectos:

- Responsables de la aplicación: departamentos, equipos, personas, etc.
- Plazos de aplicación.
- Recursos necesarios: tiempos, recursos económicos y de personal.
- Forma de seguimiento de la aplicación e implementación.

De forma periódica, se puede volver a realizar un autodiagnóstico para revisar el estado de la cuestión de la igualdad de género en la entidad.

autodiagnóstico

MAV

para la igualdad

en museos y

centros de arte

RECURSOS DE UTILIDAD

RECURSOS DE UTILIDAD

ALMA PORTA LLEDÓ

COL·LECTIU PUNT 6 (2014). *Espacios para la vida cotidiana. Auditoría Urbana con perspectiva de género*. Barcelona, Col·lectiu Punt 6. Disponible en: <http://www.punt6.org/wp-content/uploads/2016/08/EspaciosParalaVidaCotidiana.pdf>

DIVAM (2012). *Guía para la incorporación del enfoque de género en museos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponible en: https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1

LIGERO LASA, JUAN ANDRÉS (2016): “Dos métodos de evaluación: criterios y teoría del programa”, en ACUÑA, C. (COORD.) *La evaluación de políticas* (págs. 49-110). Argentina, CAF. Disponible en: <http://scioteca.caf.com/handle/123456789/1008>

LIGERO, JUAN ANDRÉS (2017). *Tres Métodos de Evaluación de programas y servicios. Juicios finales sumativos, teoría del cambio y evaluación orientada a los actores implicados*. Madrid, Means Evaluación.

LIGERO, J. A., BUSTELO, M., ESPINOSA, J. Y MORMENEO, C. (2014). *Diferentes aproximaciones para hacer una evaluación sensible al género y al enfoque basado en derechos humanos para el desarrollo*. Madrid, MAEC. Disponible en: https://www.cooperacionspanola.es/sites/default/files/diferentes_aprox_on-line_definitivo.pdf

LIGERO, J. A., PORTA, A., BUSTELO, M. Y MUÑOZ, N. (2019). *Rayuela: un ejercicio de reflexión y comprobación para hacer una evaluación consciente*. Madrid, Máster en Evaluación de Programas y Políticas Públicas (UCM).

MECD (2015). *Plan Museos+ Sociales*. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b16771f7-9f4f-40d6-aca8-30d9fb1f8dc6/plan-museos-soc.pdf4>

MECD (2019). *CULTURABase*. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/portada.html>

OXFAM INTERMÓN (2019). *Lenguaje no sexista: ¿Lo utilizas? Ingredientes que suman*. Disponible en: <https://recursos.oxfamintermon.org/guia-lenguaje-no-sexista-0>

RED CIMAS (2015). *Metodologías participativas. Sociopraxis para la creatividad social*. Madrid: Dextra.

SEGIB (2016). *Guía para la transversalización de la perspectiva de género en los programas, iniciativas y proyectos adscritos de la Cooperación Iberoamericana*. Madrid, Secretaría General Iberoamericana. Disponible en: <https://www.segib.org/wp-content/uploads/GUIA-TPG-ESP-WEB.pdf>

**autodiagnóstico
MAV
para la igualdad
en museos y
centros de arte**

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, RENÉE; KRÄUSSL, ROMAN; NAVONE, MARCO & VERWIJMEREN, PATRICK (2018). "Is gender in the eye of the beholder? Identifying cultural attitudes with art auction prices". CFS Working Paper Series 595. Center for Financial Studies (CFS). Disponible en: <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/182452/1/1031264264.pdf>

ADÁN, CARMÉ (2006). *Feminismo y conocimiento*. Espiral Maior.

AMORÓS, CELIA Y DE MIGUEL, ANA (2005). *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización* (3 vols.). Madrid: Eds. Minerva.

BATTERSBY, CHRISTINE (1989/1990): *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press.

BENJAMIN, WALTER (2011). "Sobre el concepto de historia". *Obra Completa*, libro I, vol. 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada.

CAMERON, DUNCAN F. *The Museum, a Temple or the Forum. Curator, the Museum Journal*. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>.

CHADWIK, WITHNEY (2007). *Women Art and Society*. Londres, Thames and Hudson.

COHEN, ERNESTO Y FRANCO, ROLANDO (1993). *Evaluación de Proyectos sociales*. Madrid, Siglo XXI.

COL·LECTIU PUNT 6 (2014). *Espacios para la vida cotidiana. Auditoría Urbana con perspectiva de género*. Barcelona, Col·lectiu Punt 6. Disponible en: <http://www.punt6.org/wp-content/uploads/2016/08/EspaciosParalaVidaCotidiana.pdf>

DE LA VILLA, ROCÍO (2019). *Artistas españolas en el informe MAV*. Disponible en: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2019/12/10/artistas-espanolas-en-el-informe-mav-19/>

DIVAM (2012). *Guía para la incorporación del enfoque de género en museos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Disponible en: https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25975.html?_noredirect=1

DUJOVNE, MARTA (1995). *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ESPINOSA, JULIA (2018). *Materiales docentes del Máster en Evaluación de Programas y Políticas Públicas (UCM)*.

FRASER, NANCY (1996). “Redistribución y reconocimiento: hacia una visión integrada de justicia del género”. *Revista internacional de filosofía política*, N° 8, págs. 18-40.

FRASER, NANCY (2000). “¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista”. *New left review*, 1, págs. 126-155. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/0/articles/nancy-fraser-de-la-redistribucion-al-reconocimiento-dilemas-de-la-justicia-en-la-era-postsocialista.pdf>

FRASER, NANCY (2013): *Fortunes of Feminism*. London, Verso.

FRASER, NANCY Y HONNETH, AXEL (2006) *¿Redistribución o reconocimiento?* Madrid, Morata.

GOPNICK, ADAM (2007). *The mindful museum*. Disponible en: <https://thewalrus.ca/the-mindful-museum/>

HARAWAY, DONNA (1988): “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives”, en *Feminist Studies*, pp. 575–599.

HARAWAY, DONNA (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Londres, Free Association Books.

HARAWAY, DONNA (2004). “Testigo_Modesto@Segundo_Milenio”. *The Haraway Reader*, págs. 223- 250. New York, Routledge.

HARDING, SANDRA (1997). *Ciencia y feminismo*. Madrid, Ediciones Morata.

INERARITY, DANIEL (2010). “Políticas del reconocimiento”. *Raison-Publique.fr*. Disponible en: <https://www.raison-publique.fr/article342.html>

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FEMINISTAS (2014). “Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. los casos del Museo del Prado, Museo Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje”. *Informe del proyecto de I+D+i*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

LIGERO, JUAN ANDRÉS (2016). “Dos métodos de evaluación: criterios y teoría del programa”, en ACUÑA, CARLOS (COORD.). *La evaluación de políticas*, págs. 49-110. Argentina, CAF. Disponible en: <http://scioteca.caf.com/handle/123456789/1008>

LIGERO, JUAN ANDRÉS (2017). *Tres Métodos de Evaluación de programas y servicios. Juicios finales sumativos, teoría del cambio y evaluación orientada a los actores implicados*. Madrid, Means Evaluación.

LIGERO, JUAN ANDRÉS (2019). “Ideas para construir interpretaciones”. Informe de datos. Materiales docentes del Máster en Evaluación de Programas y Políticas Públicas (UCM).

LIGERO, J. A., BUSTELO, M., ESPINOSA, J. Y MORMENEO, C. (2014). *Diferentes aproximaciones para hacer una evaluación sensible al género y al enfoque basado en derechos humanos para el desarrollo*. Madrid, MAEC. Disponible en: https://www.cooperacionespanola.es/sites/default/files/diferentes_aprox_on-line_definitivo.pdf

LIGERO, J. A., PORTA, A., BUSTELO, M. Y MUÑOZ, N. (2019). *Rayuela: un ejercicio de reflexión y comprobación para hacer una evaluación consciente*. Madrid, Máster en Evaluación de Programas y Políticas Públicas (UCM).

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN (2019). “The museum as a potential space. An approach to trauma and emotional memory in the museum”, en VV. AA. *Socializing Art Museums: Rethinking the publics experiences*. De Gruyter.

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN Y FERNÁNDEZ VALENCIA, ANTONIA (2018) “Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación”. *Storia delle Donne*, 14. Disponible en: www.fupress.net/index.php/sdd DOI: 10.13128/SDD-25661 - CC BY 4.0 IT, 2018, Firenze University Press (2018).

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN (2015). *Para qué el arte. Reflexiones sobre el arte y su educación en tiempos de crisis*. Madrid, Fundamentos.

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN (2011). *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid, Horas y Horas.

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN (2013). “El mundo del arte, la industria cultural y la publicidad desde la perspectiva de género”, en DÍAZ, CAPITOLINA Y DEMA, SANDRA (COORD.). *Sociología y género*. Madrid, Editorial Tecnos.

LÓPEZ FDZ. CAO, MARIÁN (2014). “Metodologías para el abordaje del arte desde la perspectiva de género”. *Aplicaciones del arte a la igualdad en ámbitos educativos, sociales y culturales*. MAV EducaLAB, Madrid. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2013/10/TEXTO-MAV-EDUCALAB-1.pdf>

MACEIRA OCHOA, LUZ (2008). “Educación y feminismo: propuestas pedagógicas, procesos de aprendizaje, formación de identidades políticas”. Ponencia presentada en el I Coloquio de estudios de género: *A 25 años de la fundación del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer*. Colegio de México, 23 y 24 de octubre de 2008.

MAGGINO, FILOMENA (2017). “Developing Indicators and Managing the Complexity”, en MAGGINO, FILOMENA (ED.) *Complexity in society: from indicators construction to their synthesis*, págs. 87-114. Switzerland, Springer.

MAYAYO, PATRICIA (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.

MECD (2015). *Plan Museos+ Sociales*. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b16771f7-9f4f-40d6-aca8-30d9fb1f8dc6/plan-museos-soc.pdf4>

MECD (2019). *CULTURABase*. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/portada.html>

NOCHLIN, LINDA (1989). *Women, Art and Power*. Londres, Westview Press.

OXFAM INTERMÓN (2019). *Lenguaje no sexista: ¿Lo utilizas? Ingredientes que suman*. Disponible en: <https://recursos.oxfamintermon.org/guia-lenguaje-no-sexista-0>

POLLOCK, GRISELDA. *Old Mistresses*. Londres, Pandora Press.

PORQUERES, BEA (1994). *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Madrid, Horas y Horas.

PROCTOR, NANCY. “Off Base or On Target? Pros and Cons of Wireless and Location-Aware Applications in the Museum”. Paper presented at ICHIM 2005. Disponible en: http://www.archimuse.com/publishing/ichim_05.html/Proctor.PDF

RADBOURNE, JENNIFER; GLOW, HILARY; & JOHANSON, KATYA (2010). “Measuring the intrinsic benefits of arts attendance”. *Cultural trends*, 19(4), 307-324.

RED CIMAS (2015). *Metodologías participativas. Sociopraxis para la creatividad social*. Madrid, Dextra.

SEGIB (2016). *Guía para la transversalización de la perspectiva de género en los programas, iniciativas y proyectos adscritos de la Cooperación Iberoamericana*. Madrid, Secretaría General Iberoamericana. Disponible en: <https://www.segib.org/wp-content/uploads/GUIA-TPG-ESP-WEB.pdf>

SIMON, NINA (2010). *The participatory museum*. Santa Cruz, Ca.: Museum 2.0., 2010.

SMITH BAUTISTA, SUSANA Y BALSAMO, ANNE (2011). *Understanding the Distributed Museum: Mapping the Spaces of Museology in Contemporary Culture museums and the web*, april 6-9.

SMITH, LAURAJANE (2011). *All Heritage is intangible: Critical Heritage Studies in Museums*. Amsterdam School of the Arts: Reinwardt Academy.

UN WOMEN (2011). *UN Women's Guide to Gender Equality / Human Rights Responsive Evaluation*. Disponible en: <https://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2015/un-women-evaluation-handbook-es.pdf?la=en&vs=1738>

WARNER MARINA (1985). *Monuments and Maidens*. London, Vintage.

WEISS, CAROL (1998). *Evaluation*. New Jersey, Prentice-Hall.

ZEPEDA, NAYELI (2019). *El museo compartido. De la autoridad abierta y sus reconciliaciones*. Nodocultura. Disponible en: <https://nodocultura.com/2018/03/08/el-museo-compartido/>

Grupo de investigación:

Coordinación: Marián López Fdz. Cao

Asistencia técnica: Alma Porta Lledó

Grupo de trabajo MAV:

Txaro Arrazola · Vanesa Cejudo Mejías · Lola Díaz González-Blanco · María José Magaña Clemente · Tonia Fernández Trujillo.

Junta directiva MAV:

María José Magaña Clemente, presidenta · Lola Díaz González-Blanco, vicepresidenta · Tonia Fernández Trujillo, secretaria general · María Ortega, tesorera · Vocales: María Jesús Abad Tejerina, Txaro Arrazola, Joana Baygual, Vanesa Cejudo Mejías, Charo Corrales, Pilar V. de Foronda, Encarna Lago, Begoña Martínez Deltell, Gloria Oyarzabal · María Ramos, coordinadora técnica.

Consejo de asesoras:

Margarita Aizpuru · Fátima Anllo · Luz Bejarano · Magda Bellotti · Susana Blas · Marisa González · Concha Jerez · Marián López Fdz. Cao · Paloma Navares · Marina Núñez · Rocío de la Villa.

Agradecimientos:

Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo · Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) · Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni (MACVAC) · Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) · Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) · Museo Thyssen-Bornemisza · Colectivo Plataforma A.

Con la colaboración de:

Ministerio de Cultura y Deporte · Comunidad de Madrid

Coordinación editorial:

María Jesús Sanz Megino

ISBN:

978-84-09-25434-7

© MAV, febrero de 2020

© de los textos: sus autoras

MAV
mujeres en las artes visuales

MAV - MUJERES EN LAS ARTES VISUALES
www.mav.org.es

Mujeres en las Artes Visuales

MAV