



# **UNIVERSIDAD RICARDO PALMA**

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN CULTURAL

**Propuesta curatorial y esquema de pre-guión para el museo del Banco  
Central de Reserva del Perú: Mucen**

## **TESIS**

Para optar el grado académico de Maestra en Museología y  
Gestión Cultural

## **AUTOR**

Bachiller Morales Polar, Martha Luz

(ORCID: 0000.0003.4191.6667)

## **ASESOR**

Doctor Vich Florez, Víctor Miguel

(ORCID: 0000.0003.4192.6873)

**Lima, Perú**

**2022**

## **Metadatos Complementarios**

### **Datos de autor**

Morales Polar Martha Luz

Tipo de documento de identidad del AUTOR: DNI

Número de documento de identidad del AUTOR: 10305555

### **Datos de asesor**

Doctor Vich Florez Víctor Miguel

Tipo de documento de identidad del ASESOR: DNI

Número de documento de identidad del ASESOR: 09389668

### **Datos del jurado**

JURADO 1: Doctor Altamirano Herrera Aníbal, DNI N°10426902, ORCID 0000-0003-2940-0078

JURADO 2: Magister Cornejo Cárdenas Carlos Emilio, DNI N°06303430, ORCID 000-001-6516-0409

JURADO 3: Doctora Fernández Rodríguez Rosa María, DNI N°09277632, ORCID 000-0002-8200-8959

### **Datos de la investigación**

Campo del conocimiento: 323037

Código del Programa: 5.09.02

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gran agradecimiento a las personas que de muchas maneras han contribuido a que esta tesis pueda concretarse.

A mi asesor Víctor Vich por alentarme desde un inicio a emprender la investigación, acompañándome en todo el proceso. Al Dr. Castrillón por los cursos en la maestría y por su soporte al comenzar esta tesis. A mis jurados la Dra. Rosa María Fernández por su orientación en la metodología. Al Dr. Aníbal Altamirano que procuró un mejor orden al trabajo. Al Mg. Carlos Emilio Cornejo cuyas recomendaciones sobre los criterios base fueron siempre muy acertados

Quiero agradecer también a Pilar Riofrío, directora del Mucen por su colaboración permanente; a Melina La Torre por las facilidades para tener acceso a las piezas del Museo en época de pandemia. A la Dra. Moraima Motibeller y al Dr. Hugo C. Ikehara-Tsukayama por la bibliografía brindada. A María Angélica Rozas por su soporte en los procesos admirativos. A David Durand por su colaboración en la edición.

A mis padres, por su constante apoyo. A mis hijos Maelle y Emiliano.

## PÁGINAS PRELIMINARES

Página del Jurado

Dedicatoria

Agradecimiento

Índice de contenido

Índice de tablas y figuras

## Índice de contenido

RESUMEN.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	4
1.1 Descripción del Problema.....	4
1.2 Formulación del Problema .....	8
1.3 Importancia y Justificación del Estudio .....	8
1.3.1 Justificación práctica .....	13
1.3.2. Justificación teórica.....	13
1.3.3 Justificación social .....	14
1.3.4 Justificación educativa.....	14
1.4. Delimitación del estudio.....	14
1.4.1 Delimitación Espacial.....	14
1.4.2 Delimitación Temporal.....	14
1.4.3 Delimitación Teórica.....	15
1.4.4 Delimitación poblacional.....	15
1.5 Objetivos de la Investigación.....	15
1.5.1 Objetivo general .....	15
1.5.2 Objetivos específicos.....	15
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	17
2.1 Marco histórico .....	17
2.2 Investigaciones relacionadas con el tema .....	21
2.3 Estructura teórica y científica que sustenta el estudio.....	38
2.3.1 Propuesta curatorial .....	38
2.3.2 Esquema de pre-guion museográfico .....	41
2.4 Definición de términos básicos .....	46
2.5 Fundamentos teóricos que sustentan el estudio .....	48
2.6 Variables .....	50
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DEL ESTUDIO.....	52
3.1 Enfoque, Tipo, Método y Diseño de la Investigación.....	52
3.2 Población y muestra .....	53
3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	56

3.4 Descripción de procedimientos de análisis .....	57
3.4.1 Trabajo de Gabinete .....	58
3.4.2 Trabajo de Campo.....	58
CAPÍTULO IV: RESULTADOS Y ANÁLISIS DE RESULTADOS .....	59
4.1 Planteamiento conceptual del Mucen .....	59
4.1.1 Definición de la institución .....	59
4.1.2 Delimitación de sus funciones: enfoque y metodología .....	62
4.1.3 Divisiones .....	64
4.1.4 Arquitectura y distribución de espacios.....	72
4.1.5 Recursos humanos y recursos económicos .....	75
4.1.6 Antecedentes tema de género en el Mucen .....	76
4.2 Contenidos preliminares .....	79
4.2.1 Antecedentes del tema de género .....	79
4.2.2 Antecedentes del tema de género en el Perú .....	84
4.3 Propuesta curatorial.....	99
4.3.1 Objeto de estudio: obras de la colección del Mucen .....	99
4.3.2 Recorte temático: La perspectiva de género como eje temático e hilo conductor .....	105
4.3.3 Otros criterios para la construcción de la propuesta: interseccionalidad, interdisciplinariedad, y anacronismo de la imagen. ....	106
4.4 Momentos de la propuesta curatorial: análisis de cada obra .....	113
4.4.1 Primer momento de la propuesta curatorial: <i>Mujer estelar Nazca</i> , concepción de la mujer en las culturas precolombinas.....	117
4.4.2 Segundo momento de la propuesta curatorial: <i>La muerte de Sócrates de Daniel Hernández</i> : la figura masculina como centro de la historia .....	129
4.4.3 Tercer momento de la propuesta curatorial: <i>Cabeza de criolla de Julia Codesido</i> , la agencia de las identidades femeninas.....	138
4.4.4 Cuarto momento arte contemporáneo: La inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto .....	147
4.5 Denominación y estrategia narrativa .....	156
4.5.1 Denominación .....	156
4.5.2 Estrategia narrativa .....	159
4.6 Esquema de pre-guion museográfico.....	162
4.6.1 Conceptos.....	162
4.6.2 Objetos.....	169
4.6.3 Modos .....	169

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	180
CONCLUSIONES.....	180
RECOMENDACIONES .....	181
REFERENCIAS.....	182
ANEXOS.....	193
1. Declaración de Autenticidad.....	193
2. Autorización de Consentimiento para realizar investigación .....	194
3. Matriz de consistencia.....	195
4. Matriz de operacionalización.....	197
5. Protocolos o instrumentos utilizados.....	198
6. Formato de instrumento o protocolo utilizado .....	199
7. Guía de entrevistas para el Mucen .....	200
8. Entrevista realizada a Pilar Riofrío, directora del Mucen el jueves, 09 de setiembre de 2021 por Martha Morales Polar.....	201

## Índice de tablas y figuras

Tabla 01: Modelo esquema de guión museográfico .....	33
Tabla 02: Esquema de las contribuciones puntuales de las investigaciones relacionadas con la propuesta curatorial.....	36
Tabla 03: Relación entre el esquema del pre-guión y los criterios de interseccionalidad, interdisciplinariedad y anacronismo de la imagen.....	43
Tabla 04: Modelo Esquema de Pre-guión de la propuesta curatorial para el Mucen ....	44
Tabla 05: Variables del estudio, categorías y subcategorías.....	50
Tabla 06: Técnicas de recolección de datos .....	57
Tabla 07: Técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	57
Tabla 08: Imagen de las mujeres según los estereotipos raciales, Lima S.XIX .....	91
Tabla 09: Relación y aspectos a destacar entre los momentos de la propuesta curatorial y los criterios de Interdisciplinariedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen.. .....	115
Tabla 10: Esquema de Pre-guión museográfico de la propuesta curatorial para el Mucen .....	171
Figura 01: Collage de diferentes Salas del Mucen y pasillo de entrada.....	6
Figura 02: Fundamentos teóricos que sustentan el estudio .....	49
Figura 03: Muestra primera selección .....	54
Figura 04: Muestra segunda selección .....	55
Figura 05: Fachada Museo del Banco Central de Reserva. ....	59
Figura 06: Interior del Banco. ....	59
Figura 07: Renovación de marca: Nueva imagen del Mucen. ....	62
Figura 08: Exposición Proyecto Nación .....	71
Figura 09: Exposición Proyecto Nación .....	71
Figura 10: Primer piso Museo central .....	73
Figura 11: El techo del primer piso del Mucen. ....	73
Figura 12: Columnas de acero en la pinacoteca del 2do piso.....	73
Figura 13: Plano de Sala de arte precolombino.....	74
Figura 14: Plano de Sala de arte tradicional. ....	74

Figura 15: Plano de Sala de pintura .....	74
Figura 16: Organización del Mucen .....	75
Figura 17: Detalle de El baño turco de Ingres, 1862. ....	83
Figura 18: Elecciones generales de 1956. ....	95
Figura 19: Mujeres rurales ejerciendo su voto .....	96
Figura 20: “Ave”, Cultura Frías.....	100
Figura 21: “Mujer Wari”,.....	100
Figura 22: Soldado y la rabona de Pancho Fierro .....	101
Figura 23: Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández, 1924. ....	101
Figura 24: Retrato de dama de Alberto Lynch. ....	102
Figura 25: Naranjera de Teresa Carvallo, 1928.....	102
Figura 26: Mantas de.....	103
Figura 27: Cajón de San Marcos S.XX sur andino, anónimo. Pasta policromada, Colección Macera-Carnero. ....	103
Figura 28: Mamachay de Paloma Álvarez, 2013,.....	104
Figura 29: Sin título de Alice Wagner, 2020 .....	104
Figura 30: Diagrama relación entre los momentos de la propuesta curatorial y los criterios de Interdisciplinariedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen.....	117
Figura 31: Mujer estelar Nazca, Intermedio temprano. ....	118
Figura 32: Collage de imágenes, detalles de la pieza Mujer Estelar Nasca, Intermedio temprano. Elaboración propia .....	121
Figura 33: Detalle de Cabeza criolla de Julia Codesido (1938). ....	122
Figura 34: Detalle de Claudine de Sérvulo (1945). ....	122
Figura 35: Detalle de Naranjera de Teresa Carvallo (1928). ....	123
Figura 36: Detalle de Retrato de Rosa Alarco de Ricardo Grau (1941). ....	123
Figura 37: Dama en el campo de Daniel Hernández, XIX, óleo sobre lienzo.....	124
Figura 38: Mujer cargando leña de Daniel Hernández s. XIX,.....	124
Figura 39: Las tentaciones de San Antonio de Ignacio Merino S XIX .....	124
Figura 40: Retrato de doña Manuela Henríquez de Francisco Laso,1860,.....	125

Figura 41: Figurilla femenina desnuda, cerámica cultura Nasca .....	126
Figura 42: Figurilla femenina desnuda, cerámica cultura Nasca .....	127
Figura 43: Collage de imágenes, detalles de tatuajes de la pieza Mujer Estelar Nasca. .....	127
Figura 44: Collage de imágenes, detalles de Mapa Mamachay de Paloma Álvarez, 2013, Bordado con alpaca. ....	128
Figura 45: La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1872.....	130
Figura 46: Lorenzo del Valle y García Robina de José Gil de Castro, 1835. ....	131
Figura 47: ¡Mort! de Ignacio Merino, 1866.....	132
Figura 48: Detalle de Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández, 1924. ....	133
Figura 49: Detalle de Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández.....	133
Figura 50: Detalle Retrato de doña Manuela Henríquez de Francisco Laso, 1860. ...	134
Figura 51: detalle de El paso de los libertadores de Daniel Hernández, 1924 .....	135
Figura 52: detalle de La Pascana de Francisco Laso, 1859.....	135
Figura 53: Collage de imágenes, detalles de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1924.....	136
Figura 54: Collage de imágenes, detalles de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1924.....	137
Figura 55: Cabeza de criolla de Julia Codesido, 1938.....	138
Figura 56: Tapada y escribano de Pancho Fierro, S. XIX. ....	140
Figura 57: Interior de iglesia de Teófilo Castillo, 1911. ....	141
Figura 58: Fusilamiento de María Parado de Bellido de Consuelo Cisneros, 1929. ..	141
Figura 59: Retrato de la pintora indigenista Julia Codesido de CCC, año .....	142
Figura 60: Fotografía Especial de la Escuela de Bellas Artes. ....	144
Figura 61: Exposición y visita de México en abril de 1935.....	145
Figura 62: La dama del culantrillo de Luz Negib, año.....	146
Figura 63: Personaje en movimiento de Julia Navarrete ,1983.....	146
Figura 64: Bodegón de Tilsa Tsuchiya, 1966 .....	147
Figura 65: No. 21. de castas y mala raza de Claudia Coca Sánchez, 2009.....	147

Figura 66: S/T de la serie Animales familiares, 2010. Bordado y tela. ....	148
Figura 67: Detalle de S/T de la serie “Animales familiares”.....	149
Figura 68: Detalle de S/T de la serie “Animales familiares”.....	150
Figura 69: Detalle de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández.....	153
Figura 70: Loro hablador de Elena Valera, (Roya, Iparia, Ucayali, 1973-1998). Tintes naturales sobre tela teñida con caoba. Colección Macera-Carnero.....	153
Figura 71: S/T Díptico, 2010, Bordado y tela.....	155
Figura 72: Collage de imágenes de la vista del pasadizo del Mucen .....	157
Figura 73: Plano de Sala de arte tradicional y entrada principal Mucen.....	158
Figura 74: Esquema relación entre el objetico y el esquema del pre-guión.....	169

## RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo elaborar una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión para el Mucen que se organice a partir de una perspectiva de género, la cual permita proporcionar un hilo conductor sobre el rol de las mujeres en la historia del país y del arte, a fin de propiciar un diálogo al conjunto de obras seleccionadas de los distintos periodos de la colección. La propuesta integra a la perspectiva de género los criterios de interdisciplinariedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen. La investigación se enmarca en un enfoque metodológico cualitativo de tipo básico. El método que corresponde al nivel de investigación es descriptivo y la “población de estudio” se enfoca en las obras de la colección. La perspectiva de género, como categoría analítica, permite hacer más visible el problema de las identidades invisibilizadas en las obras de la colección y posibilita hacer una lectura crítica de las mismas para mostrar tanto la agencia de las identidades femeninas en un contexto de subordinación histórica y de relaciones de poder. Como resultado, se ha creado una propuesta narrativa que consta de cuatro momentos curatoriales. Estos se han sustentado de forma ordenada y secuencial en un esquema de pre-guión. La propuesta curatorial se plantea como un mapa; como un espacio introductorio que permita resituar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales.

Palabras clave: Mucen, propuesta curatorial, perspectiva de género, esquema de pre-guión museográfico.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to elaborate a curatorial proposal and a pre-script outline for the Mucen that is organized from a gender perspective, which will provide a guiding thread on the role of women in the history of the country and of art, in order to promote a dialogue with the group of works selected from the different periods of the collection. The proposal integrates to the gender perspective the criteria of interdisciplinarity, intersectionality and anachronism of the image. The research is framed within a basic qualitative methodological approach. The method corresponding to the research level is descriptive and the "study population" focuses on the works in the collection. The gender perspective, as an analytical category, allows to make more visible the problem of the identities made invisible in the works of the collection and makes it possible to make a critical reading of them to show both the agency of female identities in a context of historical subordination and power relations. As a result, a narrative proposal has been created consisting of four curatorial moments. These have been sustained in an orderly and sequential manner in a pre-scripted scheme. The curatorial proposal is conceived as a map; as an introductory space that allows to resituate the great network of knowledge that the Mucen shows through its cultural objects.

Keywords: Mucen, curatorial proposal, gender perspective, pre-script outline.

## INTRODUCCIÓN

El edificio actual del Mucen (inaugurado el 9 de marzo de 1922) fue, en sus primeros 50 años, sede del Banco Central de Reserva del Perú; desde el año 1979, el museo viene protegiendo el patrimonio obtenido por el Banco. En este periodo, se han venido implementado diferentes programas, proyectos y publicaciones con el objetivo de acercar su colección al público, teniendo como principal estrategia el enfoque educativo.

Esta tesis propone que una propuesta curatorial, basada en la visibilización de las representaciones de género, podrá contribuir y complementar a las que ya se ofrece mediante una activa y siempre renovada agenda cultural.

La perspectiva de género organiza la propuesta curatorial, dando sentido y proporcionando un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de la colección; propicia un diálogo entre diferentes temporalidades, imágenes y acontecimientos. El objetivo es sustentar y proyectar el contenido de la investigación en un esquema de preguición museográfica, para que así la propuesta curatorial funcione como como un espacio introductorio que permita resituar y organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales.

En el primer capítulo se plantea el problema de investigación relacionado al manejo de los espacios, recorridos y propuestas curatoriales del Mucen; a la falta de ejes temáticos permanentes que permitan adentrarse de manera conjunta a los diferentes periodos de su colección. Se justifica la importancia de la propuesta curatorial destacando el aspecto social, ya que la problemática de género como hilo conductor puede fomentar el debate sobre la construcción de la memoria, donde se posibilite una nueva lectura de nuestra historia para visibilizar el rol que ha cumplido la mujer. En el aspecto educativo, también tiene relevancia su justificación, dado que contribuiría al enfoque pedagógico, el cual es la principal estrategia implementada de forma transversal a todos los programas del Mucen. Se destaca también la importancia de integrar los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* de la imagen que han complementado la construcción de la propuesta curatorial y le han otorgado un marco conceptual para sustentarla.

En el segundo capítulo, se discuten un conjunto de herramientas teóricas útiles para repensar propuestas curatoriales; se expone el marco histórico que relata dónde y cómo se origina el objeto de estudio, así como determina el progreso del problema hasta el presente. Se exponen las investigaciones relacionadas con el tema, desde las metodologías hasta las teorías como antecedentes, destacando las estructuras teóricas que sustentan el estudio: propuesta curatorial y esquema de pre-guión museográfico.

En el tercer capítulo, se describe la metodología aplicada que se enmarca en un enfoque cualitativo que, permite la descripción, análisis y desarrollo de temas apoyado en la investigación, entrevistas e interpretaciones orientadas al Mucen y su colección. Al tener como objeto la búsqueda de conocimiento, la investigación es de tipo básico y el método que corresponde al nivel es descriptivo. La población de estudio se enfoca en las obras seleccionadas de la colección y a los especialistas que se han enfocado en el estudio de las piezas escogidas. El diseño de la investigación es no experimental, ya que observa situaciones, hechos y fenómenos tal y como se presentan, para luego analizarlos.

En el cuarto capítulo se definen y describen los cuatro momentos de la propuesta curatorial, que son consecuencia y resultado de la investigación y hacen referencia a cuatro obras de la colección y sus respectivos periodos. Estas obras funcionan como el punto de partida, ya que; al integrarse la categoría analítica perspectiva de género y los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* de la imagen se han creado conectores atemporales que vinculan las obras iniciales con las otras de la colección, creando un diálogo atemporal entre imágenes, acontecimientos y representaciones.

En cada momento de la propuesta curatorial se han destacado diferentes aspectos: el primer momento coincide con el periodo precolombino a partir del estudio de la pieza *Mujer estelar Nazca* (Intermedio temprano) y su contexto, subrayando su rol de intermediaria en el mundo andino. En el segundo momento, localizado en el arte republicano, se ha concentrado en la obra *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández (1924), con el interés de hacer visible la representación de la figura masculina como eje central de la historia y la omisión del sujeto femenino como partícipe. En el tercer momento, se encuentra la obra *Cabeza de criolla* de Julia Codesido (1938), perteneciente al periodo moderno indigenista, y se ha concentrado visibilizar la agencia de las identidades femeninas. El cuarto momento coincide con la obra *S/T* de Ana Teresa Barboza (2010), perteneciente al periodo contemporáneo, se destaca la inversión del

orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto para que surjan nuevas figuras orientativas.

Con este discurso y propuesta narrativa se busca que el visitante pueda conectar todas las imágenes propiciando una lectura en conjunto; de esta forma, se busca proyectar la necesidad de continuar con el recorrido del Museo.

Finalmente, en el capítulo quinto se presentan las conclusiones de la propuesta curatorial, que destaca que, la perspectiva de género como eje temático permitiría hacer más visible el problema de las identidades subyacente y latentes en las obras de la colección. Esta nueva perspectiva posibilitaría hacer una relectura a las obras del Mucen, fomentando el debate sobre la construcción de la memoria para visibilizar el rol de la mujer en vías a producir una reparación simbólica; un reconocimiento a su agencia ya que históricamente siempre ha estado subordinada.

# CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

## 1.1 Descripción del Problema

Los museos son instituciones que se definen y delimitan por las labores que desarrollan respecto de las colecciones que custodian y difunden. Deben cumplir responsabilidades desde un punto de vista conceptual, definiendo sus fundamentos para determinar su misión, visión, sus objetivos y consecutivamente crear un plan de acción que le permita concretar sus funciones. “Pueden ser espacios de reflexión y debate sobre cuestiones históricas, sociales, culturales y científicas. Además, los museos deberían promover el respeto de los derechos humanos y la igualdad de género” (Unesco, 2015, pág. 6).

Los museos pueden servir para visibilizar problemáticas sociales que respondan a las demandas de la sociedad. Una propuesta curatorial puede entonces “retar” a la sociedad visibilizando lo que el consenso dominante tiende a invisibilizar, otorgándole una voz a los que no pueden pronunciarse. En consecuencia, los museos pueden validar temáticas en donde se insertan otro tipo de experiencias, para así visibilizar como otras historias subyacen de forma latente. La perspectiva de género como categoría analítica permite hacer más visible el problema de la exclusión de las identidades femeninas en distintos momentos de la historia y el poder central de la masculinidad dominante.

Castrillón ha cuestionado el papel de los museos: “¿Para qué, para quién, entonces, se debe construir museos? ¿Cómo se debe hacer para que respondan al reto de la nueva sociedad?” (1986, pág. 1). Estos cuestionamientos motivan las preguntas iniciales de la presente tesis. En el plano local muchos de los museos se muestran como espacios para recorrer y observar de forma pasiva su patrimonio, donde sus contenidos no interactúan con el público, ya que estos se limitan a describir de forma aislada ciertos periodos establecidos y sucesos supuestamente “importantes”. Para Castrillón, “los museos del Perú han contribuido a la reproducción de la cultura en el poder, es decir al manejo del sentido para apuntalar una ideología que presenta nuestra historia como un hecho acabado” (1986, pág. 7).

El “dar sentido” a los objetos culturales significa confrontarlos con nuevas imágenes, con la realidad y con la forma de representar de un grupo social. Para Hall, “el sentido no está inherente en las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una

práctica significativa: una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen” (2010, pág. 151). Como explica Castrillón, “el museo tradicional es una institución cultural a través de la cual «circula sentido» (1986, pág. 5). La forma como se presenta «la cultura» sirve para adaptar a los miembros de la sociedad a un determinado sistema” (1986, pág. 5). Por tanto, los museos, lejos de reproducir pasivamente hábitos sociales, pueden ser espacios para repensarlos y discutirlos. Los objetos culturales pueden dejar de ser objetos autónomos, es decir, del “puro pasado”, para comenzar a ser observados de nuevas maneras y así convertirse en medios y en recursos para intervenir en el cambio social, reconfigurando el imaginario social.

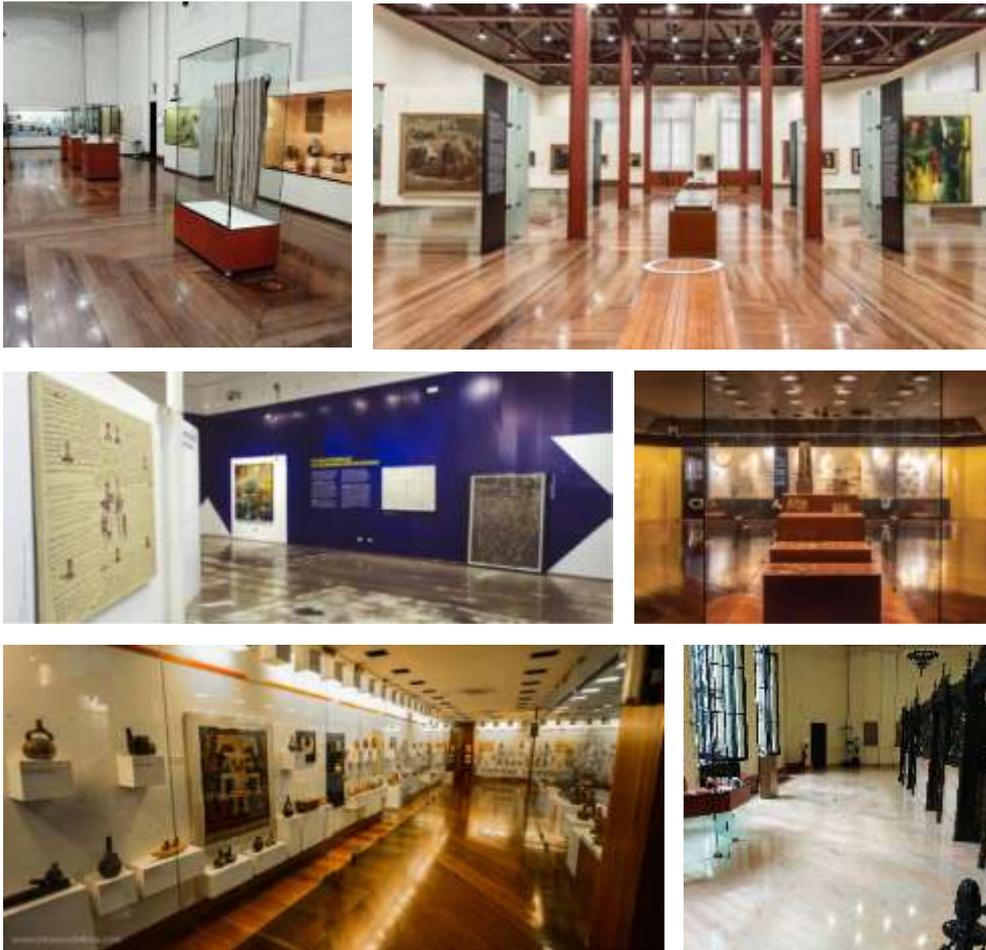
La cultura, como señala Vich (2014), no son solo los objetos artísticos, sino que se convierte en un dispositivo que establece y regula la forma en que se entablan las prácticas sociales. En ese sentido, los objetos culturales pueden ayudar a deconstruir binarismos como masculino/femenino, discursos preconcebidos que lo único que han logrado es la subordinación de uno sobre otro. Las mujeres, por ejemplo, han sido tradicionalmente definidas, y representadas, desde la masculinidad dominante.

¿Cómo los museos pueden funcionar como guías capaces de proporcionar “mapas cognitivos” (Jameson, 1991) destinados a reorganizar el pasado y resituarnos frente a la realidad presente? Bajo la categoría de “mapas cognitivos”, Jameson subraya que, más que buscar una descripción real de la trayectoria de los objetos, se trata de hacer aparecer relaciones donde veamos los objetos interconectados entre sí. Para Jameson (1991) el “mapeo cognitivo” es un instrumento para objetivar nuestra posición en el mundo social y así visualizar mejor cómo imaginamos el mundo en el que vivimos. Por tanto, cuando los museos plantean sus propuestas curatoriales, a partir de temáticas que movilizan a la sociedad y utilizando los objetos culturales que poseen como un medio, pueden comenzar a funcionar como una guía y un eje estructurador del presente.

Estas descripciones son interrogantes que buscan hacer frente a la problemática del Museo del Banco Central de Reserva: Mucen. La investigación no se centra en hacer una crítica a la forma como es gestionado el museo, sino que se limita a plantear una propuesta curatorial que pueda contribuir y complementar a las que el Mucen ya ofrece.

Para el Mucen, su importancia radica en “contribuir al fortalecimiento de la ciudadanía a través del conocimiento y la valoración de la diversidad cultural peruana de todos los

tiempos” (2018, pág. 9). Su colección está compuesta por diferentes salas, que contienen distintos periodos representativos del arte peruano: Sala de Arte Mestizo y Popular, la Sala Maestros de la Pintura Peruana, Exposición temporal Arte Contemporáneo, Sala de metalurgia y finalmente la Sala de Arqueología Peruana. Estas diferentes salas no muestran mayor integración que el estar ubicadas en el mismo edificio, tal como se puede apreciar en las siguientes imágenes: cada una ocupa un lugar determinado por periodo.



*Figura 01:* Collage de diferentes Salas del Mucen y pasillo de entrada.  
Elaboración propia y adaptado de Museo central.

Falta de ejes temáticos estructuradores y organizadores de su colección

El primer problema que se observa al recorrer el espacio del Mucen es la gran cantidad de información que recibe el visitante a través de sus diferentes salas. Es notoria la falta de una guía y un eje estructurador que permita resituar y organizar la gran red de conocimientos que muestra a través de sus objetos culturales de periodos disimiles.

Falta de eje temático perspectiva de género dentro de sus propuestas curatoriales

Otro problema que se localiza en el Mucen es la existencia de un vacío curatorial frente al tema de género como un eje transversal. En el conversatorio “Dentro de lo visible” realizado en el Museo de Arte de Lima (MALI, 2021), la directora del Mucen Pilar Riofrío comenta que la perspectiva de género como eje transversal no es una “política escrita” no está plasmada en un documento institucional, pero viene siendo trabajado desde hace 6 años. El tema de género podría proponerse como principal estrategia a todos sus programas y proyectos, en la misma dimensión que el enfoque educativo, ya que contribuiría en la ciudadanía el respeto a la diversidad e igualdad de género.

Falta de un espacio introductorio de carácter permanente

Otro problema a destacar dentro de las propuestas curatoriales del Mucen es que si bien este ha planteado proyectos con diferentes temáticas que motivan una lectura más integrada de la colección, estos proyectos son de carácter temporal, dejando un vacío cuando no están en exposición permanente. Esta falta de ejes temáticos permanentes, no permiten adentrarse de manera conjunta a los diferentes periodos de la colección; al porqué de su pluralismo y variedades en periodos, soportes, técnicas y temáticas. Proponer el tema de género, de forma permanente y no esporádica permitiría favorecer un conocimiento integrado. La clásica apuesta por un largo recorrido lineal y cronológico se siente agotada y no consigue vivenciar realmente cuál es el sentido que le otorga el museo a estos objetos culturales.

La falta de un espacio introductorio que funcione como un eje estructurador es también algo por proponer. Más que cantidad de obras, que es un aspecto importante dentro del patrimonio que posee el Mucen, se trata inicialmente de promover la mirada hacia un número reducido que permita articular una narrativa específica. Se trata de resaltar un pequeño conjunto de obras capaz de propiciar un diálogo y de proyectar luego, en el espectador, la necesidad de seguir el recorrido del museo para complementar el sentido de la propuesta.

Si bien este espacio introductorio se propone como espacio permanente, ya que de esta manera motivaría una lectura inicial y más integrada de las colecciones del Mucen, este puede ajustar las temáticas según su política institucional, ya que existen muchos temas que son fundamentales de proponer.

## 1.2 Formulación del Problema

### 1.2.1. Problema general

¿Cómo elaborar una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión para el Mucen que se organice a partir de un eje temático perspectiva de género, el cual permita proporcionar un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de los distintos periodos de la colección, y a fin de propiciar un diálogo entre diferentes temporalidades, imágenes, representaciones y acontecimientos?

### 1.2.2. Problemas específicos

- ¿Cómo proponer la perspectiva de género como eje temático de una propuesta curatorial para que pueda traducir y hacer más visible el problema de las identidades subyacentes y latentes en las obras de la colección, argumentando su importancia, tanto desde las obras en las que está representada la mujer, como en aquella que destaca por su omisión?
- ¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio de anacronismo de la imagen para generar una ruptura a la cronología lineal y así propiciar un diálogo entre los diferentes periodos de la colección, entre sus imágenes y diferentes temporalidades?
- ¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio interdisciplinariedad para que la propuesta se nutra de diferentes disciplinas del conocimiento y así introducirse a los diferentes significados y representaciones que emanan de las obras de la colección?
- ¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio de interseccionalidad para que, en las mismas obras, se puedan observar las tensiones que se acontecen de los cruces de clase, raza y género?
- ¿Cómo sustentar y proyectar el contenido de la investigación en un esquema de pre-guión para que la propuesta curatorial funcione como un mapa o una cartografía, vale decir, como un espacio introductorio que permita resituar y organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales?

## 1.3 Importancia y Justificación del Estudio

Perspectiva de género como eje temático de la propuesta curatorial

La importancia de esta investigación radica en plantear la perspectiva de género como eje temático que le proporcione un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de la colección. Desde ahí, la perspectiva de género, como categoría de análisis, ha permitido hacer un estudio que destaque el valor de los objetos culturales en diferentes aspectos: en la visibilización de las identidades sociales y las relaciones de poder en la que se hayan inscritas y en la desestabilización de discursos unívocos que resaltan a la figura masculina como eje de la historia. Como se sabe, la historia del arte, como otros campos del conocimiento, han situado al sujeto masculino como “el centro mismo de la visión”, tal como lo explica Febrer (2009), otorgándole el poder para convertirse en el filtro de lo que debe verse y no. “El feminismo, en cambio, pretende desarticular a este sujeto, intervenir directamente sobre esta mirada centralizada y romper estas lógicas de pensamiento” (Febrer, 2009, pág. 2). Evidenciar construcciones sociales y culturales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres.

Uno de los objetivos de esta propuesta curatorial, es la de procurar dar relevancia a los detalles de las obras escogidas, en las que, por lo general, las mujeres son ubicadas como el “fondo de la historia”, esto permite cuestionar el motivo por el cual las mujeres han tenido un papel subordinado frente los hombres. Por este motivo, como explica Febrer, “los estudios de género tratan de desmontar la aparente lógica que custodia la mirada dominante masculina que consiente y mantiene los mecanismos propios de «naturalización» y «eternización». Mediante los cuales el sujeto femenino se convierte en sinónimo de desigualdad” (2009, pág. 4). Desde este punto de vista, esta propuesta se articula como crítica a una categoría de mujer siempre historizada, negándole su existencia fuera de los condicionantes establecidos.

Hacer una memoria crítica para visibilizar la agencia de las identidades femeninas en diferentes contextos históricos. Esta propuesta busca validar otro tipo de identidades y visibilizar problemáticas que respondan a los cuestionamientos de la sociedad más urgentes. Como explica Gayle (1986), la invisibilización de la mujer ha producido una sensación de vaciedad, pasividad e invisibilidad, ya que ha marginado a las mujeres de su participación en el devenir de nuestra propia historia. Por eso mismo, esta tesis resalta la importancia de su relectura, para que esta condición pueda ser revocada.

Bajo esta categoría de análisis, y destacando los aspectos antes descritos, se busca que las obras puedan dialogar “anacrónicamente” sin importar el periodo al que pertenezcan

gracias a la perspectiva de género que consiguiera proporcionar un hilo conductor para hacer una lectura integrada de las obras de la colección.

Líneas arriba, se tomó como referente a Hall (2010) para sostener que dar sentido a los objetos culturales significa confrontarlos con nuevas imágenes, con nuestra realidad, con nuestra forma de representarnos. Como sabemos, el sentido en que se despliegan los objetos culturales no es algo fijo sino el resultado de convenciones, de formas de jerarquización de saberes. Los siempre históricos sistemas de significación y representación (su relectura, contextualización y reconfiguración) permite que puedan ser resignificados para dejar de seguir entrampándonos en el mismo sistema.

Para Febrer, “las imágenes por sí mismas no nos transmiten nada si no están debidamente contextualizadas, o más bien, si nosotros no les construimos un sentido” (2009, pág. 2). Para esta autora, “el lenguaje artístico contiene unas características propias que ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. El uso de la imagen artística es, por tanto, un poderoso vehículo de transmisión de ideas” (2009, pág. 8). Abordar las obras de la colección del Mucen desde la perspectiva de género, permitirá visibilizar el papel que ha jugado la mujer en vías a producir una reparación simbólica, aunque esto signifique traer al presente sucesos incómodos.

Por tanto, la importancia de esta propuesta radica en que el eje temático propuesto como hilo conductor puede ayudar a visibilizar, restablecer y transformar la forma en que se realizan las prácticas sociales. De materializarse la propuesta, podría convertirse en espacio de visibilización y resistencia que permita cuestionar el imaginario hegemónico y reconfigurarlo. Por tanto, lejos de reproducir pasivamente hábitos sociales, la propuesta intenta ser un dispositivo para repensarlos y discutirlos para que no se reproduzcan pasivamente. De esta manera, las obras de la colección pueden dejar de ser entendidas como objetos autónomos y se posicionan para ser observados de nuevas maneras, y para convertirse en medios de intervención en el cambio social. Se pueden ofrecer rutas para replantear como sociedad. como un agente regulador de vínculos. En suma, la perspectiva de género estará complementada con los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* de la imagen que le darán una mayor complejidad al estudio de los objetos culturales.

Marco conceptual como sustento de la propuesta curatorial

Otro punto importante dentro de esta propuesta curatorial consiste en desarrollar un marco conceptual que permita sustentar la propuesta. Para esto, las teorías de Didi-Huberman darán un soporte a este marco teórico, sobre todo, su categoría denominada “imagen anacrónica”. Para este crítico, se trata de mostrar cómo las obras intentan provocar, acompañar un cambio social urgente. ¿En qué medida se puede utilizar los objetos culturales para abordar problemas que urgen visibilizar y plantear en la sociedad? ¿Con que posibilidades se cuentan para resituar estas obras y cuestionar problemas, tales como las desigualdades sociales y las relaciones de subalternidad?

Para Didi-Huberman enfrentarse a una imagen “es estar ante el marco de una puerta abierta” (2011, pág.31), en donde el espectador se puede sumergir en ella. Su principal tesis subraya que siempre, “ante la imagen estamos ante el tiempo” (2011, pág. 31). Pero no propone un “tiempo lineal” relacionado a las sucesiones que se instauran en los flujos externos creados para mantener una secuencia y una continuidad, donde el tiempo se puede dividir entre un pasado, un presente y un futuro. Cuando intervienen las personas, surgen otros aspectos que desencadenan otras formas de procesar el tiempo. Para Didi-Huberman, “Ante una imagen tan reciente, tan contemporánea que sea- el pasado no deja de reconfigurarse” (2001, pág. 31). El tiempo como una constante es interrumpida y se abre paso a una “temporalidad compleja” donde coexisten, en un momento, un gran número de simultaneidades. Por lo tanto, en el enfrentamiento ante una imagen, lo es también ante tiempos heterogéneos. Es, desde ahí como define Didi-Huberman el carácter anacrónico de la imagen y lo que impulsa a nuevas propuestas curatoriales.

De otro lado, las propuestas de Wardburg y su *Atlas Mnemosyne* proporcionarán un soporte para proponer relaciones entre las obras seleccionadas con otras imágenes que ayuden a construir su sentido, estas pueden ser detalles mismos de la obra que comúnmente no se observan y que pueden aportar nuevos significados. Por lo tanto, esta propuesta curatorial toma relevancia, ya que propicia, a través del esquema de pre-guion museográfico, que esta selección inicial pueda ser anexada a las otras obras de la colección, haciendo Mucen para complementar su conocimiento para luego, proyectar en el espectador, la necesidad de seguir el recorrido del museo.

En suma, este marco teórico proporcionará un énfasis en motivar diferentes lecturas e interacciones entre los diferentes periodos de la colección del Mucen. Por ese motivo, el espacio introductorio que se propone, se valdrá de un conjunto reducido de obras de cada

uno de los periodos de la colección. Esto proporcionará una mayor accesibilidad e interacción entre los saberes que emanan de estas obras; se trata de un “conocimiento integrado”, con el cual se entabla un diálogo entre sus diferentes actores, acontecimiento y temporalidades. Este marco teórico también tendrá un soporte en el enfoque inspirado en los trabajos de Walter Benjamin que, como explica Zamora, “buscaba la interrupción del continuum histórico mediante la imagen dialéctica, donde surge un entrecruzamiento de tiempos discontinuos que chocaban. Se plantea así una concepción anacrónica de tiempos superpuestos.” (2014, pág. 35).

#### Espacio introductorio para resituar los conocimientos

Esta investigación cobra importancia al responder a la necesidad de la experiencia que corresponde en cómo se relaciona el visitante al Mucen en su recorrido y cómo se inserta en él. En relación a este primer punto, esta propuesta curatorial busca romper con el largo recorrido lineal que presenta Mucen que, muchas veces por su extensión, finaliza por agotar a su público sin vivenciar realmente cuál es el sentido que le otorga el museo en conjunto a estos objetos culturales. Por este motivo, la importancia de esta propuesta curatorial se basa en crear un espacio introductorio dentro del mismo museo y que funcione como un mapa, como un eje estructurador, que permita al visitante resituarse y organizarse dentro de la gran red de conocimientos que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales.

Esta propuesta curatorial busca identificar cuál es el espacio idóneo en donde materializar su montaje, con el fin de ocupar un lugar estratégico dentro del Mucen. Esta ubicación responde a la temática de género como hilo conductor de la muestra, retribuyéndole su importancia y vigencia en la discusión en nuestra sociedad. Por este motivo, el espacio del hall del museo, primer espacio al que se enfrentan como público, justificaría su elección, ya que ayudaría a colocar la colección en contexto.

#### Esquema de pre-guión, secuencia lógica de la propuesta curatorial

Toda la información procesada en los puntos anteriores servirá como soporte para plantear la estructura del esquema del pre-guión museográfico, que es el documento que sistematiza la información que se va a transmitir. La importancia de esta investigación radica también en que parte de la estrategia del trabajo curatorial se planificará las posibilidades que tiene el contenido de la propuesta para una puesta en escena. El

esquema de pre-guión sustenta el contenido de la investigación como trabajo previo. Permite planificar, seleccionar y ordena secuencialmente los posibles temas, subtemas, objetos y modos de cómo pueden estar expuestos.

### 1.3.1 Justificación práctica

Esta investigación ha aspirado a conocer de forma general cómo el Mucen proyecta sus necesidades, cómo propone sus temáticas y cómo las concreta en sus recorridos. A partir de este estudio, se puede poner en práctica este análisis y plantear una propuesta curatorial que pueda contribuir y complementar las que ofrece el Mucen.

### 1.3.2. Justificación teórica

Esta investigación se apoya en diferentes disciplinas del conocimiento: la historia del arte, la sociología, el psicoanálisis, los estudios de género, los estudios postcoloniales, etc., para integrarlos en una presentación renovada de sus objetos culturales, ya que una sola disciplina no es autosuficiente para introducirse en los diferentes significados y representaciones que emanan de estos mismos objetos culturales, los cuales necesitan nutrirse del aporte de otras áreas del conocimiento.

En otro aspecto teórico, la temática de género como hilo conductor, es planteada desde un método interseccional. Crenshaw (2012) explica que la interseccionalidad como herramienta analítica permite visibilizar las conexiones de estructuras de poder interrelacionadas que condicionan las vivencias de las mujeres. Para esta autora, la interseccionalidad es una forma de articular diferentes categorías de opresión. Estas estructuras permiten describir el contexto donde se consolidan los sistemas simultáneos de subordinación y cómo estas categorías generan más opresión mientras más se entrecruzan. Por tanto, este análisis interseccional le añade complejidad a la propuesta, buscando visibilizar en las mismas obras analizadas, diferentes actores, experiencias y relaciones que involucren distintas variables y su repercusión entre sus cruces: género y nación, género y raza, género y clase, género y paisaje, género y espacio privado, género y espacio público. Para Butler “es imposible separar el “genero” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (2007, pág. 49). El género puede pensarse como un “todo coherente”, ya que es una construcción cultural que surge en contextos históricos específicos y se interseca con otros factores.

Esta investigación se justifica también al introducir el concepto de “exposición anacrónica” sostenido por Didi-Huberman, este permitirá crear una dinámica en la propuesta curatorial en donde se entablarán relaciones entre diferentes temporalidades, imágenes y acontecimientos, motivando una ruptura a una exposición lineal y cronológica.

### 1.3.3 Justificación social

Este proyecto se justifica al proponer a la problemática de género como un hilo conductor de la colección del Mucen. Este tema no solo puede fomentar un diálogo entre los diferentes periodos del arte peruano, sino que también fomenta el debate de la memoria de género y en donde se posibilite una nueva lectura de nuestra historia en vías a producir una reparación simbólica. Esto permitiría visibilizar el papel que ha jugado la mujer, y, aunque esto signifique traer al presente sucesos incómodos que pueden ser difíciles de enfrentar y conciliar para la sociedad. Este tema fomenta una ruptura a la manera en las que algunos grupos de poder se han apropiado de la representación de grupos históricamente subordinados.

### 1.3.4 Justificación educativa

Esta propuesta contribuirá al enfoque pedagógico, que es la principal estrategia que se implementa en el Mucen de forma transversal a todos los programas, ya que propiciará en el visitante una experiencia integral dentro del recorrido al Mucen, proporcionando una mirada alterna y activando nuevas lecturas.

## 1.4. Delimitación del estudio

### 1.4.1 Delimitación Espacial

El estudio se realizará en el Museo del Banco Central de Reserva en la ciudad de Lima y se analizará su relación con el entorno y público inmediato.

### 1.4.2 Delimitación Temporal

El periodo que abarca la investigación será entre los años 2020 al 2022. Se realizará un análisis e investigación a los hechos, fenómenos y sucesos circunscritos en ese periodo. La investigación abarca también una temporalidad más amplia, ya que se analizará diferentes documentos, archivos y publicaciones anteriores a ese periodo.

### 1.4.3 Delimitación Teórica

Estará demarcada por los temas ejes que forman parte del marco teórico en la que se circunscriben las dos variables de estudio de la investigación: propuesta curatorial y esquema de pre-guión; así como también, estará delimitada por la perspectiva de género, que permitirá proporcionarle un hilo conductor al conjunto de obras que serán seleccionadas de la colección del Mucen. Los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* se integrarán a la construcción de la propuesta.

### 1.4.4 Delimitación poblacional

La población de estudio estará delimitada por los objetos culturales que integran la colección del Mucen, característicos por contener diferentes periodos representativos del arte peruano en sus distintas salas: Sala de Arqueología, Sala de Oro Hugo Cohen, Sala de arte mestizo y popular, ala Maestros de la pintura peruana y finalmente, la colección de arte contemporáneo. Específicamente la población de estudio será enfocada en una obra que será seleccionada de cada uno de los periodos que contiene la colección. Otra población de estudio, que complementará la investigación y análisis de las obras escogidas, son expertos en el tema referidos a cada periodo de la colección.

## 1.5 Objetivos de la Investigación

### 1.5.1 Objetivo general

Elaborar una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión para el Mucen que se organice a partir de un eje temático perspectiva de género, el cual permita proporcionar un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de los distintos periodos de la colección, y a fin de propiciar un diálogo entre diferentes temporalidades, imágenes y acontecimientos.

### 1.5.2 Objetivos específicos

- Proponer la perspectiva de género como eje temático de una propuesta curatorial para que pueda traducir y hacer más visible el problema de las identidades subyacentes y latentes en las obras de la colección, argumentar su importancia, tanto desde las obras en las que está representada la mujer, como en aquella que destaca por su omisión.

- Integrar a la perspectiva de género el criterio de interseccionalidad para que, en las mismas obras, se puedan observar las tensiones y los cruces de clase, raza y género.
- Integrar a la perspectiva de género el criterio interdisciplinaria para que la propuesta se nutra de diferentes disciplinas del conocimiento y así introducirse a los diferentes significados y representaciones que emanan de las obras de la colección.
- Integrar a la perspectiva de género el criterio de anacronismo de la imagen para generar una ruptura a la cronología lineal y así propiciar un diálogo entre los diferentes periodos de la colección, entre sus imágenes y acontecimientos.
- Sustentar y proyectar el contenido de la investigación en un esquema de pre-guion para que la propuesta curatorial funcione como un mapa o una cartografía, vale decir, como un espacio introductorio que permita resituar y organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales.

## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

### 2.1 Marco histórico

La definición profesional de museo más difundida sigue siendo hasta hoy la consignada desde 2007 en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM):

El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite. (ICOM, 2007, pág. 52).

En la antigüedad se hablaba del Museo como un lugar donde habitan “las musas”, al que se le denominaba *Museión* (las musas eran las inspiradoras, estaban en el jardín, en el templo, en las habitaciones, en todas partes). El término griego *Museión* hacía referencia a una especie de ciudad privilegiada llena de sabios que no estaba abierta al público, “una especie de ciudad universitaria en la que se concedía tanta importancia al estudio y disfrute de la naturaleza como al cultivo del intelecto” (Gonzales, 2014).

Para Hernández, “el origen de los museos hay que entroncarlo con dos hechos importantes: el coleccionismo y la Ilustración” (1992, pág. 85). En el caso del coleccionismo, lo sitúa primero en el saqueo de Babilonia por los Elamitas en el Antiguo Oriente, que luego exponen todos los objetos apropiados (1176 a. de C.). Posteriormente, lo ubica en el coleccionismo estatal que se desarrolla en paralelo al coleccionismo privado por las grandes burguesías. El segundo hecho importante, que agrega Fernández (2006), es consecuencia de la Ilustración, factor que impulsará la creación de museos, proceso que culminará con la Revolución Francesa, donde las colecciones se nacionalizan y adquieren un carácter público, como la creación del museo del Louvre (1793).

Para Castrillón, la necesidad de ordenar las colecciones hace que nazcan los espacios apropiados como “el *studium*, el *studiolo*, el *cabinetto* y la *gallería* que son los primeros e incipientes diseños museográficos” (2019, pág. 270). Con la necesidad de organizar estas grandes colecciones, se relaciona también al origen de la curaduría. Para Balzer, los orígenes de la palabra curaduría se pueden rastrear en el Imperio Romano. Se relaciona

con la idea de cuidador, sobre todo con sus tareas que no específicamente estaban relacionadas al cuidado de las mismas piezas, más bien como un cuidante de los “lunáticos” (2014, pág. 30). Pero la idea de curador como la que se conoce hoy se debe a George (2015) y está ligada al desarrollo del coleccionismo como una actividad de la burguesía del siglo XVII y XVIII. Se define al curador a partir de la raíz latina *curare*, cuidador, que coincide con Balzer.

El término “museografía” aparece empleado en el tratado en español *Museografía u orientación para la adecuada presentación y conveniente ordenación de los museos o cámaras de curiosidades*, obra escrita en Hamburgo por Gaspar F. Neickel en el año de 1727. (Alonso, 1999, pág. 19). Se considera que este volumen es el primer tratado museográfico que ofrece una serie de orientaciones prácticas a los coleccionistas para la disposición de los objetos, así como los criterios para su registro, inventario y catalogación. Para Desvallées-Mairesse, este término “es más antiguo aún que el término museología” (2010, pág. 55). En la presentación del libro y conversatorio “Museos, galerías y rarezas: estudio sobre la *Museographia Neickeliana*” de Vallina (2020) se introduce en este tratado para explicar que en el ámbito de la investigación es completamente innovador, ya que ahonda en la necesidad de facilitar al viajero y curioso un sinfín de datos y lugares que pudieran ser reconocidos por sus colecciones y bellezas artísticas.

Durante el S. XIX, se incrementan la creación de museos, y con ello crece la necesidad de establecer estrategias para el manejo de sus colecciones, se avanza en las técnicas museográficas, así también crece la preocupación en teorizar las cuestiones museológicas. Este interés no solo se da por los profesionales del museo sino también por intelectuales de diversas disciplinas. El afianzamiento de la museología como ciencia y su definición, así como la de museografía, la desarrolla la ICOM en el año 1970. La museografía la define como, “conjunto de saberes teóricos y prácticos referidos a actividades concretas del museo; la museografía «abarca las técnicas y procedimientos del quehacer museal en todos sus diversos aspectos». La museología se especifica como la «ciencia del museo, que estudia la historia/forma y razón de ser de los museos» (ICOM,1970).

Actualmente, como explica Desvallées-Mairesse (2010), el concepto de museología tradicional entendido como un enfoque clásico del museo como contenedor de colecciones y donde se concibe al museo como un contenedor de colecciones; bajo esta

idea, en el museo no existe una interacción entre las museografías y el público. Los contenidos son inamovibles. Esta idea ha ido transformándose con el tiempo, y con la nueva museología es que se activa un museo con otro tipo de responsabilidades.

La llamada “nueva museología” tiene sus antecedentes en el Seminario Regional de la UNESCO en 1958, donde se pone de manifiesto la preocupación sobre la función educativa de los Museos. Esta nueva propuesta, como explica Navajas (2008), la museología se va consolidando en la Mesa Redonda organizada por la UNESCO en 1972 en Santiago de Chile. Su institucionalización se concreta cuando se adhiere a la ICOM en la Declaración de Quebec en 1984 y la posterior fundación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología.

La “nueva museología” se caracteriza porque pone en cuestión la idea tradicional del museo y considera como eje fundamental a la comunidad dentro de sus propósitos. El museo se convierte en un patrimonio colectivo, en un territorio y sus visitantes no son un público sino una comunidad participativa. Fomenta el trabajo pluridisciplinario y la democratización del museo. Para Fernández, “la nueva museología ha sido propiciada e impulsada, en realidad, por una serie de circunstancias de carácter técnico y museográfico, y por una evolución de apertura en la mentalidad de los museólogos correspondiente con la demanda sociocultural del público” (2012, pág. 26). Lo más resaltante de esta nueva museología es que aporta una responsabilidad social. Para Fernández, “en todo ello se aprecia una más cercana e influyente visión antropológica. No es una casualidad que sea la etnografía la que más haya ayudado a los museógrafos a encontrar su lenguaje” (2012, pág. 26).

Este cambio en las mentalidades, concepción y responsabilidad del museo trae consigo otro tipo de cuestionamientos. Gutiérrez se cuestiona “si la intención de la museología y de los museos es provocar un cambio social, ¿cómo se puede plasmar en las salas?” (2012, pág. 32). Su respuesta es que la clave se centra en el discurso y su intención. Para este autor, las exposiciones deben concebirse de forma ágil, procurar fomentar la adquisición de nuevos conocimientos y generar un diálogo con el usuario. Se debe elaborar un discurso que sirva de “estímulo a la reflexión”, proponiendo más preguntas que respuestas. Esta debe:

desestructurar el discurso «histórico lineal» buscando darle importancia a “microhistorias particulares” “las historias vitales o las contradicciones propias del ser humano” y sobre todo motivar una lectura múltiple del guión y, por tanto, de un recorrido plural, mixto, no lineal. (Gutiérrez, 2012, pág. 33).

Para Gutiérrez (2012), las nuevas museografías deben apelar tanto al intelecto como a la emoción y a los sentidos; estos conocimientos deben ser gestionados a partir de los objetos culturales, en ellos su valía no solo radica en su belleza estética o como objeto patrimonial, porque cuando se les otorga nuevos significados adquieren otra trascendencia y activan nuevos significados ampliando sus funciones: “sirven como dispositivos que pueden crear nuevos sentidos de comunidad, activar deseos críticos y ser capaces de contribuir a neutralizar el poder (Vich, 2014, pág. 134).

En relación a la neutralización de poder la integración de la perspectiva de género en los museos, ha permitido una relectura a la historia y conseguir la visibilización de las mujeres. Torregrosa explica que el reclamo para llegar a una paridad de las representaciones femeninas también se hace presente en los museos. “tanto los museos colectivos de mujeres o individuales, tratan de restablecer el protagonismo de las mujeres en la historia” (2019, pág. 193). Para la autora, “Las últimas décadas del siglo XX y comienzo del XXI se han definido como el periodo de “reinención del museo”, han aparecido indicios, minoritarios, de voluntad de cambio, pero cuando recorremos las colecciones permanentes de los museos, el discurso que sigue prevaleciendo es el unitario y androcéntrico” (2019, p.193). Esto sigue relegando a las mujeres en un lugar marginal y posicionando al sujeto masculino como eje de la historia.

Con estos acontecimientos, la labor de la curaduría, el del cuidado y conservación de la colección, ya no se vuelve su objetivo sino es el que se encarga del sentido de la exposición; así como el de la museografía que ya no se limita a la distribución de las piezas de las colecciones.

Erdman (UNAM, 2019) expone que la curaduría contemporánea cuida el sentido de la exposición, el sentido del discurso y eso lo soporta la investigación. Busca generar conceptos que provoquen una tensión y en esa tensión la gente puede hacer una lectura. Para la autora, no se debe desligar la investigación en la curaduría, tanto en trabajo curatorial tradicional como en la contemporánea, no puede haber una curaduría sin

investigación, de ahí se van deducir y proponer los temas, subtemas y cómo estos van a materializarse en la propuesta museográfica. La curaduría construye y cuida el sentido de la exposición y del discurso en particular que se intenta proponer. El guión museográfico sustenta el contenido de la muestra en un orden esencial para su entendimiento, para que este sentido en particular, que construye el curador, sea transmitido. Como explica Castrillón (2015), “su nombre proviene del argot cinematográfico donde marca las acciones y parlamentos del actor y las escenas que conforman una película” (Castrillón, comunicación personal, 17 de agosto de 2015). La museología adapta esta idea para estructurar y sistematizar la información que se despliega en la investigación.

En una entrevista, Max Hernández comenta que la curaduría es una “mediación”, donde el curador desempeña una función de interlocutor que implica cumplir varias funciones ente artista – curador – obra:

Se instaló en el sistema internacional del arte en la década de 1990. Ciertamente con antecedentes en los gestores culturales europeos de la década de 1950, y ya de manera creativa hacia fines de la década de 1960, sin embargo, demoró en cristalizarse como práctica extendida y legitimada académicamente (Hernández, 2016, pág. 104).

La figura del curador estaba ligado a las grandes instituciones como museos y galerías. EL autor sostiene que en el contexto peruano la curaduría no tenía los alcances que se habían logrado internacionalmente.

“La figura del curador fue impulsada por las bienales de Lima (...) hay una articulación fundamental entre lo público y lo privado en el campo de la cultura, ligado a un programa de recuperación de la ciudad y a un acercamiento a la modernidad internacional” (Hernández, 2016, pág.108).

## 2.2 Investigaciones relacionadas con el tema

- Delimitación temática - Concepto curatorial

En el texto titulado *El museo peruano, utopía y realidad* (1986), Alfonso Castrillón tiene como objetivo plantear diferentes cuestionamientos en cuanto a la razón de ser de los museos, hacia quiénes van dirigidos y cómo deben ser planificadas en sus diferentes

áreas; demarcando así sus responsabilidades para con la sociedad en la que se sostienen. Una de las principales respuestas a las que dirige Castrillón es que los museos son instituciones donde “circula sentido” y esto conlleva a una gran responsabilidad, ya que según como se le otorgue sentido, o como sea recontextualizado el objeto cultural, puede ayudar a lograr una identidad cultural en un determinado grupo social o, por el contrario, puede perpetuar la ideología que limita nuestro patrimonio como “un hecho acabado” descontextualizándolo. Para Castrillón,

A la hora de pensar, diseñar y proyectar el museo, así como las exposiciones, principales vehículos de estas funciones, se debe tener en cuenta que la producción o reelaboración simbólica que se realiza en el museo depende de los intereses de clase y del poder, así como de la orientación ideológica de los aparatos culturales. (Castrillón,1986, pág. 18).

Su propuesta metodológica se basa en visibilizar la problemática de la producción o reelaboración de sentido en los objetos culturales en un espacio definido como museo; y su población de estudio está enfocada en el resultado de un compendio de varios autores, los cuales poseen diferentes enfoques de pensamiento.

Esta investigación ayuda a establecer cómo los museos buscan que los objetos culturales se inscriban y sean situados en un contexto, ya que no está únicamente relacionado a los intereses ni modos de pensar de un determinado grupo ni limitado por la estética, con la belleza intrínseca de la obra, sino también con su potencia simbólica, con la ética, con las diferentes formas de interpelación que activa.

Más específicamente, el texto de Castrillón es importante, ya que va en la dirección a la propuesta curatorial que se propone en la presente investigación. Este autor se cuestiona “¿Cómo dar cuerpo a una idea, crear un espacio aparente y dotarlo de sentido? Se encuentra aquí en el momento de pasaje entre la propuesta cultural y su realización concreta” (Castrillón, 1986, pág. 7). Como respuesta enfatiza como fundamental realizar una investigación previa donde se delimite la temática, y esta se sostenga en un método que la estructure y le otorgue coherencia. Esta información toma relevancia, puesto que provee respuestas a la problemática general de la investigación, de cómo elaborar una propuesta curatorial para el Mucen delimitándola a partir de la perspectiva de género como eje temático.

En la entrevista realizada al curador Max Hernández “La curaduría como mediación” (2016) tiene como objetivo aproximarnos a una comprensión de la curaduría como una “mediación” y a la función de curador como interlocutor; tanto con los artistas como con las obras de arte. La entrevista está dirigida al público entendido en la materia, así como a los interesados en el tema. El resultado es una información clara, fundamentada y concisa de la función de la curaduría como mediación y del desarrollo de la curaduría tanto en el plano internacional como en el ámbito local en el S. XX.

Para Hernández, “la curaduría supone una labor de mediación en varios sentidos. Entre artista y público, pero también ligada a la obra y cómo es presentada; ligada también a ciertos discursos y cómo son articulados. Implica cumplir varias funciones” (2016, p. 104). Para este curador, el trabajo curatorial no involucra necesariamente que el artista esté presente, ya que puede ocuparse de la labor directamente con el conjunto de obras seleccionadas, procurando principalmente descifrar que hay detrás de ellas, tal como lo explica: “qué está tratando de hacer o cuestionar” (2016, pág. 104).

“En este sentido, el curador trata de encontrar la manera de socializar ciertos objetos, ciertas ideas, ciertas posiciones, ciertas apuestas. Socializar en términos de acercarlas al conjunto social, en cuanto que siempre relaciona con las obras de arte en una situación específica o a través de un canal de distribución y difusión.” (2016, pág. 104).

La entrevista se enfoca también en delimitar ¿qué hace y qué no hace un curador? Para el autor la idea de que la curaduría se entienda únicamente por hacer exposiciones es limitada, ya que es una tarea mucho más extendida que implica:

“una labor de reflexión y acercamiento a la producción artística. Y una manera de canalizar esta reflexión es organizando exposiciones y buscando formas de presentar la producción artística que dejen en claro ciertas ideas que están en juego, pero también puede ser una actividad de coordinación y de presentación de otras cosas” (2016, pp.105-106).

Por tanto, la curaduría “está presente la función de articular y constelar objetos artísticos, pero también actividades y discursos” (2016, pág. 106).

El aporte a la presente investigación es significativo, ya que ayuda a responder a la pregunta general de la investigación de ¿cómo elaborar una propuesta curatorial?, pues delimita las funciones de la curaduría y resalta su doble función de articular y constelar los objetos artísticos, así como también las actividades y discursos que se construyen en torno a ellos.

- Perspectiva de género

En el artículo “El discurso de las imágenes en los Museos, desde una perspectiva de género” (Sesma, 2019) considera que existe una ausencia de referencias a las relaciones de género en los textos curatoriales y que es crucial contrarrestarlo para que exista paridad. El propósito de esta publicación es generar conciencia sobre la visibilidad de género y de las mujeres en los museos para así ratificar que la creación de los discursos visuales deba ser “conciliadores e igualitarios” (Sesma, 2019, pág. 646) y se consiga un discurso visual con igualdad de género.

La intención es transgredir los límites de las convenciones de representación femenina tradicional, para imaginar un universo de mujeres al margen de la mirada del hombre: mujeres autónomas, activas, pensantes, libres. las figuras desnudas que abundan en los cuadros de las salas de los Museos, hablan tanto de la ampliación del imaginario sexual, como de la pervivencia de una mirada dominante masculina que hace del cuerpo femenino un objeto de placer visual. (Sesma, 2019, pág. 648).

El autor enfatiza el hecho de la naturalización de las imágenes de hombres y mujeres, con roles totalmente contrapuestos, en el diseño de los museos históricos: los hombres en labores realizando actividades como talla, caza, curtido de pieles y metalurgia; mientras que a las mujeres se las suelen representar en espacios domésticos o cercanas a las viviendas, o resaltando su maternidad. Una oposición entre lo público-masculino/privado-femenino. Para Sesma, “la práctica y la investigación ha contribuido a mantener los roles y estereotipos de géneros” (2019, pág. 648).

Remarca la importancia de como la utilización de los diferentes recursos visuales que se proponen en las museografías: fotografías, videos, infografías, etc. Pueden servir para contrarrestar estas representaciones y así mostrar las distintas relaciones de género. Estos recursos deben servir para recuperar “la imagen” y el papel de las mujeres en las comunidades (Sesma, 2019, pág.650). Esto significa traducir la necesidad de validar otro

tipo de experiencias y da como ejemplo exponer otro tipo de representaciones más allá de la familia tradicional.

El autor concluye que el análisis de las representaciones de género en los museos permite visibilizar los roles estereotipados y arraigados y así contrarrestarlos. deconstruirlos hasta llegar al punto de “conseguir que la inclusión no sea un acto voluntario, sino un acto inconsciente” (Sesma, 2019, pág. 647).

Esta publicación aporta a la investigación, ya que ve en las imágenes, “una innegable capacidad de atracción” (2019, pág.649); entonces también se enfoca en ellas. Otro punto resaltante es el interés de tomar en cuenta las relaciones de género para analizar los objetos culturales y explicar las sociedades del pasado buscando una interconexión con otras categorías como la clase, la edad, la etnia, la religión o la sexualidad. Este análisis se plantea en uno de los objetivos de la propuesta curatorial, al integrar el criterio de interseccionalidad.

En el artículo “Museos y género: una asignatura pendiente” (Torregrosa (2019), desde una perspectiva de género, trata de aproximarnos a cómo están siendo representadas las mujeres tanto en la historia del arte como en el escenario de las instituciones museísticas. Hace indispensable el hacer una relectura del discurso de los espacios culturales. Para la autora se trata de

Cuestionar la ausencia de figuras femeninas como sujetos activos y creadores, con el fin de alcanzar la inclusión de la mujer en ámbito artístico y cultural y así mismo, crear nuevos mapas cognitivos desde la igualdad de oportunidades y la recuperación de la memoria de las artistas, que han sido invisibilizadas en nuestra historia. (2019, pág. 184).

Afirma que los discursos tradicionales del patriarcado, sostenido por los museos tradicionales, han invisibilizado a las mujeres en los discursos expositivos, negando su participación “en la memoria colectiva que un museo representa” (2019, pp. 186-187).

Aplica una metodología desde un posicionamiento crítico feminista, transitando por diferentes teorías y recorriendo la historia del arte

Contemplando las múltiples y diversas representaciones que ha tenido la figura femenina a lo largo de la historia, además de la mirada del artista

creador, quien ha perfilado la imagen de la mujer bajo su criterio, imponiendo unos estereotipos y roles que se han repetido a lo largo de los siglos. (Torregrosa, 2019, pág. 184).

Desde los angelicales rostros de las vírgenes, pasando por el ideal clásico de la belleza, representando la feminidad reencarnada en cuerpos voluptuosos como los de Botticelli, el recorrido muestra el estereotipo encasillado de la mujer sea sumisa, bella, frágil, pasiva, “hecha por y para la contemplación del espectador masculino (...) Un ideal de belleza alejado de la mujer real, imperfecta y humana” (Torregrosa, 2019, pág. 188).

La autora propone que estos vacíos en las representaciones y discursos sesgados deben ser subsanados para que estos espacios fomenten la igualdad: “Es hora de recuperar la memoria de las artistas, de construir puentes y nuevos mapas cognitivos en clave de igualdad, de recuperar nuestra memoria” (Torregrosa, 2019, pág. 194).

El artículo aporta a la investigación al proponer hacer una relectura del discurso de los espacios museísticos desde una perspectiva feminista. Esta nueva lectura permitía, como especifica uno de los objetivos de la propuesta curatorial, traducir y hacer más visible el problema de las identidades subyacente y latentes en las obras de la colección del Mucen.

El trabajo de investigación realizado por Cipolla, *Género e identidad: las mujeres a través de los museos* (Departamento de Ciencias Sociales, UNLU, 2019), tiene como objetivo analizar las diversas formas a través de las cuales son representadas las mujeres en el trazado de los guiones museográficos. El estudio tiene como finalidad:

analizar la presencia femenina dentro de dicho acervo patrimonial, partiendo de *generizarlo*, visibilizarlo, recuperarlo, conceptualizarlo y registrarlo de acuerdo con las diferentes fuentes que proporcionan información de aquellos bienes culturales, tangibles e intangibles que, en forma no unívoca y fragmentaria, muestran o presentan una mirada la historia. (2019, pág. 133).

Como explica el autor, la herramienta analítica de género ha permitido estudiar los objetos culturales y sus diversas relaciones que se entablan dentro de una sociedad. Esta perspectiva ha permitido esclarecer las diferentes representaciones de la presencia femenina en el patrimonio del museo estudiado, pero también el autor se vale de otro

marco referencial que le permita “comprender la dinámica de la vida de la comunidad que ha desplegado el guión museográfico” (2019, pág. 134). Esta investigación toma como soporte la propuesta de Pierre Bourdieu (1998), la cual “posibilitó reflexionar sobre los espacios de dominación, los roles estereotipados y la naturalización a través del tiempo de esta situación de subordinación que sufren las mujeres” (2019, pág.133).

El autor observa que para la configuración de las museografías emergen estereotipos que organizan los espacios en oposiciones binarias: orden femenino al espacio privado y el orden masculino al público. Este binarismo funciona de forma subordinada, superponiendo lo masculino sobre lo femenino y se representa en los espacios museales reproduciendo jerarquías y órdenes sociales preconcebidos. Como resultados esta investigación expone la necesidad de visibilizar para resarcir la situación de subordinación de las representaciones de los objetos de la cultura femenina con la finalidad de restablecer su lugar en el imaginario de la sociedad y de las personas.

Resignificar el concepto patrimonio desde una perspectiva de género, es decir pensar que lo producido, usado, intercambiado (casas, muebles, inmuebles, vestigios, etc.) es realizado por sujetos humanos sexuados y que el valor social y simbólico otorgado a los bienes tangibles e intangibles es diferente si quienes los producen, usan o intercambian son mujeres o varones. (Cipolla, 2019, pág. 135).

Este trabajo es importante para la investigación porque utiliza la categoría analítica de perspectiva de género para estudiar los objetos culturales, visibilizando las diversas formas a través de las cuales las mujeres son representadas en el trazado de los guiones museográficos. Este artículo permite responder a las preguntas que se plantean en el problema de investigación: proponer la perspectiva de género como eje temático de la propuesta, para traducir la necesidad de validar otro tipo de experiencias que subyacen en las obras de la colección y romper con la mirada centralista que posiciona al sujeto masculino como el eje de la historia. La frase de la historiadora Michelle Perrot se ajusta mucho a la razón de ser de la propuesta: “En el teatro de la memoria, las mujeres son sólo sombras” (Cipolla, 2019, pág. 143).

- Objeto cultural – sentido – cultura

El artículo “El trabajo de la representación” de Stuart Hall (2010) tiene como propósito explicar el concepto de representación y su ejercicio en la producción de sentido. El autor sostiene que el sentido es construido, producido; esto significa hacer un confrontamiento con nuevas imágenes, con la realidad y la forma de representarla. Permite que el mundo sea algo significativo, son las personas las que utilizan los sistemas representacionales para entablar relaciones. Para el autor “el sentido no es resultado de algo fijo allí afuera, en la naturaleza, sino de nuestras convenciones sociales, culturales y lingüísticas, entonces el sentido nunca puede fijarse de manera definitiva” (2010, pág. 150).

Para que haya intercambio de sentido entre las personas de una sociedad, esta debe compartir los mismos códigos que les permita comprender e interpretar los signos del lenguaje. Para Hall este proceso, que vincula conceptos, sentido y lenguaje, los convierte en un conjunto que es lo que se denomina como representaciones. Como productoras de sentido, las representaciones son decisivas para entender el mundo. Este sentido, así como puede ser servir para excluir puede servir dialogar e integrar.

Para Hall, son las diferencias entre los significantes las que produce el significado. Importan entonces promover asociaciones que despierten giros inesperados en una colección. El arte por ejemplo siempre presenta este giro inesperado, creando inestabilidad en los códigos fijos del lenguaje. Como el lenguaje, las curatorías pueden abrir “la representación al constante "juego" o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones” (2010, pág. 458). Hall (2010) tiene como método, la aproximación constructora del término para mostrar paso a paso el proceso con el que se genera sentido por medio de las representaciones que sirven como un instrumento de comunicación y entendimiento en la sociedad, ya sea en los medios, el lenguaje, las relaciones sociales y el discurso.

Este artículo resulta importante para la investigación, ya que, a partir de una propuesta curatorial, se puede otorgar sentido a los objetos culturales que se abordan para dotarlos de nuevas lecturas. De esta manera, se puede cuestionar discursos precedentes, hábitos y costumbres. Estas prácticas simbólicas pueden servir como un agente observador de los vínculos en la sociedad. El organizar la propuesta curatorial y museográfica con el tema de género como hilo conductor permitirá dotar de sentido al conjunto de obras

seleccionadas de la colección y así buscar romper con la mirada centralista que posiciona al sujeto masculino como el eje de la historia.

En el libro *Desculturizar la Cultura* (2014), Vich manifiesta la importancia de dejar de entender a la cultura como un espacio autónomo y proponerla en sus diferentes dimensiones como recurso decisivo para intervenir en el cambio social, reconociendo su transversalidad atravesando múltiples sectores. En relación a esta idea, los objetos culturales dejan de ser entendidos como objetos autónomos para convertirse en medios y recursos que permitan intervenir en el cambio social. En relación a la propuesta curatorial, la importancia de los objetos culturales que lo integran, no solo reside como bien material o por su estética, sino que también se pueden proponer y contextualizar como dispositivos que permitan repensar y discutir hábitos sociales que se reproducen pasivamente. De esta manera, los museos pueden ser espacios de resistencia que rompan con el imaginario social, reconfigurándolo. “Los objetos culturales pueden hacerse circular de una nueva manera y pueden arraigarse en los sentimientos de la gente, en sus deseos y en sus prácticas cotidianas” (Vich, 2014, pág. 134).

Una lectura alterna a la colección del Mucen como propone este proyecto, es visibilizar las formas de representación de la mujer en los distintos periodos del arte en nuestra historia en la colección, recuperando así su participación e importancia. Esta nueva lectura puede ayudar a cambiar nuestros imaginarios, a neutralizar la desigualdad de género. Una propuesta curatorial puede contribuir a generar la construcción de nuevos hábitos entre los ciudadanos. Este es un reto enorme, pues las prácticas culturales afianzadas son muy difíciles de movilizar, hay una enorme resistencia al cambio a repensar lo establecido y aprendido como verdad.

Este libro combina la reflexión académica con la propuesta política. Retoma la pregunta sobre la importancia de la cultura e intenta fundamentar una nueva respuesta. Aporta a la investigación, ya que ayuda a responder a dos de las preguntas planteadas en el problema de investigación relacionadas a la perspectiva de género como eje temático de la propuesta: la necesidad de validar otro tipo de experiencias que subyacen latentes en las obras de la colección visibilizando otras representaciones de identidades de género recuperando así su notabilidad.

- Discurso narrativo

El Museo Nacional de las Telecomunicaciones (MNT) de la Universidad Militar Nueva Granada Colombia se configura curatorialmente a través de tres ejes temáticos: conexiones, creatividad y poder; y junto a sus propuestas museográficas están centradas en la generación de una experiencia que permita el acercamiento a la colección. El artículo de investigación científica “Experiencia y diálogo en narrativas museográficas” realizado por Beltrán, Bahamón y Aranzazu (2019), es producto del proyecto de investigación “La narrativa museográfica basada en el guion curatorial”. El interés de este estudio es de “indagar, explorar y proponer nuevas formas de diálogo que incentiven al público en participar e interactuar de las exhibiciones del MNT” (Aranzazu, Bahamón y Beltrán, 2019, pág. 169).

Este presente trabajo de investigación tuvo como objetivo diseñar un método de narración que se aplique a todo espacio museográfico, ya que presenta una gran cantidad de objetos pertenecientes a diferentes épocas y tecnologías. Como explican los autores: “se hace necesaria una propuesta museográfica para exhibir las diferentes colecciones del museo, con una identidad y ambientes inmersivos que logren una experiencia de aprendizaje integral para el espectador” (2019, pág. 170). Para lograr esta interacción el proyecto de investigación sugirió como temática expositiva la tesis que desarrolla Hockey (2002) en su libro *El conocimiento secreto*. Esta temática se implementaría a partir de una cámara oscura, así el visitante experimentaría la experiencia de los artistas del renacimiento, muy familiarizados con estos dispositivos que les permitían perfeccionar sus métodos pictóricos obteniendo insuperables resultados. Se propuso también la utilización de un personaje digital como mediador, que permita la contextualización de la narrativa museográfica.

La investigación se desarrolló a través de una metodología cualitativa, basadas en el guion curatorial que se soportaría en entrevistas de carácter instrumental e informativo, con un marco teórico basado en investigaciones y publicaciones relacionadas a los procedimientos curatoriales y museográficos que constituyen al MNT. Como resultado, se logró acercar la exposición al público, haciéndolo partícipe de la exposición.

La presente investigación está dirigida a especialistas en el campo de la curaduría y museografía, así como a instituciones afines. Como resultados el proyecto de investigación contribuye al crecimiento de las prácticas museísticas como son las que propone el MNT. Este trabajo aporta a la investigación ya que está directamente relacionado con uno de los objetivos específicos de estructurar la propuesta que busque propiciar un diálogo entre los diferentes periodos de la colección, para así resituar y

organizar la gran cantidad de conocimientos que circulan entre los diferentes periodos de la colección del Mucen.

- Discurso narrativo, interdisciplinariedad y anacronismo de la imagen

En el libro titulado *Ante el tiempo* (2011), Didi-Huberman tiene como propósito mostrar al lector que la imagen es atemporal, etérea, que escapa por esencia de la historicidad. Para el autor, al enfrentarse a una imagen “es estar ante el marco de una puerta abierta” (2011, pág. 31), en donde se puede sumergir en ella. No propone un tiempo lineal creados para mantener una secuencia y una continuidad donde el tiempo se puede dividir entre un pasado, un presente y un futuro. Para el autor surgen otros aspectos que desencadenan otras formas de procesar el tiempo: “Ante una imagen tan reciente, tan contemporánea que sea- el pasado no deja de reconfigurarse” (2001, pág. 31). El tiempo como una constante es interrumpida y se abre paso a una “temporalidad compleja” donde coexisten en un momento, un gran número de simultaneidades. Por lo tanto, cuando se detiene ante una imagen, el espectador se encuentra ante diversos tiempos heterogéneos. Es desde ahí, como define Didi-Huberman el carácter anacrónico de la imagen y de las nuevas formas de proponerlas en las curadurías.

“Hay que hacer historia con las imágenes. En efecto cuando se trabaja sobre las imágenes se está obligado a hacerlo de manera interdisciplinaria” (TV UNAM, 2018, 21m,02s).

Este libro aporta a la investigación la idea del anacronismo de la imagen, la cual es muy enriquecedora para la propuesta, dado que una imagen no se restringe a un solo periodo ni significación, sino que más bien esta se reconfigura según el contexto y en relación a otras imágenes. Como lo explica, “La imagen matriz: lo importante no son los objetos sino las relaciones entre los objetos. Las relaciones son las que dan vida y significación a las imágenes” (2001, pág. 101).

- Interseccionalidad

El artículo “Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color”, Crenshaw ( 2012) propone adentrarse en el enfoque interseccional como herramienta analítica que permite visibilizar las conexiones de estructuras de poder interrelacionadas que condicionan las vivencias de las mujeres. Para la autora, se trata de articular diferentes categorías de opresión como el género, la

violencia doméstica, la inmigración, el idioma, las barreras culturales, la raza y la clase social. Estas estructuras permiten describir la posición de las mujeres en contextos donde se generan subordinaciones simultáneas; y como estas categorías generan más opresión mientras más se entrecruzan. La interseccionalidad permite ver las múltiples formas de entender la desigualdad y desventaja para tomar posición e iniciativas.

Por tanto, la trascendencia desde el análisis permite, como afirma Crenshaw, que “las estrategias de intervención han de responder a estas intersecciones” (2012, pág. 92). En el estudio de las diferentes formas de representación de la mujer a lo largo de la historia, desde un enfoque interseccional, hace posible descubrir sus entramados en su complejidad.

Este artículo ha aportado a la investigación como método de estudio para visibilizar las diferentes variables que se entrecruzan en el análisis de las obras de la colección. Este método ayuda a articular las diferentes categorías de opresión que se entretajan y conducen a desentramar la diversidad de experiencias que determinan la vida de las personas. Esta propuesta busca validar estas otras experiencias y visibilizar cómo otras historias subyacen latentes. El que estas historias no hayan tenido la oportunidad de articularse, no quiere decir que no estén ahí o que no existan

- Esquema de pre-guion

Uno de los objetivos del texto de Castrillón (1986) es exponer la lógica del método expositivo. Para el autor la museografía “es diseño, es un método por el cual se explican científicamente los objetos culturales a la vez que se buscan las formas más aptas para mostrarlos al público” (1986, pág. 18).

Su propuesta metodológica se basa en visibilizar los procesos del método expositivo, resaltando la importancia de crear una secuencia que permita estructurar los procedimientos de una propuesta curatorial y museográfica, delimitando el tema para ordenar los conocimientos. Su población de estudio está enfocada en el resultado de una síntesis de varios autores e instituciones dedicadas a la investigación y práctica en museos. Castrillón define el concepto de guion museográfico como el documento que ordena secuencialmente los temas en una exposición.

El nombre de guion proviene del cine y tiene la finalidad de servir de pauta a las acciones que deben seguirse. El guion museográfico es una

consecuencia de la investigación sobre un tema determinado y no es nada gratuito ni improvisado. (1986, pág. 19).

Adaptado a la museología, el guión estructura y sistematiza la información que se va a transmitir, define los temas y subtemas, la distribución de los objetos, así como los textos que formarán parte de la exposición.

Para Castrillón el guión museográfico debe contener básicamente dos tipos de información: encabezamiento, que se llena con los datos del museo, el nombre de la exposición, el número de la secuencia y la fecha. “Las secuencias, como en el cine, son unidades de sentido, imprescindibles para la comprensión del conjunto; son unidades de significación.” (1986, p. 19).

Y el guión propiamente dicho que consta de tres columnas: en la primera se presentan los textos con temas y subtemas (que contextualiza los objetos que se incorporan en la muestra) y las características puntuales de cada una de las piezas (tipología, materiales, cultura, colección, cultura, medidas, etcétera.). Esta última información sirve para realizar la “cartela” o “pie de objeto”. En la segunda columna, se especifican los objetos culturales que van a integrar la exposición. En la tercera columna se explica los datos técnicos de cómo van expuestos los objetos y, por último, puede agregarse una cuarta columna, con el código de los objetos para ubicarlos con facilidad.

El texto de Castrillón ha sido fundamental para sentar las bases y pautas para establecer el concepto clave del documento previo esquema de pre-guion museográfico, que es una de las de las variables de la investigación. También ha permitido delimitar la utilización del guion y definir sus funciones en cada una de sus secciones, útil para crear un orden y una secuencialidad al proyecto.

A continuación, un modelo del esquema del pre-guion museográfico para la investigación:

*Tabla 01*

*Modelo esquema de guion museográfico*

---

**En este espacio se especifica el nombre de la Exposición y el lugar en donde se va a desarrollar.  
La secuencia: el nro. el título y el estado de conservación  
La fecha detallada**

---

<b>TEXTO</b>	<b>OBJETO</b>	<b>MODO</b>	<b>CÓDIGO</b>
--------------	---------------	-------------	---------------

---

En este espacio se colocan y describen los textos de los temas – sub temas – anexos – capítulos – secciones	En este espacio se especifican los objetos culturales que van a integrar la exposición.	Ideas de cómo exponer los objetos para corresponder con la idea del tema.	Permita ubicar con facilidad los objetos en los depósitos
La estructuración de los temas Es la manera de cómo se relacionan estos temas entre sí El definir este sistema ayudará a planificar el diseño de la exposición	O fotos pequeñas de las posibles obras.		.

Fuente: Gráfico 5 “El museo peruano, utopía y realidad” (Castrillón, 1986, pág. 19)

La cartilla creada por el Programa de Fortalecimiento de Museos (PFM), es parte del programa Cartillas pedagógicas para Museos que condensa valiosa información producto de la investigación y experiencia sostenida por el Ministerio de Cultura de Colombia (2014). Esta cartilla tiene como propósito ofrecer aspectos básicos – técnicos y teóricos – que permiten a la entidad museal entregar a su público, su comunidad, su territorio, exposiciones que se recuerden como espacios de comunicación, disfrute y aprendizaje. Se pregunta por la investigación, las temáticas a tratar, los destinatarios, los recursos, el tiempo, el lugar y la duración. Busca responder de forma teórica y práctica a las siguientes preguntas: ¿Por qué hacer esta exposición? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿En dónde? ¿Cuánto tiempo durará la exposición?

Esta cartilla ofrece también definiciones y prácticas que propone realizar en cuanto a todo lo que al guión museográfico concierne. En este determina que “Organiza, de una forma sencilla, ordenada, precisa y directa, las obras, así como los paneles y gráficos que complementan la exposición. Además, el recorrido, la iluminación y el ambiente en general” (2014, pág. 40). Las definiciones y ejercicios previos son de utilidad para completar la información que permita organizar cómo se va a establecer el guión museográfico del proyecto que se está planteando.

El aporte a la investigación de esta cartilla es sustancial, ya que las preguntas que se cuestiona son un referente para entablarlas a la propuesta curatorial que se plantea en esta investigación. La metodología de su estructura, ordenada y secuencial, pone las pautas tanto de los aspectos básicos – técnicos y teóricos necesarios para plantear el esquema de un guión museográfico, ya que exterioriza la necesidad de realizar una distribución coherente y racional, respetando los diversos aspectos y tiempos que contempla.

En el esquema que se muestra a continuación se ha organizado las contribuciones puntuales de cada una de las investigaciones relacionadas con la propuesta curatorial y se especifica el valor directo de las investigaciones en el aporte de la tesis.

Se ha dividido por temáticas que se destacan en la construcción de la propuesta curatorial, los aportes y contribuciones en diferentes aspectos y los autores que corresponden a los artículos, tesis, libros y ensayos investigados.

Tabla 02

Esquema de las contribuciones puntuales de las investigaciones relacionadas con la propuesta curatorial

	TEMA	CONTRIBUCIONES	AUTOR
<b>Propuesta Curatorial</b>	Delimitación temática - Concepto curatorial	<ul style="list-style-type: none"> <li>Realizar una investigación previa donde se delimite la temática, y esta se sostenga en un método que la estructure y le otorgue coherencia.</li> <li>Articular y constelar los objetos artísticos, acciones y discursos</li> </ul>	Alfonso Castrillón, 1986  Max Hernández
	Perspectiva de género	<ul style="list-style-type: none"> <li>Proponer una relectura crítica del discurso de los espacios culturales a partir de la perspectiva de género.</li> <li>Utilizar la categoría analítica perspectiva de género como un filtro para estudiar los objetos culturales visibilizando las diversas formas en que las mujeres son representadas en los museos.</li> </ul> <p>Concentra el análisis de la propia vida de las mujeres y de la comprensión de su existencia para construir un discurso propio.</p>	Torregrosa, 2019  Cipolla, 2019  Graciela Hierro, 1989
	Objeto cultural – sentido - cultura	<ul style="list-style-type: none"> <li>Producción o reelaboración de sentido en los objetos culturales en un ambiente llamado museo.</li> <li>El sentido es construido, producido. Esto significa hacer un confrontamiento con nuevas imágenes, con la realidad y la forma de representarla.</li> <li>Concepto de cultura como recurso decisivo para intervenir en el cambio social, reconociendo su transversalidad atravesando múltiples sectores.</li> </ul>	Alfonso Castrillón, 1986  Hall, 2010  Vich, 1914
	Discurso narrativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>Importancia de las relaciones entre los objetos, lo que estos activan</li> <li>Diseño de un método de narración que se aplique a todo el espacio museográfico, ya que presenta una gran cantidad de objetos pertenecientes a diferentes épocas</li> </ul>	Didi -Huberman, 2001  MNT, 2019

	ASPECTOS	CRITERIOS
Esquema de pre-gulón	<b>Textos:</b> Momentos curatoriales Discurso narrativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Interdisciplinariedad</b> Nutre el discurso teórico y el análisis de los objetos culturales en interacción con las diferentes disciplinas. "Caja de herramientas" que articula el conocimiento.</li> <li>• <b>Interseccionalidad</b> Categoría que permite mostrar diferentes situaciones de subalteridad en el análisis de los objetos culturales</li> <li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Método para el discurso narrativo en donde se crean conectores atemporales, destacando aspectos teóricos de análisis.</li> </ul>
	<b>Objetos:</b> Obras Discurso narrativo y momentos curatoriales en imágenes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Interdisciplinariedad</b> Se materializa el discurso narrativo en las obras iniciales seleccionadas y estas son conectoras con otras imágenes, temas y sucesos diversos. Articula el conocimiento en imágenes.</li> <li>• <b>Interseccionalidad</b> Se destacan reproducciones de detalles de las obras que exponen situaciones de subordinación en el entrecruce de: raza, clase, género; así como también posibilidades de agencia de las identidades femeninas en contextos adversos.</li> <li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Direccionado a la atemporalidad de la imagen que lleva a otras imágenes, se puede conectar y transitar por diferentes momentos históricos.</li> </ul>
	<b>Modos:</b> Soporte	Aquí se destacan los soportes para un óptimo método expositivo. Se sugieren los recursos museográficos que van a permitir sostener tanto discurso curatorial como la narrativa de las imágenes.

Elaboración propia

## 2.3 Estructura teórica y científica que sustenta el estudio

### 2.3.1 Propuesta curatorial

Una propuesta curatorial implica teorías, estrategias y herramientas para su planteamiento y organización. Implica también tener un recorte temático que permita otorgar un sentido a la exposición, que de una dirección al conjunto de objetos culturales que la sostienen. Esta propuesta debe delimitar los métodos y/o técnicas que van a orientar la investigación y un guión museográfico que esquematice toda la información dividida en temas, objetos a presentar y modos expositivos. El guión museográfico sustenta el contenido de la investigación en un orden secuencial para su entendimiento, permite transmitir el sentido en particular que el curador ha construido. Como referencia, la Guía de elaboración de proyecto de investigación/curaduría (UNAN, 2018), expone que la propuesta curatorial debe presentar:

- El título que debe aludir al problema o tema a tratar, y debe ser breve y sintético.
- Debe presentar el objeto de estudio y el recorte temático: este recorte va a variar acorde al objeto y dependiendo de la propuesta curatorial que se haga. Se debe evidenciar el conocimiento del tema, las fuentes utilizadas (historiografía, fuentes primarias, etc.). Una justificación que exponga el interés y la relevancia del tema, debe plantear la metodología:
- Indicar los métodos y/o técnicas que van a servir para orientar la investigación (por ejemplo, se incluirá la perspectiva de género como categoría de análisis y los criterios de interseccionalidad, interdisciplinariedad y anacronismo de la imagen, definiendo las etapas de desarrollo de la investigación para alcanzar los objetivos.
- Se debe plantear las referencias bibliográficas y los archivos consultados para la elaboración de la propuesta.
- Se debe plantear un pre-guion donde se especifica de forma ordenada y secuencial todas las estrategias a utilizar para materializar la investigación.

Para Erdman (UNAM, 2019) una propuesta curatorial está involucrada desde la conceptualización hasta la cuestiones técnicas y prácticas de producción; es enfática en que la investigación en la curaduría es fundamental, ya que soporta el trabajo sea en la curaduría tradicional como en la contemporánea. De esta investigación se van a proponer

los temas y estos se van a materializar en un pre-guion. A decir de Erdman, “La curaduría contemporánea cuida el sentido de la exposición, el sentido del discurso y eso lo soporta la investigación” (UNAM, 2019). Hace también una acertada aproximación, del sentido desde el punto de vista de la mirada del que “cura” una propuesta expositiva; el autor alega que

Se puede tener muchos temas, conceptos, piezas... y cada uno lo interpretará en un sentido diferente. La curaduría es la propuesta de interpretación de un sentido en particular. No es una corazonada la curaduría le da un sentido con la base de la investigación, la construye (TV UNAM, 2019).

El curador es el encargado de construir la propuesta curatorial, da sentido al conjunto de objetos culturales que incluirán la propuesta. Como explica De la torre (2014), el curador realiza un triple diálogo en donde interviene como intermediario con los artistas “con las fuentes de la producción creativa” (2014, pág.150). Debe ser entendido de la teoría para “prepara un corpus teórico” (2014pág.150). Por último, debe de tomar conciencia que su trabajo va a ser expuesto a la crítica “está sujeto a la opinión y visibilidad pública- al análisis crítico, tanto genérico como especializado” (2014, pág. 158).

El hilo conductor es el eje que le otorga un sentido a la exposición, permite entablar relaciones a partir de una temática para distinguir un conjunto de objetos culturales, organizándolos. Expresa sentidos, comunica pensamientos y posiciones a otras personas. “Elemento que da coherencia y sentido a un discurso, texto o actuación a lo largo de su desarrollo” ( Milà-García, 2021).

La perspectiva de género; hilo conductor y eje central de la propuesta curatorial, es una categoría analítica que surge con la necesidad de visibilizar y describir las situaciones de desigualdad entre hombres y mujeres, haciendo énfasis, también, en la noción de diversidad de identidades.

Para Febrer, “los estudios de género tratan de desmontar la aparente lógica que custodia la mirada dominante masculina que consiente y mantiene los mecanismos propios de «naturalización» y «eternización». Mediante los cuales el sujeto femenino se convierte en sinónimo de desigualdad” (2009, pág.4). Para Sesma, este enfoque busca “transgredir

los límites de las convenciones de representación femenina tradicional, para imaginar un universo de mujeres al margen de la mirada del hombre” (Sesma, 2019, pág. 648).

Los criterios que se tomarán en cuenta para la construcción de la propuesta curatorial son:

- **Interdisciplinariedad**

Atraviesa los límites tradicionales entre las disciplinas académicas y las escuelas de pensamiento. Hace que el objeto de estudio se nutra a través de esta vinculación, introduciéndose a sus diferentes significados y representaciones. En este criterio, la diversidad de categorías teóricas se convierte en una “caja de herramientas” en donde lo analizado exige ser estudiado, articulando este conocimiento. En este estudio se puede integrar la disciplina del arte, con el psicoanálisis, los estudios subalternos, la sociología, etc. Para Didi -Huberman “Hay que hacer historia con las imágenes. En efecto cuando se trabaja sobre las imágenes se está obligado a hacerlo de manera interdisciplinaria” (TV UNAM, 2018, 21m,02s).

- **Interseccionalidad**

Es una herramienta que, a partir del entrecruce de diferentes factores como la raza, género, clase, etc., permite hacer un análisis más complejo de las situaciones de subordinación. Para Crenshaw (2012), la interseccionalidad es una forma de articular diferentes categorías de opresión, tales como el género, la violencia doméstica, la inmigración, el idioma, las barreras culturales, la raza y la clase social. Estas estructuras permiten describir la posición de las mujeres en contextos donde se generan subordinaciones simultáneas; y cómo estas categorías generan más opresión mientras más se entrecruzan. La interseccionalidad permite ver las múltiples formas de entender la desigualdad y desventaja para tomar posición e iniciativas.

- **Anacronismo de la imagen**

Alude a aquello que está más allá del tiempo, pues para Didi -Huberman (2011) la imagen es atemporal, etérea, que escapa por esencia de la historicidad. Suele ser aquella cuya acción no cabe adscribirla a ningún momento histórico concreto, dado que transcurre en una época indefinida.

la imagen no es solo un objeto... hay capas sucesivas, hay que mirar detrás de ellas. Hay varias temporalidades en un mismo objeto. Y además y sobre

todo las imágenes son gestos. Son acciones. Una imagen no es... Es menos un objeto que un acto. (Canal encuentro, 2018, 15m.56s).

Para esta propuesta también se ha tomado en cuenta el concepto de exposiciones anacrónicas, en donde se fomenta el diálogo entre los objetos artísticos; proyectándolos más allá de los periodos a los que pertenecen. Esto motiva una ruptura a una exposición lineal y cronológica; para Didi -Huberman, “Es una exposición anacrónica, en donde se juntan periodos distintos, entonces algo se pierde, se pierde la historia precisa en algunos casos, pero se gana, una relación entre las diferentes épocas entre los diferentes lugares.” (Canal Encuentro, 2018, 2m.40s).

Parte de la estrategia del trabajo curatorial es preguntarse cómo se va a materializar la propuesta. El esquema de pre-guion museográfico permite sustentar el contenido de la investigación como un trabajo previo. El esquema de pre-guion es un formato de registro, de evaluación y sistematización de todo el proceso creativo de la propuesta curatorial en un orden esencial para su entendimiento. Contribuye con el proceso de selección de los posibles temas, subtemas, objetos que la integran y los modos expositivos.

### 2.3.2 Esquema de pre-guion museográfico

El guion museográfico es el documento que ordena secuencialmente los temas en una exposición. Para Castrillón, “El guion museográfico, por su origen, tiene siempre algo que decir, es la voz mediadora de los científicos que haciendo un esfuerzo de síntesis lo presenta a través de las estrategias discursivas al alcance de todos” (Castrillón, comunicación personal, 17 de agosto de 2015).

El nombre de guion proviene del cine y tiene la finalidad de servir de pauta a las acciones que deben seguirse. El guion museográfico es una consecuencia de la investigación sobre un tema determinado y no es nada gratuito ni improvisado (Castrillón, 1986, 22).

El esquema de pre-guion consta de tres columnas principales.

- Temas

La primera columna es la sección del pre-guion museográfico donde, una vez definido el concepto de la propuesta curatorial, se desarrollan los temas que contextualizan los

objetos que se incorporan a la muestra. Estos temas están delimitados por el discurso, el sentido de la exposición y se relacionan entre sí. Sin salir de eje central, el tema puede desplegarse en sub temas que amplían y complementan el sentido de la propuesta.

- **Objetos**

La segunda columna es la sección del pre-guion museográfico en donde se consigna los medios con los que se desarrolla el tema o sub-temas, como son los objetos culturales. Los objetos culturales están enlazados por un eje temático.

- **Soportes**

La tercera columna es la sección del pre-guion museográfico en donde se explica los datos técnicos y se ubican todos los soportes o recursos museográficos de cómo exponer los objetos para corresponder con el concepto curatorial.

En el siguiente esquema se muestra cómo se relacionan los diferentes aspectos que integran el esquema del pre-guion: temas, objetos y modos con los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* de la imagen.

Se resalta la versatilidad del estudio *interdisciplinario*, no solo como una herramienta para articular diferentes disciplinas del conocimiento, sino también para que el discurso narrativo se materialice en las imágenes, conduciendo y articulando el conocimiento a otras imágenes, temáticas y a situaciones diversas.

La *interseccionalidad* destaca en el estudio de las imágenes situaciones de subordinación que se caracterizan por el entrecruce de diferentes factores de raza, clase, idioma, género. También permite destacar en las obras mismas, ciertos detalles de imágenes que exaltan situaciones de subordinación o de agencia de la mujer.

El *anacronismo* de la imagen es un método curatorial que propone conexiones atemporales destinadas a revelar dimensiones inéditas de las obras seleccionadas. Aquí las imágenes son conectoras y transitan por diferentes momentos históricos.

Tabla 03

Relación entre el esquema del pre-guión y los criterios de interseccionalidad, interdisciplinariedad y anacronismo de la imagen.

ASPECTOS	CRITERIOS
<p><b>Textos:</b> Momentos curatoriales Discurso narrativo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Interdisciplinariedad</b> Nutre el discurso teórico y el análisis de los objetos culturales en interacción con las diferentes disciplinas. “Caja de herramientas” que articula el conocimiento.</li> <li>• <b>Interseccionalidad</b> Categoría que permite mostrar diferentes situaciones de subalternidad en el análisis de los objetos culturales</li> <li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Método para el discurso narrativo en donde se crean conectores atemporales, destacando aspectos teóricos de análisis.</li> </ul>
<p><b>Objetos:</b> Obras Discurso narrativo y momentos curatoriales en imágenes</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Interdisciplinariedad</b> Se materializa el discurso narrativo en las obras iniciales seleccionadas y estas son conectoras con otras imágenes, temas y sucesos diversos. Articula el conocimiento en imágenes.</li> <li>• <b>Interseccionalidad</b> Se destacan reproducciones de detalles de las obras que exponen situaciones de subordinación en el entrecruce de: raza, clase, género; así como también posibilidades de agencia de las identidades femeninas en contextos adversos.</li> <li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Direccionado a la atemporalidad de la imagen que lleva a otras imágenes, se puede conectar y transitar por diferentes momentos históricos.</li> </ul>

**Modos:**  
Soporte

Aquí se destacan los soportes para un óptimo método expositivo. Se sugieren los recursos museográficos que van a permitir sostener tanto discurso curatorial como la narrativa de las imágenes.

Elaboración propia

Para la propuesta curatorial se propone un modelo de esquema de pre-guión museográfico que es el trabajo previo al guión museográfico propiamente dicho. Como muestra anterior al definitivo se propone el siguiente que especifica, en cada una de sus columnas, los contenidos que van a ser trabajados.

*Tabla 04*

*Modelo Esquema de Pre-guión de la propuesta curatorial para el Mucen*

PERIODO	TEXTO	OBJETO	MODOS
	Texto introductorio que concentra la investigación; explica el sentido, la dinámica de la exposición y el tema de género como hilo conductor. En el texto se resalta la naturaleza polisémica de las imágenes que remite a otras ideas a otros contenidos, a otras imágenes, a diferentes diálogos.	Collage con diferentes imágenes de las obras de la colección.  Módulo interactivo	Diseño espacial para cada objeto. Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes
Arte Precolombino  Mujer estelar  Cultura Nasca  Fecha / Época: Intermedio Temprano	Descripción de sub temas – anexos – momentos curatoriales  En este texto se presentará una síntesis de la investigación sobre el objeto cultural. Se enfatizará en utilizar conectores para fomentar el diálogo y relaciones entre diferentes temporalidades, imágenes, actores y acontecimientos, sustentándolo desde: el tema escogido, el material y técnica		Diseño espacial para cada objeto. Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes

Cerámica.	utilizado, las costumbres y el contexto actual. Por ejemplo, la concepción de la mujer en las culturas precolombinas y en otros periodos de la historia.		
Maestros de la pintura peruana	En este texto se presentará una síntesis de la investigación sobre el objeto cultural.		Diseño espacial para cada objeto. Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes
Pintura S.XIX	Momentos curatoriales:		
Daniel Hernández La muerte de Sócrates 1872	La representación de la mujer en las obras como personaje secundario en nuestra historia.		
Transformaciones, tradición y mestizaje	En este texto se presentará una síntesis de la investigación sobre el objeto cultural.		Diseño espacial para cada objeto. Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes
Julia Manuela Codesido	Momentos curatoriales:		
Cabeza Criolla	La agencia de otras identidades de género, para desestabilizar a la figura masculina como eje de la historia.		
Arte contemporáneo	En este texto se presentará una síntesis de la investigación sobre el objeto cultural.		Diseño espacial para cada objeto. Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes
Ana Teresa Barboza	Momentos curatoriales:		
2010 S/t	A pesar de que existe una omisión de la mujer en la obra, está muy presente: la presencia dentro de la ausencia.		

Fuente: Clase Museología y curaduría, Maestría Museología y gestión cultura

## 2.4 Definición de términos básicos

- Museo

Institución pública o privada que busca darle permanencia al patrimonio que posee a través de la investigación, gestión, conservación, exhibición, etc. “Institución permanente sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad, que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite testimonios materiales del hombre y su medio”. (ICOM, 2021).

- Museología

Ciencia que estudia los museos, su historia y procesos a los que ha estado inmerso. Delimita sus funciones en sus diferentes áreas para organizarlas y gestionarlas.

Ciencia del museo; estudia la historia y la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos. (ICOM, 2007, pág.3).

- Museografía

Es la puesta en escena de un concepto y sitúa a los objetos contextualizándolos. Busca, a partir de un diseño el método más óptimo para materializar ese discurso.

Se trata de la puesta en escena de una historia que quiere contar el curador (a través del guion) por medio de los objetos disponibles (la colección). Tiene como fin exhibir el testimonio histórico del ser humano y de su medio ambiente para fines de estudio y/o deleite del público visitante. (Carrizo, Dever, 2020, pág. 3).

- Curaduría

Tiene que ver con procesos: desde el desarrollo crítico de una idea hasta la construcción de un discurso. Este se sustenta y sistematiza de forma secuencial en un guión museográfico; así el discurso podrá ser transmitido y entendido. Para Hernández

El rol de la curaduría tiene que ver con la mediación, con una que tome en cuenta que hay detrás de la obra, qué quiere decir esa obra, qué está tratando de hacer o cuestionar. El curador como mediador trata de encontrar la manera de socializar ciertos objetos, ciertas ideas, ciertas posiciones, ciertas apuestas. Socializar en términos de acercarlas al

conjunto social, en cuanto que siempre nos relacionamos con las obras de arte en una situación específica o a través de un canal de distribución y difusión. (Hernández, 2016, pág. 104).

- Curador

Es el responsable de la propuesta curatorial; investiga, delimita, propone y media la muestra. Además, le otorga sentido a la propuesta expositiva y al conjunto de obras. El dar sentido al concepto curatorial direcciona, dirige, contextualiza un conjunto de objetos para crear una lectura alterna que es demarcada a partir del eje temático. Asimismo, se puede decir que

Un curador es un interlocutor con los artistas, pero también con las obras de arte, porque a veces se trabaja solo con estas y no está presente el artista. En este sentido, el curador trata de encontrar la manera de socializar ciertos objetos, ciertas ideas, ciertas posiciones, ciertas apuestas. Socializar en términos de acercarlas al conjunto social, en cuanto que siempre se relacionan con las obras de arte en una situación específica o a través de un canal de distribución y difusión. (Hernández, 2016, pág. 104).

- Concepto curatorial: Sentido

Direcciona, dirige, contextualiza un conjunto de objetos para crear una lectura alterna.

“El sentido no es resultado de algo fijo allí afuera, en la naturaleza, sino de nuestras convenciones sociales, culturales y lingüísticas, entonces el sentido nunca puede fijarse de manera definitiva. se Pueden todos «poner de acuerdo» en hacer que las palabras tengan diferentes sentidos” (Hall, 2010, pág. 155).

- Imagen

La imagen es conectora, pues se enlaza a otras imágenes, a otros contenidos, se entreteje con diferentes tiempos. Didi-Huberman, en esa línea, afirma que

La imagen no es solo un objeto... hay capas sucesivas, hay que mirar detrás de ellas. Hay varias temporalidades en un mismo objeto. Y además y sobre todo las imágenes son gestos. Son acciones. Una imagen no es... Es menos un objeto que un acto. (Canal encuentro, 2018, 15m.56s).

Para Didi -Huberman al enfrentarnos a una imagen “es estar ante el marco de una puerta abierta” (2011, pág. 31), en donde se puede sumergir en ella. “ante la imagen se está ante el tiempo” (2001, pág. 31).

- Esquema pre-guión museográfico

Documento previo al guión museográfico que permite hacer una secuencia esencial y lógica de los temas y subtemas que contendrá la exposición, los objetos culturales y los soportes y recursos que harán posible su exposición.

- Objeto cultural

Se llama objeto cultural a todo producto creado por determinado grupo o individuo, a este se le otorga un significado que puede ir va más allá de su uso, ya que trasciende a su función. “Sirven como dispositivos que pueden activar deseos críticos, crear nuevos sentidos de comunidad y ser capaces de contribuir a neutralizar el poder (...) Tiene que arraigarse en los sentimientos de la gente, en sus deseos y en sus prácticas cotidianas” (Vich, 2014, pág. 134).

- Cultura

La cultura no son solo los objetos artísticos, es un recurso decisivo que interviene en el cambio social, atravesando de forma transversal múltiples sectores. Para Vich (2014), la cultura es un dispositivo socializador a partir del cual los seres humanos lo constituyen, vale decir, la cultura es aquel agente que establece y regula la forma en la que se practican las relaciones sociales.

Si la cultura es un “modo de vida” y todo modo de vida es una manera de aprehender el mundo, los ciudadanos pueden apelar a la cultura para reconfigurar sentidos comunes y establecer un conjunto de demandas que comiencen a poner en práctica nuevos tipos de relaciones sociales. (Vich, 2005, pág. 275).

## 2.5 Fundamentos teóricos que sustentan el estudio

En el siguiente diagrama se desarrolla el modelo conceptual que permite sustentar los objetivos de la investigación. En él se incluyen de forma jerárquica los conceptos teóricos planteados que parte de una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión como esquema ordenador. De estos conceptos se desglosan los temas, categorías, discursos narrativos y criterios más significativos, un resumen de la estructura teórica explicada

detalladamente con anterioridad. Estos conceptos se relacionan directamente con el objetivo general como con los específicos, ya que en su enunciado los delimita.

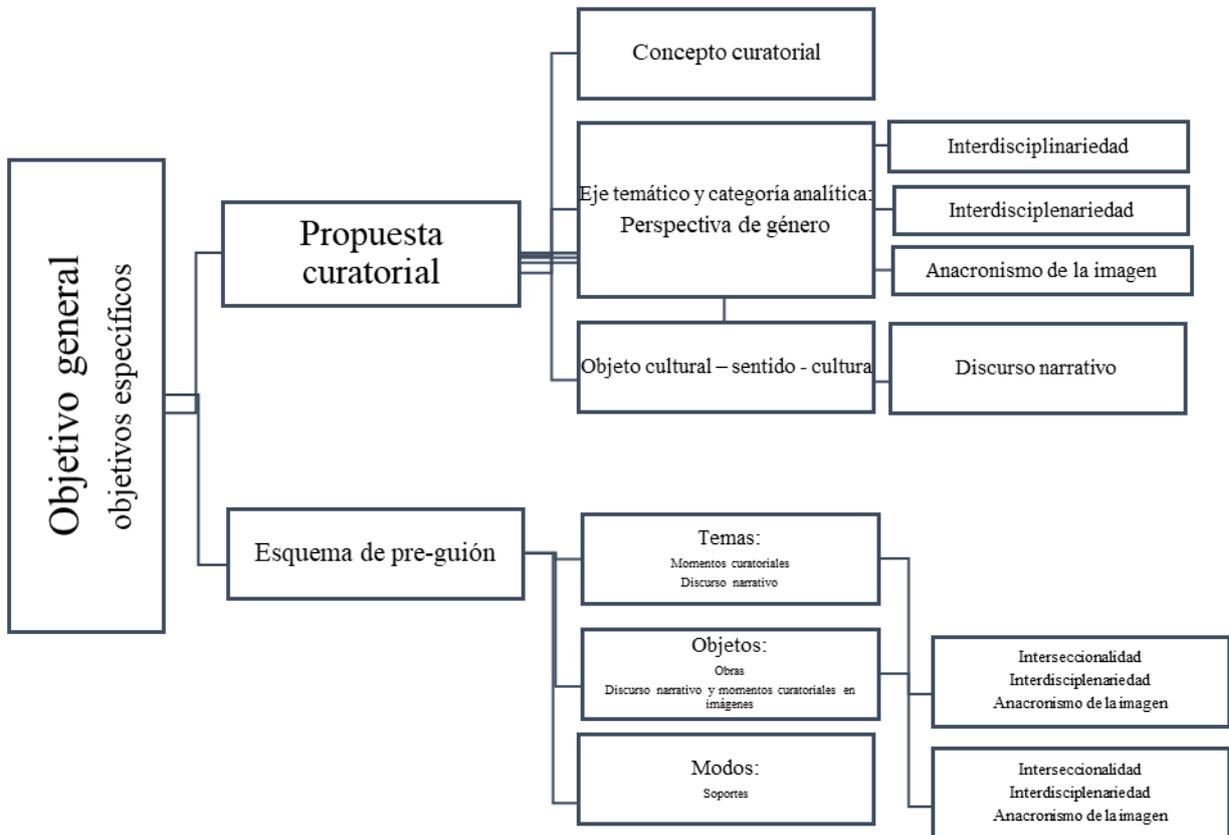


Figura 02: Fundamentos teóricos que sustentan el estudio  
Elaboración propia.

## 2.6 Variables

Tabla 05

*Variables del estudio, categorías y subcategorías*

VARIABLES	DEFINICIÓN CONCEPTUAL	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍAS	TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
<b>Propuesta curatorial</b>	Debe presentar el objeto de estudio y el recorte temático. Este va a variar acorde al objeto y dependiendo de la propuesta curatorial que se haga. Se debe evidenciar el conocimiento del tema, las fuentes utilizadas. Una justificación que exponga el interés y la relevancia del tema. Se debe plantear la metodología: Indicar los métodos y/o técnicas que van a servir para orientar la investigación (...) definiendo las etapas de desarrollo del trabajo para alcanzar los objetivos. Se debe plantear las referencias bibliográficas y los archivos consultados para la elaboración de la propuesta. Se debe plantear un guión donde se especifica de forma ordenada y secuencial todas las estrategias a utilizar para materializar la investigación (Guía de elaboración de proyecto de investigación/curaduría, 2018).	Planeación y organización de contenidos preliminares	Selección de lo relevante	Análisis documentario	Registro de contenido del documento
		Objeto de estudio y recorte temático: justificación y relevancia del tema.	Concepto curatorial	Análisis documentario	Registro de contenido del documento
			Discurso: Sentido de la exposición.	Entrevistas	Guías de entrevistas
				Observación participativa.	Registro de observación de entorno.
Encuestas	Cuestionarios				
Bases de datos.	Formato de guión museográfico.				
Crterios	Perspectiva de género	Análisis documentario	Registro de contenido del documento		
Métodos y/o técnicas	Interseccionalidad	Bases de datos.	Fichas de recolección de datos		
Fuentes consultados	Anacronismo de la imagen				
Esquema de pre-guión	Descripción de todos los componentes de una exposición, organizados en una secuencia Lógica, ordenada y argumentada que permita planear todo el proceso de su	Esquema de pre-guión	Temas:	Análisis documentario	Fichas de recolección de datos
			Momentos curatoriales: textos de los temas y sub temas	Bases de datos.	

ejecución: desde la idea inicial hasta su concreción en el espacio particular de una sala de exposiciones, en un museo específico y para un público determinado. En el proyecto museográfico se define claramente el tema, el contenido, las piezas y los apoyos que harán parte de la exposición. (Programa Fortalecimiento de Museos,2012:13).

		Formato de guión museográfico.
Objetos: Objetos culturales que van a integrar la exposición.	Análisis documentario  Bases de datos.	Fichas de recolección de datos  Formato de guión museográfico.
Modo Disposición de objetos, diseño espacial y dispositivos museográficos (paneles, vitrinas, etc.).	Bases de datos.	Fichas de recolección de datos  Formato de guión museográfico.

Fuente: Manual para elaboración de proyecto de tesis URP

## CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

### 3.1 Enfoque, Tipo, Método y Diseño de la Investigación

- Enfoque de la investigación

Considerando la problemática, los objetivos de la investigación, su enfoque es de carácter cualitativo. Para Escudero y Cortez una investigación cualitativa es aquella que:

“Recaba información no cuantificable, basada en las observaciones de las conductas para su posterior interpretación. Su propósito es la descripción de las cualidades de hecho o fenómeno. Las investigaciones cualitativas se interesan por acceder a las experiencias, interacciones y documentos en su contexto natural” (Escudero y Cortez, 2018, pág. 23).

Para Hernández, Fernández, y Baptista, “El enfoque cualitativo utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (2010 pág. 7). Este enfoque metodológico permite la descripción, análisis y desarrollo de temas apoyado en la investigación, entrevistas, análisis e interpretaciones, orientadas al Mucen y su colección. La estrategia metodológica utilizada propone un diálogo entre los conocimientos extraídos de los objetos artísticos concernientes a distintos periodos.

Para Hernández, Fernández, y Baptista, “la investigación cualitativa proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas. También aporta un punto de vista «fresco, natural y completo» de los fenómenos, así como flexibilidad.” (2010, pág. 18). Se han utilizado en la investigación diferentes técnicas para la recolección de datos que permiten analizar similitudes y diferencias con la información obtenida, así como las relaciones que se entablan a partir de la perspectiva de género propuesto como hilo conductor.

En relación a la los aportes de este tipo de investigación según Escudero y Cortez “están relacionadas principalmente a las ciencias sociales permitiendo profundizar y conocer las interacciones humanas, así como, comprender la complejidad de los procesos sociales” (2018, pág. 23).

- Tipo de la investigación

Para la realización de esta investigación se tuvo en cuenta el tipo básico. Según Tamayo (1999) Tiene como objeto la búsqueda del conocimiento. “Se apoya dentro de un contexto teórico y su propósito fundamental es el de desarrollar teoría mediante el descubrimiento de amplias generalizaciones o principios” (Tamayo, 1999, pág. 41). Para Escudero y Cortez “La investigación básica está orientada a descubrir las leyes o principios básicos, así como en profundizar los conceptos de una ciencia, considerándola como el punto de apoyo inicial para el estudio de los fenómenos o hechos (2018, pág. 23).

- Método que corresponde al nivel de la investigación

El nivel que corresponde al alcance de la investigación es descriptivo, pues “busca especificar propiedades, características y rasgos importantes de cualquier fenómeno que se analice. Describe tendencias de un grupo o población” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, pág. 80). Es descriptiva porque se evidenciarán situaciones, actores, contextos y acontecimientos. Este método está basado en la teoría y se crea mediante la recopilación de datos que se sostiene de toda la documentación revisada y seleccionada a partir de diferentes fuentes demarcadas por el marco teórico. La información documentada se enfoca en remarcar lo más relevante de los hechos, definiendo un análisis de los mismos. La presentación de los datos recopilados va a ser estructurados en un esquema de guión museográfico, documento que ordena secuencialmente los componentes de la propuesta curatorial: temas, objetos culturales y modo en que serán presentados en el espacio.

- Diseños de la investigación

El diseño de la investigación será no experimental. “La Investigación no experimental son los estudios que se realizan sin la manipulación deliberada de variables y en los que sólo se observan los fenómenos en su ambiente natural para después analizarlos” (Hernández et al., 2010, pág. 149). Esta investigación observará situaciones ya existentes, hechos y fenómenos tal y como se presentan y que se han manifestado en una serie de eventos y como se dan en su contexto, luego los analizará.

### 3.2 Población y muestra

Considerando que el presente estudio está referido a la elaboración de una propuesta curatorial para el Mucen, la población de estudio se concentra en los objetos culturales que integran la colección, característicos por contener diferentes periodos representativos del arte peruano. Como antecedentes referenciales se encuentran las investigaciones y publicación dedicadas a los objetos culturales que integran la colección realizada por la editorial del Mucen.

Específicamente la población de estudio está enfocada en una obra que será seleccionada de cada uno de los periodos de la colección, de esta manera se concentra la investigación y análisis en un número muy reducido de obras. Esta primera selección es característica porque entre las obras se muestra un gran contraste en la representatividad de la mujer: o es muy visible o está omitida.

El muestreo como herramienta ha permitido determinar la parte de la investigación que debe examinarse con la finalidad de hacer inferencias sobre dicha investigación. El muestreo es de carácter no probabilístico, ya que la población de estudio será seleccionada de manera intencional por el criterio del investigador. “Si se utiliza este método no se puede establecer de una manera exacta la probabilidad de que un elemento de la población participe en la muestra (Tamayo, 2001).



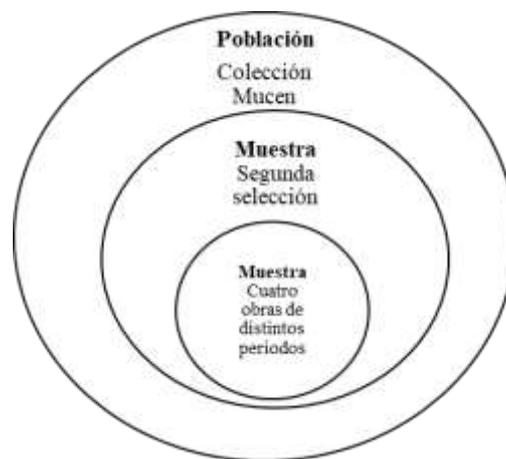
*Figura 03: Muestra primera selección*

Primera selección, una obra de cada periodo representativo de la colección del Mucen

1. *Mujer estelar Nazca*, 13cm de altura (Intermedio temprano), modelado y pintado sobre Cerámica, del periodo precolombino.
2. *La muerte de Sócrates* (1924) de Daniel Hernández, 464 × 347, óleo sobre lienzo, del periodo académico republicano.

3. *Cabeza criolla*, de (1938) Julia Codesido, 73×73, óleo sobre lienzo, del periodo indigenista.
4. *S/T*, Ana Teresa Barbosa (2000) del periodo contemporáneo. 110x140, bordado sobre lienzo, del periodo contemporáneo.

La segunda selección está integrada por un conjunto de obras que se relacionan con las iniciales a partir de vínculos atemporales delimitados por el eje temático y categoría analítica perspectiva de género y los criterios de *interdisciplinariedad*, *interseccionalidad* y *anacronismo de la imagen*.



*Figura 04: Muestra segunda selección*

Las obras son las siguientes:

1. *Claudine* (1945) de Sérvulo Gutiérrez, 46x38cm, óleo sobre lienzo.
2. *Naranjera* (1928) de Teresa Carvallo, 118x92cm, óleo sobre lienzo.
3. *Retrato de Rosa Alarco* (1941) de Ricardo Grau. 54x46cm, óleo sobre lienzo.
4. *Mamachay* (2013) de Paloma Álvarez, 120x120cm, bordado sobre lienzo
5. *Capitulación de Ayacucho* (1924) de Daniel Hernández, 96x132cm, óleo sobre lienzo
6. *Las tentaciones de San Antonio* (S.XX), de Merino, 39x44cm, óleo sobre lienzo
7. *Dama en el campo* (S.XIX), de Daniel Hernández, 24x39cm, óleo sobre lienzo
8. *Retrato de doña Manuela Henríquez* (1860) de Francisco Laso, 171x109cm, óleo sobre lienzo
9. *S/T* (2010) de Ana Teresa Barboza, 110x140cm, bordado y tela
10. *Las rabonas* (S.XIX) de Pancho Fierro, 36x25cm, acuarela sobre papel.
11. *Tapada y escribano* (S.XIX) de Pancho Fierro, 35x25cm, acuarela sobre papel.

12. *Interior de iglesia* (1911) de Teófilo Castillo, 130x96cm, óleo sobre lienzo
13. *Mantas* (1945) de Julia Codesido. 73x71cm, óleo sobre lienzo
14. *Personaje en movimiento* (1983) de Julia Navarrete, 169x190cm, óleo sobre lienzo
15. *La dama del culantrillo* (S.XX) de Luz Negib, 118x144cm, óleo sobre lienzo
16. *Bodegón* (1966) de Tilsa Tsuchiya, 65x54cm, óleo sobre lienzo
17. *S/T* (2018) de Alice Wagner, 170x130cm, arcilla con pigmentos de color.
18. *No. 21. de castas y mala raza* (2009) de Claudia Coca., 164x142cm, óleo sobre lienzo
19. *Loro hablador* (1973-1998), de Elena Valera, 30x40cm, tintes naturales sobre tela teñida con caoba.

Esta selección, se propone como el conjunto de objetos culturales que formarían parte de una propuesta expositiva, dirigida al público visitante del Mucen.

### 3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para el desarrollo de la presente investigación se ha realizado diversas visitas al Mucen, así como revisión de archivos, documentos y recursos digitales del mismo: catálogo digital de colecciones, recorridos virtuales, publicaciones digitales y la plataforma Facebook. Se ha solicitado material a la directiva con el objetivo de tener un panorama de su forma de organización (misión y visión), su organigrama, así como conocer el contenido para la exposición permanente y las exposiciones temporales. También se requirió los planos respectivos de su distribución de espacios.

Se ha realizado una investigación previa, a partir de la documentación recolectada de su enfoque educativo como eje transversal de sus programas y proyectos y la relación que entabla con su entorno y público. A efectos de la realización del diseño de la propuesta curatorial y tener mayor conocimiento de la colección, se han realizado tanto, entrevistas a los directivos del Museo, así como solicitado bibliografía a especialistas de las obras seleccionadas de cada periodo.

Tabla 06

*Técnicas de recolección de datos*

<b>Técnicas</b>	<b>Sustento de utilización de la técnica</b>
<b>Bases de datos</b>	Permite crear una fuente y registro de acceso a diferentes sistemas de información como bibliografía, archivos, documentos y recursos digitales
<b>Entrevistas</b>	Permite tener un contacto directo con la directiva del Mucen para información en primera línea. Extraer información y datos bibliográficos de especialistas para el estudio de las piezas.
<b>Análisis del contenido de documentos</b>	Permite crear un informe de cada documento revisado.
<b>Observación directa del objeto de estudio</b>	Permite crear un registro fotográfico y vivencial en cada visita al Mucen.

Fuente: Manual para elaboración de proyecto de tesis URP

Tabla 07

*Técnicas e instrumentos de recolección de datos*

<b>Técnicas</b>	<b>Instrumentos</b>
Bases de datos	Fichas de recolección de datos Fichas del Inventario
Entrevistas	Formato de entrevista directora Mucen Guía de entrevistas para el Mucen (Anexo 7)
Análisis del contenido de documentos	Registro de contenido de documentos Formato de guión museográfico.
Observación directa del objeto de estudio	Registro de imágenes y detalles de obras Registro de observación de entorno.

Fuente: Manual para elaboración de proyecto de tesis URP

### 3.4 Descripción de procedimientos de análisis

Una vez recolectadas las fuentes se han seleccionado, analizado y preparado para que puedan responder al planteamiento del problema. Los procedimientos utilizados en la recolección de los datos son los siguientes.

#### 3.4.1 Trabajo de Gabinete

Organización y recolección de datos: se procedió a realizar una lista formal de datos relevantes ceñidos al eje temático y a criterios para construcción de la propuesta curatorial. Además de la información de cada una de las piezas de la primera y segunda selección Para el proceso de la investigación que conto con:

Información bibliográfica: la cual se seleccionan fichas para realizar el procesamiento y análisis de datos de las piezas iniciales de la colección y de la segunda selección.

Análisis documental: recolección y selección de contenido de documentos

Revisión del inventario del Mucen, revisión de archivos, documentos y recursos digitales del Mucen, catálogo digital de colecciones y publicaciones digitales.

Esquema de pre-guion museográfico a partir de formato de pre-guion

#### 3.4.2 Trabajo de Campo

Entrevistas: se coordinó con la directora del Mucen, realizando una entrevista en donde se tocaron temas que están incluidos en la problemática de la investigación. Esta entrevista dio importante información para el planteamiento conceptual del Mucen. Se realizó un recorrido al Mucen y un registro fotográfico de la colección y sus espacios, así como el registro de observación de entorno.

## CAPÍTULO IV: RESULTADOS Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

### 4.1 Planteamiento conceptual del Mucen

#### 4.1.1 Definición de la institución

En marzo del año 1922 se creó “el ente responsable de centralizar el sistema bancario en el país conocido como BCR. El actual edificio se inauguró en 1929 y luego “se decidió transformar la antigua sede en un espacio de proyección institucional y difusión de la cultura” (Terrazas, pág. 40).



*Figura 05: Fachada Museo del Banco Central de Reserva. De Memoria año 1928, pág. 7.*



*Figura 06: Interior del Banco. De Memoria, 1928, pág. 7.*

El Mucen como espacio cultural promovido y gestionado por el Banco Central de Reserva del Perú opera desde 1979 y alberga una colección conformada por más de 28 000 bienes culturales testimonio del arte peruano y de la historia del Perú. La actual directora, Pilar Riofrío, explica que el Museo todavía no cuenta con un documento institucional (todo un reto y un trabajo de forma pública) en donde se vuelquen sus necesidades. El plan museológico es ya un planteamiento interno, pero no hay un documento público específico.

En su interés de delimitar sus funciones, replantear sus responsabilidades en cuanto al patrimonio que posee y al enfoque pedagógico como principal estrategia transversal a todos los programas; el Mucen presenta el documento: *Memoria Mucen 2018: Análisis de resultados y oportunidades*, “un estudio que permite evaluar, sistematizar y reflexionar sobre la acción cultural del museo” así como “generar sinergias y tender puentes con otros agentes y organizaciones culturales que se propongan, igualmente, repercutir en el desarrollo sostenible del país.” (Mucen, 2018, pág.9).

Para el Mucen este documento significa tener un registro de su labor como institución, así como una reflexión sobre su labor para crear un precedente de lo que se ha realizado. Se trata de un valioso documento que permite reflexionar sobre las acciones que se tomarán, metas y objetivos a mediano y largo plazo, así como mirar la acción del Museo hacia el futuro: “imaginar nuevos caminos por recorrer y nuevas formas de recorrer esos caminos” (Mucen, 2018, pág.73).

Las nuevas versiones de los años 2019 y 2010 han quedado pendientes para ser formalizadas y publicadas, consecuencia de la coyuntura de la pandemia y del cambio de la forma de gestionar el museo, pero es parte de su misión como institución.

- Misión

La misión del Mucen es “Contribuir al fortalecimiento de la ciudadanía. Para ello buscamos ser relevantes a las preocupaciones actuales de las personas; valorar y conectar con las experiencias, recuerdos y conocimientos de cada visitante.” (Mucen, 2018, pág.73).

- Visión

Su visión es ser “un museo de arte peruano inclusivo, que potencia su enfoque pedagógico y que busca transformar la ciudad y crear comunidad. Para ello, se requiere construir procesos de gestión cultural colaborativa y participativa, que permitan incluir diversas voces en los programas y proyectos del museo.” (*Memoria Mucen* 2018, pág.73). El museo busca un replanteamiento no solo enfocado a la apreciación del arte, sino para poder contribuir a la mejora de la ciudadanía, de los valores y el respeto a la diversidad cultural.

El *Mucen* del futuro es un museo que integra el uso de tecnologías digitales como herramienta para el diálogo y la interacción tanto a través de plataformas virtuales como en las salas de exhibición y programas educativos. La meta es digitalizar las colecciones progresivamente para ponerlas al alcance de todos y generar nuevas posibilidades de investigación y relectura de las mismas, lo cual, a su vez permitirá mayor participación externa en proyectos colaborativos. (*Memoria Mucen*, 2018, pág.73).

Para Germaná (2020), la próxima meta del Mucen será la renovación museográfica de sus exposiciones, implementando un discurso que vincule las artes peruanas con temas de preocupación actual, valiéndose para esto de diversas disciplinas artísticas. Esta visión les permitirá narrar tanto las historias personales como las colectivas, y hacer diferentes lecturas que se despliegan de las obras de la colección.

#### Objetivos (Mucen 2021)

- Generar experiencias de aprendizajes
- Acceso a las Colecciones
- Fomentar la creación y la creatividad

Los objetivos generales no han variado en su forma, sin embargo, se han considerado estrategias digitales para conectar con diversos públicos a nivel nacional e internacional, que por la coyuntura han incrementado su uso de los medios virtuales. (Mucen, 2021).

En el año 2017 el museo decide cambiar su imagen con el fin de fortalecer la relación y tener un mayor acercamiento con el público, adoptando una versión más corta, denominándolo Museo Central, manteniendo un estrecho vínculo con el Banco Central

de Reserva del Perú. Este cambio trae una múltiple connotación de la idea de centralidad, como lo explica Riofrío:

El aspecto CENTRAL del nombre está asociado primeramente al nombre mismo del Banco, una institución que es central para la estabilidad del país, que coloquialmente es conocido también como Banco Central. Además, el aspecto CENTRAL del nombre es relevante porque guarda estrecha relación con la ubicación del museo en nuestro territorio, ya que el museo está ubicado no solo en el Centro Histórico de Lima, sino también en el centro del país. Finalmente, la carga simbólica del nombre CENTRAL nos abría una puerta para comunicar a nuestros visitantes que buscamos estar en su centro, reforzando así el objetivo de posicionarnos en el centro de la vida de la gente y lograr que la experiencia de visitar el museo sea central en su vida. (Riofrío, 2017, pág.50).



*Figura 07: Renovación de marca: Nueva imagen del Mucen.*  
De MONEDA

#### 4.1.2 Delimitación de sus funciones: enfoque y metodología

- El enfoque pedagógico

Es la estrategia central implementada de forma transversal a todos los programas y proyectos del museo, esto le permite compartir los conocimientos que se extraen de las obras con los visitantes del Museo, así como ser partícipe de la transformación de la ciudad desde el museo. Para Riofrío (2021), el enfoque pedagógico siempre va a continuar como un lineamiento transversal, que no implica que no se tenga en cuenta otros objetivos institucionales.

...la metodología del Mucen no aplica solo a los programas sino también a la mirada sobre el museo, metodología del contacto con el presente, donde ven a su colección como objetos culturales que no se desconectan del presente, como algo lejano; todo lo contrario, se quiere vincular al presente, a la producción cultural contemporánea y otras experiencias culturales. (Riofrío, 2021).

La metodología del Mucen, reflejada en sus programas educativos, por eso, utiliza el arte y la cultura como recurso. Lo más característico de estos programas son:

- Enfoque multidisciplinario

Riofrío señala que “si bien se consideran como un museo de arte, se cree que hay una riqueza muy importante en lo interdisciplinario ya que no se quiere proponer temas netamente de arte sino también vínculos con otras disciplinas” (Riofrío, 2021). Este enfoque multidisciplinario se ha llevado a las aulas, utilizando los objetos culturales como recursos educativos, fortaleciendo el vínculo entre las artes como el teatro, la música, la danza, la literatura y otras disciplinas más allá de las humanidades, como la ciencia “con el objetivo de abordar las temáticas propuestas desde ángulos distintos, incluyendo experiencias sensoriales, lenguaje corporal o musical” (Riofrío, 2021). Estas prácticas promovidas por el museo, se vieron interrumpidas por la pandemia; pero el Mucen, en su versión digital, ha venido probando con diferentes recursos para continuar con esta metodología multidisciplinaria.

- Intercambio de saberes

A través de los diferentes proyectos el Mucen fomenta experiencias participativas que inspiren e inviten al público a conectarse con las obras de arte de su colección, esto no solo se limita al conocimiento de su patrimonio, sino más bien tiene como enfoque el intercambio de saberes, no solo con los especialistas interdisciplinarios que investigan la colección sino también con los visitantes que aportan otros conocimiento, “a través del diálogo y la interacción, reconociendo los saberes previos y experiencias personales” (Mucen, 2021).

- Vínculo con el Currículo Nacional

Los programas educativos están enfocados y diseñados para tener un vínculo con la Curricula Nacional, “para el fortalecimiento y el desarrollo de las competencias y capacidades de los estudiantes.” (Mucen, 2021).

- Responden a la realidad

Se enfocan en “dialogar sobre temas cotidianos y relevantes al contexto de nuestro país y ciudad.” (Mucen, 2021).

- Lenguaje afectivo

Para el Mucen este lenguaje permite la construcción de vínculos afectivos entre las obras de arte y los estudiantes; haciendo conexiones con las memorias individuales y con las emociones (Mucen, 2021).

#### 4.1.3 Divisiones

- Gestión de colecciones

En un inicio, el crítico de arte Carlos Rodríguez-Saavedra fue designado como asesor y curador del museo (1918-2020). Gracias a su valioso trabajo se incrementó la colección pictórica del museo, adquiriéndose obras de renombrados pintores peruanos, tales como José Gil de Castro, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, Miguel Nyeri, Sabino Springet, Teresa Carvallo, José Tola, Reynaldo Luza, entre otros (Mucen, 2021)

Las diferentes donaciones ayudaron a construir la colección actual, la donación del doctor Roberto Letts Colmenares realizada en el 2006, permitió la formación de La Sala de Oro Hugo Cohen, que presenta el importante rol que ocupó la metalurgia en las sociedades precolombinas. La Sala de arte tradicional está conformada por la colección de Pablo Macera, connotado historiador “quien la cedió en calidad de comodato al museo hace 20 Años” (Mucen, 2018). El museo tiene la colección más grande de producciones numismáticas, además de una colección de patrimonio industrial, que se conoce poco.

En cuanto a sus propuestas curatoriales y museografías, todas tienen como punto de partida la colección, su acción está vinculada en dar a conocer y dar valor a la diversidad cultural que representa. Muchos de los proyectos que se gestionaron, desde el fondo del fondo editorial y la gestión de colecciones, como *Diálogos de lo contemporáneo* y el *proyecto Nación*, han derivado en exposiciones y programas pedagógicos con talleres interdisciplinarios, donde se buscaba acercar los contenidos de estas publicaciones a sus visitantes.

Para Riofrío (2021), en el Mucen se plantean otros temas transversales que les interesa visibilizar de la colección, estos tienen que ver con el rol de la mujer visibilizado en el arte peruano, temas vinculados con el medio ambiente, temas relacionados al ahorro, a la estabilización económica que difunden la misión del BCRP y a qué se dedica; buscan relacionar la misión artística y la del banco. Para Riofrío la colección (2021) en cuanto a proponer temas que aludan a problemáticas insertas en la sociedad es complejo, pero se puede remitir a su misión, que se replantea de qué manera el Museo podría servir a la sociedad, ya que el museo existe por una política cultural del BCRP de permitir el acceso a sus colecciones, a la comunidad, y así este patrimonio que alberga puede ser utilizado.

Riofrío (2021) comenta que el equipo que investiga las colecciones del Mucen es reducido; así como el equipo de curaduría pedagógica interna, por ese motivo tienen una política de invitar a curadores externos para los proyectos de mayor envergadura. El Mucen busca cambiar esta figura a mediano plazo, orientándose en modificar las estrategias y hacer crecer el equipo. “El enfocarse en las exposiciones temporales implica un equipo grande; un trabajo en conjunto, ya que la gestión de las colecciones va en paralelo a todo el trabajo.” (Riofrío, 2021)).

El Mucen, en busca de que su público usuario e investigadores puedan tener conocimiento de la dimensión y pluralidad de la colección, ha creado en trabajo conjunto con la Gerencia de Tecnologías de Información del BCRP, el Sistema Digital de Colecciones. Este Trabajo tiene el objetivo de tener un acceso virtual a las colecciones que contiene un registro de 1500 piezas. Esto no solo permite conocer las obras del Mucen de Lima, sino también en las diferentes sedes regionales de Arequipa, Cusco, Piura y Trujillo.

- Temas administrativos de tienda y fondo editorial

El BCRP cuenta con un fondo editorial que es coordinado desde el Museo Central. Esta división permite el desarrollo de la investigación y difusión de las colecciones a partir de catálogos, publicaciones desarrolladas por el Museo Central, una serie de artículos vinculados a la colección del museo, así como la revista *Moneda*. Estas publicaciones plantean temas relacionados al museo, arte republicano hasta contemporáneo, patrimonio arqueológico y numismática. El fondo editorial se ha preocupado por visibilizar el acontecer artístico actual, y muchas de las publicaciones de los catálogos y las

desarrolladas por el Mucen se han proyectado en exposiciones y proyectos educativos como se describirá posteriormente.

Un proyecto importante motivado por la colección del Mucen fue el catálogo de arte peruano *Conexiones*, en donde temas como Mujer, Cuerpo, Historias y Nación, fueron los ejes propuestos en donde se buscaba crear vínculos entre las piezas de diferentes periodos: Arqueología, Arte tradicional, Pintura republicana y Pintura contemporánea. Los ejes propuestos, como explica el catálogo (Conexiones, 2018), han partido de la identificación de los visitantes en las diferentes actividades, donde dejan testimonio de sus experiencias e interrogantes.

*Conexiones* es un libro-objeto que tiene como objetivo crear vínculos y hacer una lectura interrelacionada entre las 64 piezas elegidas. El Mucen reunió a un grupo de curadores: Hugo Ikehara, de arte precolombino; Ricardo Kusunoki y María Eugenia Yllia en arte tradicional; y Augusto Del Valle en arte contemporáneo, que desde su especialidad: “inició el trabajo, la vinculación y la conversación” (Burga, 2019, pág. 55). Este proyecto es un antecedente importante que permite hacer una lectura integradora de los diferentes tiempos de nuestra historia que presenta su colección.

*Diálogos desde lo contemporáneo: 10 años del Concurso Nacional de Pintura* a cargo de Gabriela Germaná, es un catálogo donde se planteó una lectura temática de las obras a través de temas como el territorio, cuerpos e identidades, memorias personales, espiritualidad y migración. Este catálogo exteriorizaba la preocupación del Mucen por formar una colección de obras de pintura contemporánea que visibilizaran el acontecer de arte actual: “los principales retos del museo residen en mostrar la continuidad y transformaciones del arte peruano de todos los tiempos, y en ampliar los espacios de diálogo y encuentro con la comunidad”. (Riofrío, 2018, pág. 6). Estas obras se caracterizan por mostrar distintas técnicas, temáticas y estilos que han desarrollado los artistas de diversas regiones del país en los últimos diez años.

- Programas educativos y público

Como estrategia principal del Mucen, como se había mencionado, los programas están alineados a su enfoque transversal pedagógico:

A través de nuestros programas educativos buscamos contribuir a la construcción de una mejor convivencia ciudadana (utilizando el arte y la cultura como recurso) generando aprendizajes significativos desde los afectos;

fomentando la curiosidad, el diálogo y la creatividad de nuestros visitantes. (Mucen 2021).

Durante el año 2018, el Mucen ofreció una serie de programas que tenían como principal objetivo la participación como herramienta pedagógica, desarrollando una serie de talleres multidisciplinares con música, artes plásticas, escritura y danza. En estos talleres los participantes reflexionaron conjuntamente sobre las colecciones del museo a través de Mucen diversos lenguajes artísticos. Como explica en la *Memoria Mucen* “Estos recorridos se diferencian del “guiado tradicional” —en los que el público suele tener un rol pasivo y receptivo— porque tienen como base el diálogo y la interacción” (Mucen, 2018, pág. 56). En estos programas la mediación era una herramienta importante para lograr un diálogo, la interacción y la reflexión con el público. Por este motivo, el Mucen desarrollo un programa anual donde los mediadores (dialogantes) se preparaban para tener conocimiento del patrimonio del museo y desarrollar en base a él los programas educativos.

A través de este programa de formación el Mucen aporta al desarrollo de capacidades profesionales en mediación cultural, contribuyendo así con el fortalecimiento del sector cultural en Lima Metropolitana, ciudad en la que aún son escasos los cursos y especialidades en mediación y pedagogía de museos. (*Memoria Mucen*, 2018, pág. 57).

Entre los principales programas se encuentran:

*DialogArte*, donde acompañados por los educadores del Mucen, se exploraban las obras de arte de todos los tiempos que se exhiben en las salas de arte precolombino, arte tradicional, pinturas republicana y moderna, “con base en las metodologías que nos caracterizan: la mediación cultural y la pedagogía de los afectos, las cuales servirán para generar aprendizajes significativos.” (Mucen, 2018, pág. 50).

*DialogArte* consistía en conversatorios en los que se buscaba entablar “una relación directa e íntima entre los artistas de las exposiciones temporales y los participantes (...) obtienen de primera mano acceso a los códigos y procesos detrás de la creación de las obras de arte” (*Memoria Mucen*, 2018, pág. 61).

El proyecto *Mapa de experiencias: material didáctico e interactivo*, permitió transformar cada una de las visitas en una experiencia personalizada, generando conexiones vivenciales entre las obras y el público.

En esta herramienta pedagógica se destacan algunas de las obras de arte en exhibición y se propone al público reflexionar, cuestionar, criticar o evocar los recuerdos y/o sensaciones que cada una de las piezas produce en ellos (...) Gracias a esta herramienta el Mucen recopiló y sistematizó 1562 cartillas dejadas por el público a lo largo del 2018. En estas se evidencian comentarios, opiniones y preguntas del público sobre diversas obras de arte. (Mucen, 2018, pág. 40).

Como se había mencionado, el catálogo *Conexiones*, derivó en programas y proyectos para afianzar el enfoque pedagógico del museo. “esta propuesta fue materializada en una exposición con un enfoque de curaduría y de laboratorio-pedagógico que fue permanentemente intervenida y creada por el público asistente” (Burga, 2018, pág. 4)

Diferentes talleres multidisciplinarios exploraron los temas Mujer, Cuerpo, Historias y Nación, que fueron los ejes relacionados a *Conexiones*. Para Burga (2018), los talleres tenían diferentes objetivos; el Taller de Experiencia sonora prehispánica buscaba generar un vínculo con los visitantes a través de la música y de los sonidos de las culturas precolombinas. El taller de “Movimiento en familia”, dirigido por la bailarina y coreógrafa Karin Elmore, buscaban fortalecer el vínculo y reconocerse como individuos distintos y únicos a través de dinámicas en pareja y grupales. El Taller de video-máscaras buscaba interpretar nuevos roles a partir de la simbología de la pieza escogida.

*Conexiones* es el reflejo de lo que buscamos ser como museo. El Mucen cumple el rol de ser un espacio vivo para todos. A través de sus colecciones y su enfoque pedagógico, el Museo Central busca inspirar y dialogar sobre lo que es nuestro y nos identifica, quiere ser un lugar que nos permita contemplar y disfrutar el arte, donde las conexiones sean emocionantes y el público desee volver para generar vínculos con nuestro legado y así tratar temas relevantes para nuestra sociedad. (Burga, 2018 pág. 177)

Para Riofrío (2021), estos proyectos, actividades y diferentes lecturas permiten multiplicar su acción de forma muy efectiva ya que motiva la interdisciplinariedad, genera

aprendizajes y ofrecen mucha información que será posteriormente utilizada para mejorar como institución.

#### Proyectos en pandemia

A través de un sistema digital los programas educativos presenciales han podido pasar al ámbito digital, esto ha permitido llenar el vacío que ha dejado la pandemia con el cierre de los museos y su imposibilidad de recorrerlos de forma presencial. La versión digital permite visitar el museo y sus programas educativos de forma virtual con el fin “vivir la experiencia Mucen” (Mucen, 2021). La versión digital de *Conversarte: ConversArte digital*, como explica la página, está compuesto por cuatro videos interactivos, “propuestas de preguntas para fomentar el diálogo y actividades sugeridas para incentivar la creación y la investigación” (Mucen, 2021). En la serie *Podcast Mucen, historias personales*, vinculadas a las obras de arte, se invita a conocer más sobre las colecciones de arte peruano de todos los periodos, así las historias personales de artistas contemporáneos, realizadas con sus propias voces para acercar al participante al artista.

#### Recorridos virtuales para escolares

*La otra cara de la moneda*, programa dirigido a estudiantes de 4to a 6to de primaria, se señala que “tiene como objetivo conocer el origen, los mensajes y el minucioso proceso de fabricación de las monedas peruanas” (Mucen 2021). En el recorrido los estudiantes pueden aproximarse al origen de la moneda en el Perú, identificarla como medio de pago y símbolo de identidad; así como conocer el rol que cumple la Casa Nacional de Moneda en el proceso de diseño y acuñación de las monedas actuales en el Perú (Mucen 2021).

*Cosmovisiones en el Mucen* “Tiene por objetivo aproximar a los estudiantes a las maneras de concebir el universo en distintas culturas y momentos de la historia peruana, valorando las diferencias y similitudes entre ellas” (Mucen 2021). Como eje temático, se propone la forma de interpretar la muerte desde la perspectiva de diferentes culturas: los antiguos peruanos de Lambayeque, en las historias del mundo Bora, pueblo originario de la Amazonía y finalmente, con dos pinturas académicas del S. XIX desde una mirada occidental.

*Recorrido virtual nuestra vestimenta*, dirigido a estudiantes de 4to, 5to y 6to de primaria, se trata de que “El recorrido permitirá conocer a través del juego y de la reflexión, cómo los materiales y diseños de una vestimenta son representativos de una cultura o una comunidad, así como de la identidad de quien la porta.” ((Mucen 2021)). Con la misma

metodología de trabajar un tema desde diferentes periodos para hacer una lectura integradora apoyada en el eje temático se trabajan dos obras: arte precolombino y amazónico.

Como último proyecto del Museo Central, en el marco de las celebraciones de la Independencia del Perú presenta el *Proyecto Nación*, “un programa que permitirá entender nuestro país a través del arte.” ((Mucen 2021).). Este proyecto tiene programada la exposición “Nación, imaginar el Perú desde el Mucen” que aprovecha la apertura de los museos para que pueda ser visita desde el 22 de julio del 2021. En la propuesta curatorial se ha convocado a cinco curadores conformada por el arqueólogo Hugo Ikehara, el historiador Carlos Contreras, y los historiadores de arte María Eugenia Yllia, Gabriela Germaná y Ricardo Kusunoki, para que así desde sus disciplinas se internen en las colecciones y “seleccionen objetos que nos acerquen a entender la complejidad de la nación peruana” ((Mucen 2021).). Este proyecto se caracteriza por integrar a la propuesta curatorial cuatro ejes temáticos que permiten no solo entender el Perú y su producción artística a través de sus obras, sino que también permite pensar la colección en conjunto, transitando desde sus diferentes temporalidades.

Los ejes propuestos son:

El Perú representado, donde se exploran los símbolos más representativos y cómo las obras de arte han servido para interpretar el territorio y plasmar escenas históricas.

El Perú Diverso, donde se exploran desde las prácticas ancestrales hasta el acontecer contemporáneo. Aquí “se presenta una muestra de la amplia diversidad de recursos naturales y económicos, de identidades y saberes ancestrales que conviven en un mismo espacio”. ((Mucen 2021).).

En Imaginar el Perú, “se proponen siete caminos que, con base en las creaciones de mujeres y hombres de las distintas etapas de nuestra historia, buscan inspirar nuevas formas de entender el presente e imaginar el futuro.” ((Mucen 2021).).

Como complemento al Proyecto Nación, el museo ha programado diferentes actividades como laboratorios participativos, programas educativos, una plataforma digital, la presentación de un Catálogo de la muestra; así como talleres de creación, podcasts y mediados por la virtualidad.



*Figura 08: Exposición Proyecto Nación*  
Elaboración propia.



*Figura 09: Exposición Proyecto Nación*  
Elaboración propia.

### Concursos

Dentro de los proyectos del Mucen se encuentran los concursos, desde el año 2009 el Mucen realiza el Concurso Nacional de Pintura dirigido a artistas peruanos con el objetivo de incentivar la creatividad y promover la producción artística del país. En su búsqueda de visibilizar el acontecer de las diferentes prácticas del arte contemporáneo peruano, ha adquirido las obras ganadoras del primer y segundo premio de cada año.

El concurso apostó por una visión amplia del género pictórico, donde las obras se remitieran a la idea de pintura como un medio amplio. Para Germaná el concepto de “campo expandido” caracterizaba de una manera flexible e híbrida las obras de los artistas

participantes y ganadores “un medio capaz de mezclarse con nuevas formas y prácticas, de modo semejante a lo que ocurre con otros géneros artísticos contemporáneos.” (Mucen, 2020, pág. 9).

Para Germaná (2020). en cuanto a los temas propuestos por los y las artistas, se caracterizan por preocupaciones referentes a nuestra actualidad y a las memorias personales, “pero que a su vez dialogan con las preocupaciones del arte contemporáneo a nivel global, permite plantear una serie de lecturas sobre ellas no sólo de manera individual, sino también en función a asuntos compartidos.” (Mucen, 2020, pág. 11).

El I Concurso para docentes: *El Mucen como recurso educativo*, dirigida a los profesores motivaba desde las diferentes áreas del conocimiento: arte, ciencia, tecnología, historia, a utilizar las obras del Mucen como recurso educativo para así ampliar y complementar los aprendizajes en clase y fortalecer el vínculo con las artes tanto para la educación a distancia como para la presencial. (Mucen, 2021).

#### 4.1.4 Arquitectura y distribución de espacios

##### Descripción del edificio

En el año 1979 se transforma en Museo con el propósito de proteger el patrimonio de obras de arte adquirido por el Banco. Los arquitectos Cooper, Graña y Nicolini reacondicionaron el antiguo edificio de acuerdo al contenido de su colección y respetando su inicial arquitectura. Fue arquitecto A. C. Bossom, de Nueva York, quien diseñó el edificio con el estilo academicista. “En la fachada, sorprenden varios elementos arquitectónicos que nos hablan de un edificio clásico y formal. La gran puerta de hierro, enmarcada por dos faroles, grandes columnas de orden corintio y amplios ventanales” (Mucen 2021). Descripción del espacio interior:

En el interior del Mucen sobresale el techo del primer piso –“sostenido por un armazón de acero, estructura revestida de ladrillo y concreto” que ha permitido crear una amplia sala sin columnas sobre cual la pende el segundo piso. Para la arquitectura peruana de entonces, esto representó una gran novedad. En este espacio, se pueden apreciar los pisos de mármol y las barandas de bronce. Además, las ventanillas de atención al público y la bóveda de máxima seguridad del sótano nos recuerdan las labores

realizadas por los banqueros que trabajaron en este local. (Terrazas, 2019, pág. 41).



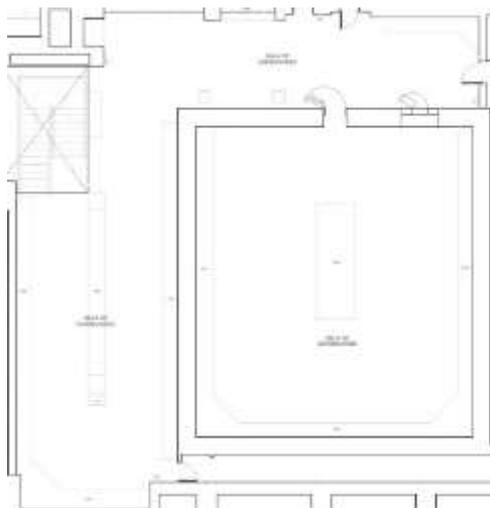
*Figura 10: Primer piso Museo central*  
Adaptado de Museo central.



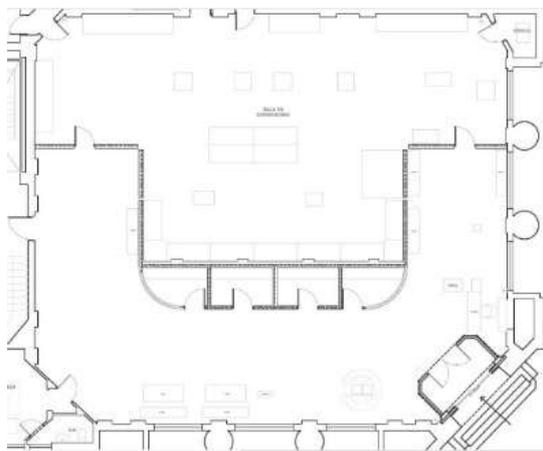
*Figura 11: El techo del primer piso del Mucen.*  
De MONEDA. Nro. 177, pág.41



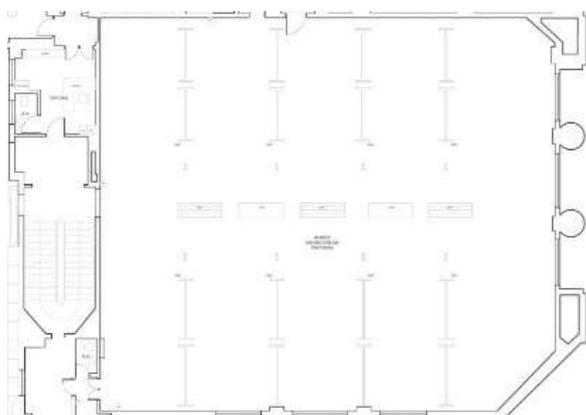
*Figura 12: Columnas de acero en la pinacoteca del 2do piso.*  
De MONEDA, Nro. 177, pág.42



*Figura 13: Plano de Sala de arte precolombino.*  
Proporcionado por el Mucen



*Figura 14: Plano de Sala de arte tradicional.*  
Proporcionado por el Mucen



*Figura 15: Plano de Sala de pintura.*  
Proporcionado por el Mucen

En la entrevista a Riofrío (2021) directora del Museo, comenta el interés del museo en ser remodelado. Actualmente no tienen espacio de acogida y no hay acceso de buses.

#### 4.1.5 Recursos humanos y recursos económicos

El Mucen cuenta con un equipo de investigación reducido; catorce personas, entre personal administrativo, gestión de colecciones, fondo editorial, programas y proyectos y tienda del Museo. Enfocado en gestionar, dar sostén al patrimonio que posee y diseñar la curaduría pedagógica interna. Las propuestas curatoriales y museográficas se complementan con la invitación de curadores externos, dependiendo de las necesidades que estas demandan. Mayormente la puesta en escena se realiza con el curador y el artista.

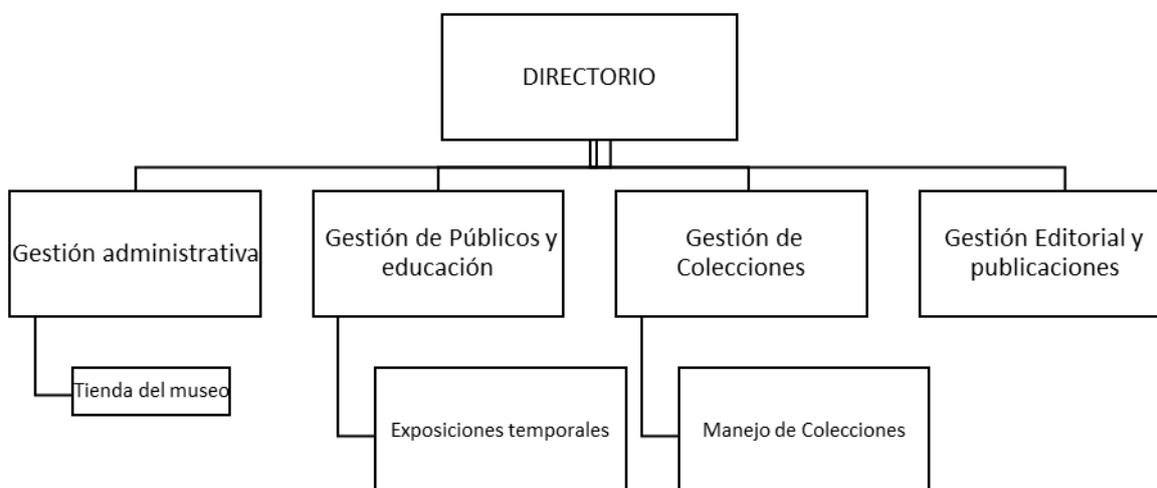


Figura 16: Organización del Mucen<sup>1</sup>. Proporcionado por el Mucen (Mucen 2021)

El Presupuesto del Museo Central, proviene directamente del Presupuesto del BCRP. De acuerdo a la Constitución Política del Estado y a su Ley Orgánica, Decreto Ley N.º 26123, que confiere al Banco autonomía presupuestaria y responsabilidad sobre su presupuesto institucional. El presupuesto del Banco Central para cada ejercicio es aprobado por el Directorio durante la primera quincena de diciembre y se financia con recursos propios. (Mucen, 2021).

<sup>1</sup> Cabe resaltar que las áreas de apoyo (contabilidad, compras, Tecnologías de la información; Ingeniería y Mantenimiento y Servicios de limpieza y seguridad) responden a la administración central del BCRP.

#### 4.1.6 Antecedentes tema de género en el Mucen

En el conversatorio preparado por el MALI: Dentro de lo visible: representación de género en los museos (MALI, 2021), se reunieron diferentes personalidades mujeres en la dirección, curaduría y gestión de museos nacionales, con la necesidad de saber el rol de las artistas, creadoras, curadoras y gestoras en los museos en el ámbito nacional. Se preguntaron por los diferentes lineamientos que se han propuesto en cuanto a las políticas que se pueden ir trabajando en la participación de género; condiciones que recién se están afianzando. Un interés por visibilizar lo que está aconteciendo en Lima y en las diferentes regiones del Perú; esto incluye las investigaciones con enfoque de género que se realicen a torno a los museos, se busca evidenciar vacíos.

En este conversatorio, que es un importante precedente, se plantearon varias interrogantes relacionadas al aporte de los museos para la identificación y cuestionamiento de nuestras representaciones históricas y actuales de género. ¿A quiénes se incluyen en las historias de sus colecciones? ¿Cómo promover los proyectos con enfoque de género?; llegando a la conclusión que esto representa una necesidad que no se puede postergar. En ese sentido, proponen primero mirarnos, pensar como un inicio.

Con respecto al Museo de Arte de Lima, Patricia Villanueva observa que todavía el porcentaje de exposiciones de mujeres es menor, a saber, el 4% del porcentaje total (21 de 500) de las exposiciones en el MALI. Se pregunta por la narrativa que se está creando de nuestra historia, ¿qué es lo que ha hecho que la presencia femenina, la cultura ha haya invisibilizado, ¿qué factores se ha dado para que no sea representada?, ¿qué huecos existen en la representación, civilización y invisibilización, propone ver esos nombres que se han olvidado en la historia?

En cuanto al tema de género el Mucen tiene como primera iniciativa evidenciar que hay un vacío frente al tema. En la entrevista a la directora del Mucen (MALI, 2021), se comenta que el hablar de forma transversal desde del enfoque de la mujer, no es una “política escrita”, no está plasmada en un documento, pero es un lineamiento que viene siendo trabajado desde hace 6 años. El Mucen está ejerciendo una labor para visibilizar a las artistas peruanas que integran la colección para que así tengan una mayor representatividad. Hasta el año 2018 de las diferentes versiones que ha realizado el museo dese el año 2009, más de la mitad de semifinalistas al Concurso Nacional de pintura lo

conformaron mujeres (Memoria Mucen, 2018 pág. 28). Como iniciativa para poder subsanar esta situación, la colección de pintura contemporánea ha adquirido 10 obras de artistas de las 21 que se han obtenido del Concurso de Pintura del Mucen en sus diferentes versiones.

De los registros que poseen que son 467 pinturas, 69 son mujeres, aún una cantidad baja; esto viene cambiando en los últimos años y permitirá incluirlo en la programación de los proyectos, publicaciones y exposiciones. El Mucen ha manifestado esta preocupación en su necesidad de implementar el enfoque de perspectiva de género además del educativo y lo ha exteriorizado en diferentes publicaciones. El catálogo *Conexiones* en el capítulo *Mujer* intenta romper con el “poder de lo cotidiano” y mostrar otras posibles representaciones; tal como lo explica: “la imagen de la mujer es reducida a sus roles en el hogar en las narraciones contemporáneas del pasado precolombino dista mucho de la realidad, porque ella desempeñaba papeles múltiples, complejos y muchas veces intercambiables con el hombre” (*Conexiones*, 2020, pág. 96). Esta preocupación ha sido exteriorizada en las colecciones de arte tradicional, arte republicano, arte moderno y arte contemporáneo donde se busca visibilizar saberes, y diferencias culturales.

En la publicación *Diálogos de lo contemporáneo*, Germaná (2020) planteó una lectura temática de las obras a través del tema cuerpos e identidades, el cual permitió analizar tendencias y visibilizar las preocupaciones en cuanto a que “han estado presentes en la producción nacional” (Riofrío, 2020, pág. 6). Permite hacer una lectura y una reflexión de la colección desde la perspectiva de la mujer representada o como creadora; una visión más interna de las artistas. “Sharon Lerner aborda el tema del cuerpo y la identidad. reflexiona sobre las representaciones del cuerpo como lugares desde donde varias de las artistas indagan sobre la construcción de los roles de género y las divisiones sociales, de clase y raza.” (Germaná, 2020, pág,18).

Las obras de las artistas se materializan de manera muy diversa ya que construyen a partir de materiales fuera de los convencionales, tales como hilos, tela, cerámica, etc. Germaná señala que las “obras que material y conceptualmente refieren a lo doméstico, a lo artesanal y/o a las tradiciones vernáculas —tres ámbitos usualmente marginalizados en el campo del arte contemporáneo” (2020, pág.10).

De manera interesante, además, el concepto expandido de pintura que caracteriza a este concurso le ha permitido eludir las categorías rígidas que

suelen predominar en el sistema del arte peruano contemporáneo; un sistema que, por seguir paradigmas y jerarquías eurocéntricos, ha marginado constantemente determinadas prácticas y estéticas.” (Germaná, 2020, pág.)

Existen otros proyectos que promueven la visibilización de la mujer dentro de los espacios del museo, como en sus plataformas virtuales. Los Podcast “Historias Personales” serie mujeres en los museos, presentan narraciones en donde las mismas artistas nos detallan sus procesos creativos para llegar a su obra; así como evocan memorias que nos permiten una mejor comprensión de su trabajo. La colección de artistas mujeres en la página del museo nos muestra de forma periódica las diferentes obras de la colección realizadas por artista mujeres.

Se puede recalcar que, en los resultados obtenidos en la investigación sobre el planteamiento conceptual del Mucen, se ha recabado información relevante a través de documentación bibliográfica, recursos digitales y entrevistas. Estos datos permiten evaluar, sistematizar y reflexionar sobre la acción cultural del Museo, destacando su definición como institución, su misión y visión, así como sus divisiones, enfoque y metodología.

El estudio también se ha direccionado al discurso curatorial del Mucen, revisando las temáticas propuestas y cómo las concreta en sus recorridos y en la distribución de espacios en sus diferentes salas. Se ha podido destacar cómo el enfoque pedagógico, como principal eje transversal, es la estrategia que transita en todos sus programas y proyectos.

Esta información es relevante ya que proporciona un marco referencial para contextualizar la propuesta curatorial. Si se compara el resultado obtenido en cuanto a institución como marco referencial, no difiere en contenido a lo documentado por el Mucen, pero la presente tesis se diferencia en el análisis de cómo se ha direccionado la información a su problemática y objetivos. Al recabar información como antecedente, se han podido trazar las acciones que viene realizando el museo en cuanto al enfoque de género, evidenciando un vacío al no integrar esta temática como eje transversal. Si bien, la directora del Mucen Pilar Riofrío reconoce de su existencia, tanto en el Mucen como en otros museos, todavía no es una política escrita dentro de sus lineamientos.

Esta tesis, al tener como objetivo elaborar una propuesta curatorial, con el tema de género como hilo conductor, se valida tanto en iniciativa como en investigación para cubrir ese vacío en el Mucen, tanto como eje transversal permanente, como lineamiento.

## 4.2 Contenidos preliminares

### 4.2.1 Antecedentes del tema de género

El género es un filtro cultural sobre cómo interpretamos el mundo y que nos hace catalogar de una forma rígida y limitada lo que clasificamos como masculino y femenino, a partir de una diferencia biológica o de una diferencia sexual. A través de esta catalogación, se establecen ciertos comportamientos, en donde se delimitan espacios, actitudes, tareas y características supuestamente propias de mujeres y propias de hombres.

El concepto de género comenzó a ser estudiado a finales de los años cuarenta del siglo pasado por la filósofa francesa Simone de Beauvoir. Esta autora (1999) no utiliza la palabra “género”, sino que lo nombra como “el segundo sexo” para explicar cómo el nacer con una determinada biología no te hace mujer, sino que es todo un proceso de poder y regulación social el que establece cómo debemos entender los modelos de comportamiento.

La perspectiva de género es entonces una categoría analítica que surgió para visibilizar y describir las construcciones ideológicas sociales y culturales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo énfasis en la noción de diversidad de identidades, ya que ha evolucionado e incluye a otros grupos con diversas identidades sexuales. Hoy en día, esta perspectiva toma conciencia que, para analizar la realidad social, se debe tener en cuenta otras metodologías y mecanismos que permitan la intersección de factores que complejicen su estudio. Estas son: la clase social, el idioma, la raza, la etnia, la procedencia geográfica, el heterosexismo normativo para pensar en las relaciones entre sus variables y en la repercusión entre sus cruces. La perspectiva de género busca hacer una relectura crítica sobre las diferentes representaciones que ha tenido la figura femenina a lo largo de la historia. Para Claudia Rosas Lauro:

En los años ochenta se produjo un cambio importante en el enfoque del problema al introducirse el concepto de «género» en los estudios sobre historia de las mujeres (...) El género, como categoría de análisis histórico,

resultaba útil porque permitía complejizar nuestra comprensión de la organización social al introducir un nuevo criterio de diferenciación y permitía estudiar a hombres y mujeres de forma interrelacionada. (Rosas, 2019, pág.9).

De la misma manera, el comentario de Hierro es enfático (1989): “Una de las mayores fuerzas del pensamiento feminista es que ha surgido del análisis de las vidas de las mujeres y de la propia comprensión de la existencia”<sup>2</sup>. Es entonces que, a partir de la propia iniciativa de la mujer, se han podido releer y replantear muchos estudios y sucesos dentro la historia que son una fuente para comprender cuáles han sido las causas y mecanismos que han originado y perpetuado el patriarcado. La experiencia masculina, paradigma del control y trascendencia, rompe la unión, separa y vulnera. Para Hierro, no son solo los hombres o el sexo lo que estructuran la configuración social, sino la consideración sobre el poder, ya que, más que un deseo de poder, es un temor a estar sin este. Las relaciones de poder no son estáticas, y donde hay poder siempre hay resistencia para transgredirlo. Para Hierro, la utopía femenina está en trastocar el poder y alcanzar el placer, el placer de hacer, de dar un discurso propio, y de manifestarse.

Para Foucault (2005), el poder se encuentra en todas las relaciones sociales: produce sujetos, creencias y verdades que son funcionales a determinados contextos e intereses. El poder produce discursos que se naturalizan y normalizan y se ejecutan sobre los cuerpos, creando identidades y categorías.

En la misma línea, Butler (2007) señala que el sujeto se produce dentro de sistemas jurídicos y, por tanto, es una construcción política que tiene elementos legitimadores y excluyentes. Para esta autora, el género no es un todo coherente: surge en contextos históricos determinados y se entrecruza con otros factores raciales, de clase, étnicas, sexuales, etc. Por ello, “es imposible separar el «genero» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene.” (pág.49).

Para Lamas, los procesos de identificación se construyen en el inconsciente debido a procesos reproductivos, educativos y socializadores. Estos mecanismos dotan al sujeto de una identidad sociocultural de género. “las personas luchan por transformar los significados culturales, pero para que los actos de resistencia trasciendan hay que comprender cómo se inscribe el mandato cultural en el cuerpo, la psique y las relaciones

---

<sup>2</sup> Ponencia presentada por Graciela Hierro al 11 Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico (Bs.As., noviembre 1989).

sociales” (Lamas, 2011) Para Lamas, es fundamental comprender el proceso de formación del sujeto, “su carácter dialógico y de estructura inconsciente” (Lamas, 2011), como introyectan los estímulos e información que reciben.

#### Desde la ciencia

En el estudio de Emily Martin (1991), vemos su interés de sacar a la luz los estereotipos sobre género que se ocultan dentro del lenguaje científico para que así puedan perder gran parte de su poder. En este estudio, se busca analizar cómo se construye, desde la ciencia, una institución normada y de mucha credibilidad, una figura femenina. Aquí se evidencia la poca neutralidad del discurso científico y como este, instaure estereotipos tanto masculinos como femeninos acompañados de una narrativa con mucha carga sexista.

La autora observa cómo se instaure toda una narrativa de degradación constante del cuerpo de las mujeres (la menstruación como proceso fallido) frente a la vitalidad y a la continua producción de espermatozoides en el hombre. Estos discursos se reproducen y naturalizan, subordinando no solo los cuerpos sino también las identidades. Estos estereotipos dividen, confrontan y muestran a la mujer y al hombre como antagonistas cuando, por el contrario, la reproducción refleja todo un proceso de comunicación y complementariedad entre dos cuerpos.

#### Desde las instituciones

De otro lado, el estudio de Silvia Federecci (2015) retoma el tema de las cacerías de brujas como signo de revuelta a las estructuras de poder, para transformar y reivindicar la figura de la bruja como positiva. Para esta autora, en el periodo de transición del feudalismo al capitalismo en donde se va transfiriendo el poder de la tierra a una nueva clase social, las mujeres significaban un nuevo poder. Entrelazando fuerzas en una comunidad femenina, desafiaban el orden social dirigiendo muchas de las sublevaciones, encontrando nuevas formas de lucha en contra de las clases altas.

Federecci entiende que la llamada “cacería de Brujas” fue una campaña de terror en contra de las mujeres que se propagó hacia fines de la Edad Media. Diferentes instituciones políticas, económicas y seculares se aliaron con el Estado y la Iglesia para legitimar las nuevas doctrinas, encontrando ordenanzas y leyes que se expandieron con una propaganda multitudinaria. Este sistema de exterminio buscaba disminuir la capacidad de las mujeres de representación y resistencia dentro de la clase obrera, ya que se le consideraba como un sujeto peligroso y repulsivo que había que erradicar.

Desde la historia

En el estudio titulado “El tráfico de mujeres” (1986), Rubin analiza, dentro del transcurso de la historia, los diferentes procesos que han contribuido a la subordinación de las mujeres. Hace una búsqueda para clarificar conceptualmente la parte de la vida social de las mujeres que la oprime y teoriza la experiencia femenina identificando los roles que se le adjudica, en cuyas condiciones se convierte en una propiedad y en un objeto de intercambio. Rubin ofrece una relectura de las ideas de los grandes pensadores, como Freud, Lacan y Lévi-Strauss, argumentando que estos autores fallaron en explicar de manera adecuada la opresión de la mujer.

Para Franke,

la historia Oficial, secuencia de personajes y eventos de importancia para la esfera pública, no se interesa por el devenir cotidiano de la vida, del mismo modo que niega y pretende ignorar las formas de adaptación y resistencia de los sectores oprimidos. Así las mujeres quedamos doblemente ausente de la memoria registrada y de la visión del pasado que se transmite en los libros y discursos cívicos políticos. (Franke, 1990, pág. 98).

Desde el arte

El documental “La mujer en el arte” de John Berger (1970) del programa *Modos de ver*, pone en manifiesto los diferentes modos de representación que se le han dado a la mujer en el arte entre los siglos XVI-XVIII. El plasmar la belleza mediante la representación de una mujer desnuda no es necesariamente un acto desinteresado, sino que, para Berger, estar desnudo es en muchos aspectos quedar expuesto, estar sin disfraz. Este autor también observa que las mujeres pintadas desnudas no se ven representadas tal como son, ya que no comunican su propio sentir ni su postura frente a la vida; se ven lánguidas, somnolientas; no parecen estar ahí para expresar sus propios sentimientos ni acciones, sino solamente para ser observadas.

las mujeres, efectivamente, han sido objeto para los artistas figurativos, pintores, escultores, etc., pero esto no significa algo positivo para ellas. A estos artistas, masculinos en su gran mayoría, las mujeres les han preocupado sobre todo como objetos bellos, pero la representación de esta

belleza entrañaba una trampa, pues esto llevaba a la objetualización de las mujeres y, por otra parte, a insistir en que la principal cualidad que deben poseer es la belleza. Todo ello favorecía la pervivencia del patriarcado. (Segura, 2000, pág.9).

Según estas características, la desnudez se vuelve entonces un objeto de satisfacción y de goce, la mujer se construye como un ser pasivo y de complacencia para el artista que las retrata como para el que las observa, el público al que está dirigida: un sujeto masculino. Otro aspecto importante en las mujeres retratadas es la ausencia de vello púbico, que para el arte occidental ha connotado la potencia sexual. En varias pinturas europeas de estos periodos, las mujeres están despojadas del vello púbico, por lo cual Berger (1970) propone que en muchas de las pinturas de este periodo el retratar a la mujer de esta forma podría reflejar el deseo de minimizar el placer femenino.



Figura 17: *Detalle de El baño turco de Ingres, 1862.* De Hoyesarte.com (2022)

El artículo “Arte de género: cuerpos profanados y fenómenos andróginos” de Febrer (2009), analiza el discurso de género contextualizado dentro del arte feminista contemporáneo. Febrer observa que la historia del arte, como otros campos del conocimiento, ha situado al sujeto masculino como “el centro mismo de la visión” otorgándole todo el poder de mirar y reconocer. Para la autora es tarea del feminismo desarticular a este sujeto, intervenir sobre esta mirada centralizada y romper esta lógica unívoca de pensamiento. Para Febrer “el lenguaje artístico contiene unas características propias que ayudan a la comunidad científica a fortalecer el conocimiento social y cultural de género. El uso de la imagen artística es, por tanto, un poderoso vehículo de transmisión de ideas.” (2009, pág. 8).

Desde los museos

¿Cómo ha sido y siguen siendo representadas las mujeres tanto en la historia del arte como en el escenario de las instituciones museísticas? Sesma (2019) considera que existe una ausencia de referencias a las relaciones de género en los museos históricos. Observa cómo los museos reproducen a las mujeres en roles domésticos, resaltando la maternidad y hombres en roles totalmente contrapuestos realizando actividades como talla, caza, curtido de pieles y metalurgia. Hacer una relectura del discurso de los espacios museísticos desde una perspectiva de género permitiría visibilizar los roles estereotipados e intentar contrarrestarlos.

Desde los medios de comunicación

Villavicencio (2017) destaca el interés de algunos medios de minimizar los hallazgos arqueológico funerarios de las culturas precolombinas en el Perú referente a las mujeres, como es el caso de la Señora de Cao, perteneciente a la cultura Moche. Para la autora “existe una tendencia, consiente o no, de opacar el poder de las mujeres” (2017, pág. 98) y en particular, se pone en tela de juicio si los símbolos de poder encontrados en la iconografía sobre utensilios, vasijas, figurinas y telares como ofrendas funerarias, tan relacionados a los gobernantes hombres, pertenecen a estas mujeres. Esto permite ver el contraste del manejo de los medios cuando son encontrados tumbas masculinas, donde no se cuestiona la procedencia de los objetos que la acompañan; por el contrario, se afirman en el hallazgo.

#### 4.2.2 Antecedentes del tema de género en el Perú

Hablar sobre el género en el Perú significa hacer una memoria de los diferentes procesos en el desarrollo de la historia en los que se ha buscado hacer primar los derechos de la mujer y de hacer visible su participación del acontecer histórico; es decir, a su rol y su agencia política. Para Lauro:

Es fundamental desarrollar la investigación sobre historia de las mujeres y de género pues, a partir del conocimiento, podemos pasar al reconocimiento, es decir, reconocer los derechos de las mujeres, e incluso el derecho a la diversidad sexual, para promover una cultura de respeto y

dignidad, evitar el feminicidio y otras formas de violencia contra la mujer y otros grupos de diferente identidad de género. A esto se suma el hecho de que se trata de la construcción de una historia inclusiva que permita comprender cómo las mujeres han sido agentes de su propia historia en el pasado y son agentes de su propia vida en el presente. (Rosas, 2019, pág.5).

Mannarelli (2019) comenta que, en su trabajo como historiadora, ha buscado

entender a las mujeres como protagonistas y gestoras, como parte de una historia que es importante rescatar, para que las mujeres contemos con nuestra memoria, con un relato sobre nosotras mismas y ofrecer explicaciones a ciertas formas de subordinación, de opresión y también de libertades (Mannarelli, 2019, pág. X).

Personajes como las “rabonas”, conocidas como la mujer que de manera silenciosa acompaña a su marido y a sus hijos durante las campañas militares atendiendo sus necesidades, rompían los esquemas de la época. Tanto las Rabonas como las “Ilustradas”, las primeras universitarias, las forjadoras del sufragio, fueron mujeres que plantaron la semilla y permitieron el cambio.

En la época precolombina como explica Rostworowski (1986), las culturas andinas tuvieron que enfrentarse, por un lado, a un escenario singular por la gran extensión del territorio que, demarcaba su aislamiento y limitaba su conexión, una geografía agreste, atravesada en toda su extensión por la cordillera de los Andes, que acentuaba la inaccesibilidad de su territorio. Un ejemplo sobresaliente es el desarrollo de las culturas costeras como la Nasca, que, a pesar de su tierra desértica, de las condiciones climáticas y del fenómeno del niño que traía consigo grandes lluvias e inundaciones.

Este contexto significó que alcanzaran un importante desarrollo cultural.

Esta situación fomentó el rasgo sobresaliente del sistema organizativo indígena basado en la reciprocidad, la redistribución, la *minka*, o ayuda mutua, el *aini* y la necesidad del hombre de pertenecer a una familia extendida. Lo peor que le podía suceder a una persona era no integrarse a un grupo, concepto muy ajeno al individualismo moderno. (Rostworowski, 1986, pág. 14).

Según Rostworowski (1986), para analizar el pensamiento y lógica del mundo andino, no debe partir desde una lógica occidental, ni limitarse a las descripciones de los cronistas, para poder introducirse a la lógica andina se debe acudir a los mitos. Explica, por ejemplo, que “Numerosas son las referencias en los documentos de archivos sobre la existencia de mujeres jefas de sus señoríos que ejercían directamente el poder. El hecho indica que el privilegio del mando y de la autoridad no fue exclusivo del varón” (1986, pág.9). La autora distingue en los mitos dos tipos de divinidades

las masculinas, relacionadas sobre todo con los fenómenos naturales, como avalanchas, movimientos sísmicos, tormentas, rayos y sucesos que había que controlar a través de sacrificios y ofrendas; y las divinidades femeninas que cubrían las necesidades del género humano, ofreciendo a sus fieles lo necesario para subsistir.” (1986, pág.6).

Para Villavicencio (2017), la alimentación y los recursos eran una fuente de poder y estaban asociados a la mujer por su función reproductora y como proveedora, por tanto, ejercía un papel importante en el suministro de estos recursos, ya que eran la base de su supervivencia.

Colocar en el centro de la investigación histórica a la mujer dentro del sistema del poder inca y preinca es abordar el tema de la supervivencia alimentaria y en la cosmovisión religiosa de los habitantes que la poblaron (...) La memoria de lo femenino ancestral está asociada a tres grandes temáticas: la religión, la alimentación y la mujer. (Villavicencio, 2017, pág. 77).

Las fuentes que permiten deducir el papel de la mujer en el mundo precolombino pueden ser extraídos de la iconografía en sus textiles y ceramios, de los mitos transmitidos, de los importantes hallazgos de entierros que tenían como personaje principal a la figura femenina. De los cronistas de la época, es decir, de los viajeros y conquistadores, el material que aportaron es sesgado, ya que en primero lugar no era comprensible en su contexto la complejidad de las relaciones de género y el protagonismo de las mujeres en el mundo andino; y, en segundo lugar, trasladaban como herencia de España las prácticas de dominación y subordinación hacia las mujeres.

Desde el punto de vista de la historiografía, para Villavicencio los expedientes de hechicería e idolatrías del Archivo Arzobispal de Lima tuvieron mucha importancia para

conocer el papel de la mujer en el ámbito de la cosmovisión y de las prácticas religiosas. Los datos y registros de estos expedientes dan información del “gran cometido” de esta institución de perseguir, exponer y eliminar toda práctica religiosa que coincidiera rigurosamente a la de la religión católica; para así destruir todo vestigio de la religiosidad nativa que consideraban como culto al demonio.

Como testimonios del rol y poder de la mujer en el mundo precolombino hay muchos y muy trascendentales: el hallazgo de entierros importantes como la Señora de Cao perteneciente a la cultura Moche, la adoración a la luna en Otuzco, en la región de Cajabamba, o en el Coricancha Cusco, adorada por la élite femenina Cusqueña. El hallazgo de la tumba de la sacerdotisa gobernante de la cultura Lambayeque encontrada en Chornancap, el entierro de la niña sacerdotisa de la cultura Nasca en el centro ceremonial de Cahuachi, son algunos ejemplos. Otra característica importante en las relaciones entre los sexos, que contrasta con las mujeres españolas, era que podían disfrutar de cierta libertad sexual, sin diferencia con los hombres.

Libertad que no era mal vista porque no tenía su origen en el desenfreno, sino en antiguos ritos propiciatorios a la fecundidad de la tierra, y que formaban parte de algunas fiestas y ceremonias (...) Estos conceptos eran muy distintos a los europeos del siglo XVI donde se exigía de las mujeres el conservar su virginidad hasta recibir la bendición nupcial. (Rostworowski, 1986, pág. 17).

En el mundo andino, los roles de parentesco cumplían un papel muy importante; el rompimiento de las parejas no significaba un rechazo hacia la mujer, esta regresaba a su ayllu<sup>3</sup> con sus hijos y representaba una fuerza más de trabajo.

Las evidencias expuestas sobre el reconocimiento a su sexualidad en su juventud, al igual que a los hombres, muestran una sociedad más justa y equitativa. Estas características se exteriorizan también en cómo se asimilaba la ruptura de la unión entre hombre y mujer, ya que no significaba la segregación de esta, por el contrario, más que pensar en una “falla

---

<sup>3</sup> El ayllu, es una forma tradicional de comunidad social originaria de la región andina. En general, estaba formado por familias unidas por vínculos de sangre y de trabajo, especialmente entre los Aymaras y quechua.

individual” se pensaba en la comunidad y en el beneficio que aportaba para ella; contribuyendo a la idea de la minka, la fuerza del trabajo comunitario recíproco.

Según toda la información preliminar del precolombino resalta que en el mundo andino vivir en un contexto complejo significaba desarrollar un sistema cultural que integre a toda la comunidad de forma recíproca, basado en el bien común y en armonía a la familia extendida; por eso destacar la idea de aini, que era la ayuda mutua que se prestaban entre sí, entre las familias que componían el ayllu. La existencia de curacas y gobernantas hacen ver que la figura femenina no era vista como un ser peligroso al cual había que dominar o erradicar, sino por el contrario, destaca su posición en el mundo y su complementariedad. “La existencia de diosas y sacerdotisas, frente a un solo Dios y de una jerarquía eclesiástica que admite sino varones, nos sugiere cuán distinta era la situación de las mujeres antes de la ruptura colonial” (Franke, 1990, pág. 86).

En la época colonial, la situación de la mujer cambia radicalmente, ya que, como suele pasar con los pueblos conquistados, no solo pierden su territorio sino también su cultura, sus costumbres y las relaciones que se entablan entre los miembros que la integran.

la dominación colonial se instaura y organiza, depredados el oro y las riquezas fáciles durante la conquista, para ejercer la explotación económica (...) dicha explotación implica una profunda traslocación de su organización económica y socio política. No solo porque se quiebra el principio de redistribución que regía las relaciones entre el estado y la familia (...) sino que el tributo era tan alto que pasaban la mayor parte de su tiempo en trabajar para poder cumplirlo. (Franke, 1990, pág. 95).

Con la llegada de los españoles, se establece una división del trabajo por clase y sexo, el trabajo que genera interés a los dominantes es el que resulta productivo para ellos y que les genera ganancias, en otras palabras, “aquel que genera riquezas” (Franke, 1990, pág.95), el cual es realizado fundamentalmente por los varones. Las mujeres asumen la responsabilidad de la reproducción familiar y el cuidado de sus casas; un sistema que continúa reproduciéndose y que refuerza la función de la mujer como trabajadoras reproductivas sin ser reconocidas.

La invasión significó para el mundo andino una desestabilización y desestructuración de las familias y de las relaciones de género. Para Flores Galindo, en relación a la violencia que impera en este contexto, señala que

no solo rige las relaciones entre aristocracia y plebe, sino que contamina al conjunto de la sociedad, se introduce y se propala en la vida cotidiana, agudiza las tensiones entre los grupo o sectores populares, y afecta incluso las relaciones entre marido y mujer, convirtiendo a la familia en un terreno más de confrontación. (como se citó en Franke,1990, pág.82).

Esto contrasta con el concepto de la familia extendida que era el núcleo del sistema social y cultural en el ande. Las relaciones que se entablan entre las mujeres y los colonos difieren de las de los varones. Según Rostworowski (1986), entre las mujeres andinas y los invasores se estableció una cercanía temprana, formándose una “obligación de dependencia”, volviéndose muy pronto sus amantes, sirvientas, esposas o prostitutas. Esto de debió también a que la llegada de las españolas al nuevo mundo fue tardía.

En la Colonia “la mujer tuvo que adecuarse a un sistema social complejo y pleno de contradicciones, en cuya base el fraccionamiento de la cultura nativa y el proceso de transculturización tuvieron como marco la opresión y la violencia” (Rosas, 2019, pág. 207). La Iglesia ejercía un papel muy importante en aplicar las nuevas normas con la conquista, que no solo buscaba ejercer resguardo y control sobre el cuerpo de las mujeres, sino también sobre la moral y lo espiritual para conducirse.

Como explica Mannarelli (2020), lo que ayudaba a entender mejor el sistema de la sociedad colonial era la pérdida de estatus social, por eso en la relación tan directa con la iglesia, hay un temor a trasgredir las leyes en cuanto a la moral y las costumbres. Para reforzar ese control, “la domesticación de las mujeres necesitaba un discurso persistente, terco y destinado sobre todo a las mujeres de las élites” (Mannarelli, 2020, pág.12), que eran las que trasladaban a las demás clases sociales con los roles de conducta.

Como la educación estaba vetada para la mujer, y si habría que hacerla, era para reafirmar su función en el ámbito privado, ya sea para el matrimonio o para ser fieles devotas en un convento. “La educación un solo objetivo, convertirlas en mejores esposas y mejores madres, abnegadas, sumisas, débiles, pero también bellas y seductoras, factor importante en la representación de la mujer destinada al deleite masculino” (Guardia, 2017, pág.40).

Según esta información inicial del periodo colonial, se puede resaltar que se siguen demarcando las relaciones de poder de un sexo sobre otro y se naturaliza la división del trabajo. Se sobrepone el trabajo masculino como el más importante porque genera más riquezas, subordinando el trabajo femenino confinando a la mujer al espacio privado. La educación a la que pueda acceder no posibilita su participación en el espacio público, por el contrario, refirma su posición en el espacio privado.

La violencia que se genera en el contexto de la Colonia se traslada de un individuo a otro. Subordinada por la clase, la raza y el sexo, las mujeres son las que terminan siendo las más oprimidas. Al hablar de territorios conquistados, esto incluye también el propio cuerpo de las mujeres, ya que se vuelve una pertenencia para los que ejercen el poder. En este escenario de violencia, hay una ruptura con el concepto de la familia extendida basado en la armonía y en el bien común, ya que se vuelve también un terreno de confrontación.

En la época republicana surge con la independencia la necesidad de construir una nación, exaltar la virilidad y la maternidad patriótica son dos íconos de la ideología nacionalista. Nagel (2000) sostiene que existía un vínculo enraizado en los discursos masculinistas y nacionalistas y estos se concibieron de forma simultánea, reforzando una ideología a la otra. El discurso nacionalismo surgía de la importancia de crear un relato nacional esencialista y unificador; este discurso veía a la familia como la base fundamental y dejaba en claro cuál era el deber de las mujeres para construirla.

A finales del S. XIX se exponen una serie de medidas donde se implicaba la salud, la moral y las costumbres de la época. Estas medidas muestran los cambios y transformaciones para reforzar el control sobre el cuerpo de las mujeres. La Ilustración, conjuntamente con las reformas borbónicas, construye una serie de imágenes y representaciones de las mujeres que se retoman a finales del S. XIX: “Estas les asignan roles a las mujeres y hombres a partir de su biología y estos se construyen a partir de un discurso higienista.” (Rosas, 2021).

Paralelamente, el discurso higienista y moralista busca el disciplinamiento del cuerpo masculino y femenino, y le otorga roles en base a un bien común: la construcción de una nación. Este discurso se difunde a la sociedad y la opinión pública, naturalizando y demarcando las diferencias sexuales. De la misma forma, el discurso médico se posiciona

como el más importante, apelando a la naturaleza femenina y su rol para la maternidad, pues buscaba un cuerpo sano y fértil. Su principal objetivo es el aumento de la población y las mujeres tienen un rol fundamental, ya que ellas darán a luz a los hijos de la nación; por eso, el control sobre sus cuerpos es importante.

El discurso nacional, para poder seguir ejerciendo control sobre la mujer su espacio seguía limitándose al hogar. Las mujeres de élite siguen siendo la guía y las difusoras de estos nuevos modelos. Este discurso hace un refuerzo de la autoridad paterna y de la masculinidad.

No solo se le exigía cumplir un rol por su sexo, sino que también se le estereotipaba según su raza y procedencia. Oliart señala que (1995) diferentes descripciones de cómo varió la imagen de la mujer de acuerdo a su raza. Bejarano (2011), en base a sus estudios, realiza el siguiente cuadro:

*Tabla 08*

*Imagen de las mujeres según los estereotipos raciales, Lima S.XIX*

<i>Mujer limeña</i>	<i>Mujer negra y mulata</i>	<i>Mujer india</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mujeres coquetas y chismosas.</li> <li>• Buscan esposos en los lugares públicos (mercados y plazas).</li> <li>• Personas que vivían a costa de sus esposos. Las únicas funciones que podía desempeñar eran el matrimonio y la beatitud (esta última para mujeres que no pudieron casarse).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las únicas funciones que podía desempeñar eran de nodriza y niñera.</li> <li>• Las adolescentes negras eran quienes iniciaban sexualmente a los varones.</li> <li>• Mujeres conflictivas y groseras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tienen mucha capacidad física; también para el trabajo.</li> <li>• Mujeres deseadas y descuidadas.</li> <li>• Es más valiente que los indios, pero eso es la rabona de los soldados.</li> <li>• No se tienen respeto a sí mismas porque viven con alguien que quiere mucho a sus ánimas. Como madre, es un pésimo ejemplo.</li> </ul>

Fuente: Bejarano, E. (2011)

En la República varios aspectos fueron centrales en las luchas de igualdad de derechos de las mujeres, estos le vislumbraron un futuro distinto fuera de los roles que le adjudicaban la nación y el patriarcado, el cual estaba reforzado por la iglesia. El acceso a la educación, el derecho al sufragio, al trabajo, el acceso a los derechos laborales y a la escritura literaria y académica, que para Mannarelli tuvo un papel fundamental en esa transición:

tiene que ver con el espacio público con los procesos de la individuación, de la opinión pública, de la voz propia (...) a través de la escritura se transforma el yo; es una sonda de los sentimientos, se comunica y se

establecen vínculo extra doméstico (...) las mujeres que escriben se están vinculando con otras de distintas partes del mundo. (Mannarelli,2020).

La aparición de imprentas, periódicos y semanarios fueron de vital importancia para que las mujeres empezaran a comunicarse con el espacio público. Por eso el temor a su expansión y por consiguiente la destrucción física de las imprentas, donde la voz femenina empezaba a ser escuchada, “era un peligro, porque allí se corrían voces” (Mannarelli, 2020).

A partir de 1830 se instituyeron colegios de monjas en distintas provincias del Perú, los cuales estaban destinados a las mujeres de la élite criolla. Pero esta educación era orientada a reforzar su rol de madre y esposa. Durante el segundo gobierno de Ramón Castilla (1855-1862), se estableció la educación pública y privada y la gratuidad de la enseñanza, que impulsó que aumentaran las escuelas destinadas a la educación femenina.

Hacia mediados del siglo XIX, principalmente las mujeres instruidas y de clase alta de Lima y Cusco, empiezan a tener cierta participación en la vida pública. La literatura y la docencia son los primeros caminos que acercarían a las mujeres a este espacio. En esta etapa la educación jugó un papel fundamental, ya que esto les permitía lograr cierto estado de independencia.

En el campo de los estudios superiores, no es hasta 1908, con la promulgación del Decreto N.º 801 que las mujeres pueden acceder a la educación universitaria, aunque muchas de ellas, como hemos señalado anteriormente, ya ejercían oficios vinculados a la intelectualidad y la academia. María Trinidad Henríquez, pudo estudiar en la Universidad San Antonio Abad del Cusco, sólo después que se emitiera una resolución suprema que le permitió rendir los exámenes correspondientes a las carreras de Letras y Derecho. (Bernedo, 2021, pág.14).

En un inicio la lucha por mostrar sus escritos es personal y dispersa. La *Revista Social*, *El Ateneo de Lima* y *Perú Ilustrado* son publicaciones en donde se empiezan a publicar de forma anónima escritos firmados por mujeres. “La aparición de imprentas, periódicos y semanarios fueron de vital importancia como un bastión del debate intelectual de la época” (Bernedo, 2021, pág. 9).

Las primeras denuncias por obtener los mismos derechos se inician a finales del S. XIX con las mujeres ilustradas. Las veladas literarias, que se iniciaron en el espacio privado de sus casas, les permitieron primero exteriorizar sus preocupaciones por la educación y el trabajo y extenderlas después al espacio público. Se puede decir que “es en estos espacios que las mujeres empezaron a denunciar el paternalismo y la desigualdad de derechos y se plantearon las bases de la modernización de la sociedad.” (Guardia, 2019, pág. 9). Juana Manuela Gorriti, que fue la que inició la idea de las veladas literarias en el año de 1876, “era una persona muy interesante, muy transgresora, sus personajes son mujeres solas, que viajan solas, que buscan la amistad de otras mujeres” (Denegri, 2021, pág.30). Para Denegri en las mujeres ilustradas hay un común denominador:

María Jesús Alvarado y Zoila Aurora Cáceres; fíjate que todas son mujeres solas, Mercedes Cabello es viuda, Clorinda Matto es viuda, Teresa también, Juana Manuela Gorriti bueno, ni se diga, es divorciada, es separada y además muy libre con su sexualidad, pero además María Jesús y Zoila Aurora son mujeres solteras, mujeres autónomas. (Denegri, 2021, pág. 36).

Clorinda Matto de Turner denunció la explotación y las míseras condiciones de vida de los indígenas. Con el apoyo de su hermano David, fundó una imprenta feminista *La Equitativa*. Mercedes Cabello, escribe sobre los vicios de la sociedad y la opresión que sufrían las mujeres, sobre todo de parte de la iglesia. Muere encerrada en el manicomio de Lima.

Clorinda Matto de Turner (1854-1909) y Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909). Ambas asumieron una posición de avanzada en el proceso de transformación del país al abandonar el ámbito doméstico para ejercer funciones en el periodismo y la literatura, denunciaron el sistema ideológico de los grupos de poder tradicionales en especial la Iglesia. (Guardia, 2017, pág.44).

Otra figura importante es la de Flora Tristán (1803-1844), quien lucha por los derechos de la mujer, el divorcio y su reconocimiento en el ámbito social. Asimismo, Teresa Gonzales de Fanning (1836-1918) abogó por una educación integral, inclusiva y equitativa para la mujer, y en 1881 funda en su propia casa el Liceo *Fanning*, un colegio

de mujeres donde puso en práctica sus propuestas educativas. “Fanning, no solo planteó tempranamente, desligar la educación femenina del clero, sino que puso en evidencia como una necesidad fundamental, el que la mujer tuviera un oficio, en una época donde era muy mal visto que las mujeres trabajasen.” (Bernedo, 2021, pág.11).

Todas estas descripciones muestran que el camino de las mujeres no ha sido fácil, han desafiado el estatus y han sido trasgresoras y por ese motivo han sido víctima de insultos, censuras e injurias que atentaban contra su integridad, pero esto no aminoró su lucha. “Habría que señalar, que estas ilustradas, estas precursoras de las letras tenían, no solamente conciencia de que había llegado el momento de hablar en público desde su posición de mujeres, sino también de buscar una identidad femenina para ellas mismas y para sus públicos lectores, y pues, trazan genealogías. (Bernedo, 2021, pág.31).

Un momento determinante para el feminismo es reconocer que tienen que integrarse a la vida social y política de una manera formal, y en ese aspecto la lucha por el derecho al sufragio es trascendental, “la lucha por el reconocimiento de la igualdad jurídica de la mujer” exigir “una ciudadanía formal” (Muñoz y Barrientos, 2019, pág.). Por eso, se puede considerar a María Jesús Alvarado y Zoila Aurora Cáceres como las mayores antecesoras del movimiento sufragista del Perú, ya que inician la búsqueda del reconocimiento de la capacidad jurídica de la mujer.

Anotemos que María Jesús Alvarado fue una escritora muy controversial con mucha vocación política. Estuvo de acuerdo con el divorcio y la igualdad de derechos. Por el contenido de sus escritos tuvo muchos enemigos hombres y fue excomulgada y excluida por varias instituciones. Alvarado plantea la jornada de las 8 horas para los obreros, pero que se pretendió revocar en 1924. Para Barrientos y Muñoz (2019) las luchas en favor a los campesinos y obreros determinaron su deportación durante el oncenio de Leguía en el año 1924 teniendo que exiliarse en Argentina

Zoila Aurora Cáceres fue escritora y feminista que en 1924 funda la Asociación Feminismo Peruano. “La lucha por el sufragio femenino y la promoción de la organización sindical femenina fueron dos de los puntos centrales de su movimiento” (González del Riego, 2009, pág.31).



*Figura 18: Elecciones generales de 1956. De 50 años del Voto Femenino en el Perú: Historia y Realidad Actual Dirección General de la Mujer: MIMDES 2009*

Según lo expuesto se puede concluir que la mujer en el periodo republicano sigue siendo subordinada no solo por su sexo, y que existe una serie de aspectos que se entrecruzan generando más opresión: la clase, el lugar de procedencia, la raza, entre otros.

Por su parte, el discurso nacionalista de la maternidad patriótica no hace más que reafirmar su posición en el espacio privado. El asignarle roles por su naturaleza es una constante; la procreación y maternidad son un deber. Se refuerza el control sobre su cuerpo para que esté al servicio de la nación. Este discurso se naturaliza y continúa demarcando las diferencias sexuales.

La educación y el trabajo son dos pilares que le permiten empezar a tener cierto grado de independencia, la escritura también contribuye, ya que le permite exteriorizar sus reclamos en el espacio público. Y el reconocimiento que debe formalizar su lucha de igualdad de derechos a través del sufragio es trascendental, esto le permite ingresar a la vida social y política.

En la época actual, ya en un periodo más contemporáneo (segunda década del siglo XX), se caracteriza por el surgimiento de dos nuevos partidos políticos contemporáneos, el APRA y el Partido Socialista. Estos partidos tuvieron mucha dificultad para reconocer los derechos de las mujeres. El derecho al voto fue central, se ejerce en 1963, pero se concreta en las elecciones generales de 1980.



*Figura 19: Mujeres rurales ejerciendo su voto. De ONPE 2002: implementación de proyecto de educación electoral para promover la participación de mujeres rurales y de zonas urbano marginales*

En este periodo son las grandes lideresas que gestaron las organizaciones populares urbanas como el vaso de leche y los comedores populares. María Elene Moyano (1958-1992) fue organizadora comunitaria y presidenta de FEPOMUDES. Según María Elena: "Las mujeres han dado en estos últimos años una demostración efectiva de lo importante que es participar y hacer política en la propia práctica". Esta Federación fue el movimiento de mujeres más grande de Lima en aquel entonces" (Valdivieso, 2019, pág. X). Marie Elena Moyano fue una de las mayores víctimas del conflicto interno, puesto que fue cruelmente asesinada por Sendero Luminoso.

Otros hechos importantes, a fines de los 70s se realiza la marcha de la asociación feminista: ALIMUPER: Acción para la Liberación de la Mujer Peruana. En 1983 celebra en la ciudad de Lima el 2do Encuentro Feminista Latinoamericano. La primera organización lésbica en el Perú se crea en 1984, GALF: grupo de autoconciencia de lesbianas feministas, organización que realiza numerosas acciones para conseguir el reconocimiento del Estado y la sociedad. La apertura de la casa de la mujer por Rosa Dueñas con la ayuda del alcalde Barrantes (1982), institución que busca mejorar la calidad de vida de las mujeres, promoviendo relaciones de género equitativas. La marcha ni una menos fue una multitudinaria marcha realizada en 2015 en distintos puntos del país, motivada por múltiples feminicidios y maltratos, siendo su objetivo de fondo acabar con la violencia machista en todas sus formas.

Entre las publicaciones importantes para el rescate histórico de la mujer se encuentra la de Elvira García y García con el libro *La mujer peruana a través de los siglos*, en el cual hace una memoria de la participación de la mujer desde distintos ámbitos: periodismo, arte, teatro y literatura. En 1985, apareció la primera edición del libro *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia* de Sara Beatriz Guardia, que fue el primer intento de analizar y estudiar la historia peruana desde una perspectiva de género.

Entre los proyectos contemporáneos se encuentran el de Archivos Impostores, conceptualizado y coordinado por la antropóloga visual y curadora Karen Bernedo y por el artista visual y pedagogo Carlos Risco. Este proyecto nace de la iniciativa de diferentes creadoras de hacer visibles a las mujeres de nuestro país que fueron importantes, pero que sus actos no fueron visibilizados en los relatos escritos de la historia republicana del Perú.

Este proyecto de recuperación se constituye en una colección de 100 portadas de periódicos recreadas para visibilizar los protagonismos de las mujeres en el Perú y llenar el vacío que ha dejado la prensa en omitir publicar sucesos reales y trascendentes para nuestra historia protagonizados por mujeres. “ En ese sentido las portadas, son impostoras, es decir, nunca existieron, sin embargo, todos los hechos graficados en ellas si fueron reales” (Bernedo, 2021). “ámbitos como la educación, el trabajo, el deporte, la cultura, la política y en los trabajos del orden y la seguridad, estos hechos nunca fueron tomados en cuenta por la historia ni por los medios locales por lo que han pasado desapercibidos para la memoria colectiva de nuestra sociedad” (Bernedo, 2021)

“Históricas Precursoras de la igualdad en el Siglo XX” es una serie documental de Karen Bernedo que tiene por objetivo visibilizar y reconocer los legados de los grandes aportes de las mujeres que libraron las primeras batallas por la igualdad de género en el Perú. Este documental “busca de sus ciudadanías plenas y reconocimiento de derechos fundamentales, como la educación, el trabajo y la participación en la vida política, cultural y pública en el país” (Bicentenario del Perú, 2021). La serie documental consta de una serie de cortos y documentaciones, en donde se entrevistan a investigadoras para tratar diferentes ámbitos como las aulas, letras, sufragio, feminismo, deporte, artes, política, fuerzas del orden y seguridad. Esta información está complementada por documentos, fotografías y archivos.

El acceso al voto puede consolidarse y, con ello, los reclamos hacia sus derechos y generar mejores oportunidades pueden ser proclamados y gestionados por ellas mismas y no ser trasladados a los hombres. Este periodo es característica por la organización de las mujeres desde la sociedad civil para participar y hacer política en la propia práctica, desde diferentes sectores, para así suplir las necesidades más urgentes. El surgimiento de diferentes organizaciones desde las diferentes identidades de género es trascendental, ya que buscan consolidar el reconocimiento de los derechos fundamentales.

La urgencia de visibilizar y dar reconocimiento a la mujer en su participación en la historia es muy característico en este periodo. Esto se ve reflejado en las mesas de diálogo, conferencias y proyectos. Una manera de hacer una memoria en conjunto para reconocer su legado.

Se puede resaltar que, en los resultados obtenidos en esta parte de la investigación, se han definido los contenidos preliminares sobre el tema de género en un nivel general y local, apoyado en un marco referencial teórico que ha permitido interrelacionar la información desde el ámbito social, cultural y de diferentes disciplinas del conocimiento.

El resultado obtenido en el artículo de Torregrosa (2019), “Museos y género: una asignatura pendiente” coincide con las preocupaciones de esta investigación, al cuestionar cómo están siendo representadas las mujeres en los museos y al proponer una relectura crítica del discurso de los espacios culturales a partir de la perspectiva de género. El trabajo de Cipolla (2019) coincide también con la presente tesis al utilizar la categoría analítica perspectiva de género como un filtro para estudiar los objetos culturales, visibilizando las diversas formas en que las mujeres son representadas en los museos. Cipolla al igual Torregrosa son antecedentes que sostienen los resultados relacionados a los contenidos preliminares, pero difieren posteriormente en el objetivo de esta investigación, al no presentar una propuesta curatorial como tal.

En los resultados obtenidos en el plano local, las instituciones museísticas (MALI, 2021) exteriorizan su preocupación por visibilizar el tema de género en los museos, que coincide con el de esta tesis, llegando a la conclusión conjunta que esto representa una necesidad que no se puede postergar.

Es necesario resaltar que, en esta parte de la investigación, se ha elaborado una recopilación de los diferentes periodos de nuestra historia desde el precolombino, la colonia, la república hasta la contemporaneidad, destacando los principales factores relacionados a la situación de subordinación de la mujer y a sus posibilidades de tomar agencia. En relación a los contenidos preliminares, estos parten y se sostienen del discurso planteado por Hierro (1989) en cuanto a señalar que esta tesis se concentra del análisis de la propia vida de las mujeres y de la comprensión de su existencia para construir un discurso propio.

Toda esta información adquiere validez ya que ha permitido crear un marco referencial para contextualizar los periodos de las obras de la colección del Mucen y situar la propuesta curatorial. También es preciso subrayar que, en el trascurso del análisis de la información, se ha destacado que las representaciones que hacen alusión a los acontecimientos de nuestra historia, tienen un sesgo en donde se ubica a la figura masculina como eje central, omitiendo y subordinando a la figura femenina al fondo de la historia. El enfoque de género, sin embargo, ha permitido visibilizar las voces y miradas de otras identidades, desestabilizando así discursos unívocos.

### 4.3 Propuesta curatorial

#### 4.3.1 Objeto de estudio: obras de la colección del Mucen

El objeto de estudio de la propuesta curatorial son cuatro obras que corresponden cada una a un periodo representativo dentro de la historia del arte peruano: arte precolombino, republicano, moderno y contemporáneo.

Se comienza por el primer periodo: el arte precolombino abarca todos aquellos objetos de arte realizadas en el continente americano y creados por los diferentes pueblos mucho antes de la llegada de los españoles. Estos objetos permiten tener información y conocimiento sobre las antiguas civilizaciones y su percepción del mundo a partir de las investigaciones que se derivan de una gran variedad de objetos encontrados como adornos, joyas, textiles, vasijas en cerámica, vasos de madera y metales.



*Figura 20: “Ave”, Cultura Frías - Intermedio temprano, soporte: Oro, técnica de embutido. De Colección Sala de Oro Hugo Cohen, Mucen. Material*



*Figura 21: “Mujer Wari”, Wari, Horizonte Medio, soporte: Oro, técnica de embutido. De Colección Sala de Oro Hugo Cohen, Mucen. Material*

El arte republicano corresponde a toda la producción realizada después de la independencia y se caracteriza por la presencia de cuatro estilos: arte costumbrista, académico, indigenista y contemporáneo.

El arte costumbrista surgió del deseo por definir los rasgos típicos que pudieran expresar el carácter cultural de la nueva nación, Pancho fierro es su más destacado representante que plasmo en sus acuarelas los distintos personajes de la época, que quedan como testimonio de los hábitos y tradiciones de un país independiente, pero con una herencia colonial paradójicamente estructurante de su nuevo presente.



*Figura 22: Soldado y la rabona de Pancho Fierro, Siglo XIX, acuarela sobre papel. De Colección Mucen.*

La pintura académica (1860 – 1920, aproximadamente) surge por el contacto de pintores peruanos con Europa, lo que influyó en el acontecer artístico local de la época. Este periodo estuvo marcado por la influencia del romanticismo y el academicismo europeos, inspirada en técnicas y temas del pasado como: temas históricos y dramáticos, el retrato de próceres y políticos notables, temas religiosos y literarios. En esta época, salvo las expresiones costumbristas, nuestro medio carecía de una corriente y expresión propia



*Figura 23: Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández, 1924. Óleo sobre lienzo. De Colección pinturas Mucen.*



*Figura 24: Retrato de dama de Alberto Lynch. Siglo XIX. Óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana.*

La pintura indigenista fue el primer intento colectivo de forjar un arte en el que lo indígena apareciera como el centro de la nacionalidad. En estas imágenes los indios dejan de ser representados como víctimas o como sujetos pasivos para mostrar todo su saber, su agencia y dignidad. “Los pintores indigenistas agrupados en torno a la figura de Sabogal se volcaron a la búsqueda de un mundo rural interesándose por ello en la plástica popular de los artesanos que continuaban las tradiciones coloniales.” (MALI, 2022)).



*Figura 25: Naranjera de Teresa Carvallo, 1928. Técnica óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*



*Figura 26: Mantas de Julia Codesido, 1928. técnica óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*

En el Arte Popular se encuentran las piezas que representan una fusión entre nuevas técnicas artísticas y nuevos temas religiosos que se sincretizan con la cultura andina. “El arte popular es el medio en el cual hoy están presentes conceptos y categorías culturales de una cosmovisión indígena y ancestral” (Mucen, 2022).



*Figura 27: Cajón de San Marcos S.XX sur andino, anónimo. Pasta policromada, Colección Macera-Carnero.*

El arte contemporáneo abarca un conjunto de tendencias como el expresionismo y la figuración fantástica, característicos de finales de los 70s y los 80s. En este periodo la fotografía tuvo también un papel innovador en la escena local: “la fotografía como registro documental y el expresionismo figurativo, fueron los medios a través de los cuales se dio una representación visual a la violencia política vivida en esos años”

(Mucen, 2021). En la década de 1990, las Bienales Iberoamericanas de Lima (1997, 1999, 2002) dieron una apertura al ámbito nacional, pudiendo recoger experiencias diversas e intercambios entre los artista invitados y locales. Soportes diversos como el video arte, la instalación y la fotografía adquirieron un nuevo protagonismo. La colección de arte contemporáneo del Mucen refleja cómo se ha ido desarrollando el acontecer del arte en los últimos 12 años desde las distintas partes de nuestro territorio y muestra sobre todo la urgencia y necesidad de los artistas de experimentar con materiales y soportes diversos que reflejen mejor su realidad.



Figura 28: Mamachay de Paloma Álvarez, 2013, técnica COMPLETAR. De Colección arte Contemporáneo Mucen



Figura 29: Sin título de Alice Wagner, 2020, Arcilla con pigmentos de color. De Colección arte Contemporáneo Mucen.

Si bien estos periodos están demarcados a partir de la elección de un objeto cultural, estos no definen ni exteriorizan en su totalidad la experiencia de un periodo de nuestra historia. Los objetos culturales se han ubicado como punto de partida, como imagen referencial y en el análisis han sido situados en constante relación con las otras obras de los distintos periodos de la colección. La selección inicial ha buscado ser anexada a las otras obras de la colección para proyectar, en el espectador, la necesidad de seguir el recorrido del museo.

En el análisis se ha buscado distintas interpretaciones de sentido que complementen al juicio de expertos realizadas por los especialistas que se han adentrado al estudio de las piezas seleccionadas y a los periodos a los diferentes periodos que refieren; por tanto, el juicio de expertos también representa el objeto de estudio.

#### 4.3.2 Recorte temático: La perspectiva de género como eje temático e hilo conductor

La perspectiva de género se presenta como el hilo conductor de una nueva propuesta curatorial. Esta temática es la que ahora otorga sentido a los objetos culturales seleccionados de la colección. Como categoría analítica, la perspectiva de género ha permitido estudiar las obras resaltando los siguientes aspectos:

- Traduce y hace más visible el problema de las identidades subyacentes en las obras. Argumenta su importancia, tanto desde las obras en las que está representada la mujer, como en aquella que destaca por su omisión.
- Visibiliza y explica las construcciones sociales y culturales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres, ayuda a comprender cuáles han sido las causas y mecanismos que han originado y perpetuado el patriarcado; cómo la historia ha posicionado al sujeto masculino como eje y centro de la historia.
- Analiza la consideración de cómo se ejerce el poder que se encuentra en todas las relaciones sociales, produciendo discursos, identidades y categorías como la de la mujer; subordinando al sujeto masculino sobre el femenino. Entrevé como estas construcciones se norman y naturalizan ejecutándose sobre los cuerpos.

- Actualiza y propone una memoria de los diferentes procesos en el desarrollo de la historia en los que la mujer ha buscado hacer primar sus derechos; hace visible su agencia para trasgredir la norma “alcanzar el placer” de dar un discurso propio, de manifestarse.
- Pasa del “conocimiento” al “reconocimiento” para promover una cultura de respeto y dignidad y evitar la violencia con las diferentes identidades de género que es un problema actual: los feminicidios, por ejemplo.

#### 4.3.3 Otros criterios para la construcción de la propuesta: interseccionalidad, interdisciplinariedad, y anacronismo de la imagen.

Junto a la perspectiva de género han contribuido al análisis los criterios de interseccionalidad, interdisciplinariedad, y anacronismo de la imagen. De este análisis, se puede destacar los aspectos más importantes que han ayudado a definir el sentido de la propuesta curatorial.

- El criterio de interseccionalidad

El criterio de interseccionalidad ha permitido analizar las obras creando tensiones y entrecruces desde diferentes factores: de género, de violencia doméstica, las barreras culturales, la raza, la clase social y la época. Esto ha permitido visibilizar la situación de las mujeres en los sistemas simultáneos de subordinación y cómo estas categorías generan más opresión mientras más se entrecruzan. También ha permitido observar cómo se inscribe la desigualdad en contextos históricos específicos, identificando en los distintos periodos, cuáles permanecen y de esta manera crear conciencia, tomar posición e iniciativas.

El análisis interseccional en el arte precolombino se puede hablar de la diversidad de la participación de la mujer en diferentes ámbitos: religioso, político y social; lo cual variaba según la cultura, ubicación geográfica, la etnia y la clase. Los entrecruces de género, clase y raza no tenían las repercusiones encontradas en la época de la conquista, republicana, en lo moderno y contemporáneo, ya que en ese contexto del mundo andino se destaca la posición de la mujer en el mundo como partícipe y complementario. En la colonia, la división del trabajo por clase y sexo desestabiliza y divide las relaciones de género, creando dependencia y una cadena violencia y subordinación donde la más

oprimida, por el entrecruce de estos factores, fueron las mujeres. Los estereotipos de la época incentivan, reducen y fijan el rol de las mujeres, creando más subordinación.

En la República, el género está determinado a partir de una diferencia biológica, de una diferencia sexual, esta naturaleza dictaminaba a la mujer el rol de la maternidad y al disciplinamiento de sus cuerpos que no hace más que confinar a la mujer al espacio privado. La condición social también repercute, ya que la mujer de clase alta es la única que puede a mayores privilegios, lo que para la época era la educación.

El periodo moderno y contemporáneo se caracteriza por una lucha para tratar de aminorar las repercusiones de los entrecruces de género, clase y raza principalmente. El derecho al voto inclusivo para mujeres analfabetas es una muestra para eliminar las pocas condiciones que se generan en cadena. Este periodo hace visible en la historia, lo que esta omiso para resarcirlo.

- El criterio de interdisciplinariedad

El criterio de *interdisciplinariedad* ha permitido cruzar los límites tradicionales entre varias disciplinas académicas. Hace que el objeto de estudio y el eje temático se nutran a través de esta vinculación, introduciéndose a sus diferentes significados y representaciones. En este criterio, la diversidad de categorías teóricas se ha convertido en una “caja de herramientas” donde cada objeto exige ser estudiado, articulando este conocimiento.

Desde la disciplina del arte, se ha utilizado un tipo de discurso que parte desde la idea que la obra de arte excede a sí misma; es decir, la obra activa en el receptor nuevos significantes y nuevas formas de articularlos, proponiendo maneras alternas de conocer la realidad. El arte en este análisis trasgrede el lenguaje habitual, ya que el lenguaje mismo no es suficiente para exteriorizar toda una experiencia. Esto convierte al objeto artístico en un objeto del pensamiento, que accede a formar ideas y representaciones de la realidad en la mente, relacionando unas con otras. Para Adorno (1971) el arte busca conexión con algo otro, hace pensar en las propias experiencias, conduciendo al espectador hacia lugares distintos. Rancière (2009) comenta que “el arte es un desacuerdo” un desacuerdo con la realidad, ya que cambia la forma de ver la realidad, transformándola y deconstruyéndola. Para Badiou (año), el arte lo que trae son ideas, abre lo humano hacia lo infinito de una verdad que recorre toda la historia humana.

En este aporte el arte se convierte en un discurso interpelador, ya que no solo busca una respuesta estética, sino que activa respuestas morales, políticas, religiosas, etc.

Desde la historia del arte ha permitido conocer el papel de la mujer en el arte tanto como objeto de inspiración de obras artísticas como creadora. Como inspiración la objetualización de las mujeres encasillada a la belleza es representada de forma reiterativa como sumisa, bella, frágil y pasiva. Este encasillamiento está muy expandido en la representación de la mujer en el arte de la República, específicamente en la pintura académica, un ideal de belleza que no corresponde al de la mujer real: compleja, humana y sobre todo que empieza a reclamar por sus derechos.

En este periodo no ha estado registrada la presencia de mujeres artistas ni en el campo de la creación, ni en la investigación de los grandes libros de historia como estudiosos. Esto hace pensar en su ausencia, pero esto es erróneo, ya que la historia escrita por hombres ha omitido relatos en donde se las pueda ubicar y reivindicar. Las pocas representaciones de la historia universal que permanecen son escasas como Sofonisba Anguissola o Artemisa. En el periodo moderno del arte peruano empiezan a emerger artistas mujeres como Julia Codesido que a través de sus obras podemos conocer sus intereses y experiencias frente al acontecer artístico y a los reclamos frente a la sociedad que se exteriorizaban a través de sus obras. En el contexto contemporáneo, la mujer al haber accedido a conquistar más derechos, el panorama se muestra distinto, las diferentes identidades buscan ser reconocidas. Las temáticas y soportes reflejan reivindicaciones y su revalorización.

El análisis sociológico ha permitido, a partir de las obras, hacer una lectura de las estructuras culturales y sociales que rodean al sujeto y cómo determinan la acción y conciencia humana. Desde esta podemos estudiar el rol de la mujer en una variedad de campos: la religión, la familia, las divisiones de raza, clase social, las tradiciones y cultura compartidas.

Hall (2010) ha estudiado cómo el sentido social se produce por personas que comparten códigos y una cultura y cómo estas representaciones son decisivas para entender relaciones de poder que se reproducen y perpetúan en el tiempo. Sus reflexiones muestran también en el análisis, ya que cuando se cambia el sentido de los objetos culturales se pueden cambiar sus representaciones y la interacción con el mundo, transformándolo.

La lectura de las obras, desde diferentes criterios, ha abierto su capacidad de representación para crear nuevos sentidos y con ello nuevas interpretaciones. Estas representaciones se vuelven un instrumento de comunicación en la sociedad. Este nuevo

sentido ha ayudado a repensar lo establecido y aprendido como verdad, a validar otro tipo de experiencias que subyacen latentes en las obras de la colección, visibilizando otras representaciones de identidades de género recuperando así su notabilidad.

De otro lado, el psicoanálisis busca interpretar los actos y conductas del individuo, tomando en cuenta un conjunto de mecanismos inconscientes. Esta perspectiva ha buscado identificar como se construyen en el inconsciente los procesos de identificación personal y colectiva, cómo se inscribe el orden cultural en el cuerpo, en la mente y en las relaciones sociales.

Esta perspectiva, como explica Portocarrero (2004), resalta que en el análisis de la cultura y de los objetos culturales no se puede prescindir de lo afectivo, destacando la importancia del psicoanálisis, en su estudio, de “reconstruir los anudamientos entre los afectos y las ideas. Examinar cómo se formaron estos nudos implica identificar las economías libidinales, la manera como se organiza la energía de las personas y los grupos sociales.” (Portocarrero, 2004, pág.301). Se ha tomado en cuenta la relación entre biografía del artista, en el sentido psicoanalítico, y su trabajo.

En el psicoanálisis, la dinámica de la caída del padre, es otro aspecto que se ha tomado en consideración, ya que define nuestra época y buena parte de la producción artística actual, ya que hace referencia al desmoronamiento de una función orientativa del sentido. Para Žižek (2008), la muerte simbólica de una figura orientativa (el padre) conlleva a soportar la incertidumbre, en el sujeto, de sentirse dividido y que ya no haya una imagen superior que le dictamine qué debe hacer y qué no. En la sociedad actual, se observa una permanente crisis de autoridad masculina, pues aquello que instalan las leyes son los primeros en transgredirlas. Esta dinámica ha permitido visibilizar que nuevos modelos surgen frente a la pérdida de una imagen central orientadora.

De otro lado, los estudios postcoloniales y subalternos replantean la idea de cultura para entender el problema del colonialismo y los mecanismos de la dominación colonial. Hacen una crítica a la producción de conocimiento sobre las colonias y analizan cómo esa producción ha servido para legitimar los dispositivos coloniales de control social, cómo se reproducen y permanecen en las sociedades actuales. Estudia el conocimiento producido en países que fueron o son aún colonias de otros países, así como del efecto del conocimiento producido en las colonias sobre sus habitantes. Estos conceptos han

servido para analizar las obras desde el estudio de relaciones de subalternidad y cómo los menos favorecidos trasgreden lo establecido para procurar una agencia.

Desde ahí, se considera que el poder actúa más allá de la pura represión social. El poder según Foucault (2005) no es una propiedad a poseer, más bien se trata de una estrategia que se ejerce y se activa a través de dispositivos y relaciones de poder.

el poder se debe ejercer sobre los individuos en tanto constituyen una especie de entidad biológica que debe ser tomada en consideración si queremos precisamente utilizar esa población como máquina de producir todo, de producir riquezas, de producir bienes, de producir otros individuos, etc. (Foucault, 2005, pág.8).

Esta perspectiva se pregunta por las relaciones del poder en las que el objeto está inscrito, cómo se ha producido y qué intereses detrás hay del objeto. La consideración del concepto del poder ha permitido en el análisis de los objetos culturales pensar el poder como una forma productiva: que produce discursos, crea identidades, categorías (como la de la mujer) produce relaciones sociales, estereotipos, disciplinamiento del cuerpo y sobre todo se ejerce desde distintos lugares: la religión, las costumbres, la cultura, la familia, las grandes instituciones. Se describe cómo estas formas de poder se naturalizan, entendiéndolo como sentido común, es decir, como si fuera lo natural.

De hecho, deconstruir un objeto cultural ha significado ubicar las ambigüedades, las fallas, las debilidades y las contradicciones de ejes estructuradores. Deconstruir un conjunto de ideas, proposiciones y prácticas que se asumían como únicas. Derrida (1989) cuestiona la realidad y las identidades que de ella surgen como algo “cerrado”. “El centro no es el centro, el centro viene de afuera” Para el autor el centro es construido, añadido, artificial, en la medida que es construido y que es necesario deconstruirlo, ya que estos centros se naturalizan y se muestran como si fueran la única posibilidad.

La opción por deconstruir ha aportado al estudio de los objetos culturales como las artes visuales, ya que ha permitido descentralizar los elementos más visibles que no traen consigo todo el significado, para localizar aquello que no se ve a simple vistas, la ausencia dentro de la presencia; lo que está excluido, lo latente, lo otro. El proceso consiste en ubicar oposiciones binarias, localizar la estrategia mediante el cual un elemento se

posiciona como el centro y, en consecuencia, subordina al otro. El fin es cuestionar esa arbitrariedad, para así dilucidar otras posibilidades de pensamiento y de organización de la realidad.

- Anacronismo de la imagen

La categoría de anacronismo de la imagen propuesta por el crítico de arte Didi-Huberman ha sostenido la importancia de generar una ruptura a la cronología lineal que caracteriza a la tradicional historia del arte. De hecho, en los últimos años la puesta museográfica del Mucen busca propiciar el diálogo entre las obras de la colección. Esta propuesta contribuye a este fin entre las diferentes imágenes que proyectan, entre los actores que la integran y los acontecimientos que conllevan; esto va más allá de las diferentes épocas en las que están inmersos.

Integrar a la muestra permanente el criterio de anacronismo de la imagen significa hacer una lectura de las imágenes que está más allá del tiempo; esto quiere decir que las obras siempre son capaces de trascender su momento histórico determinante, y que están en constante reconfiguración, transitando de periodo en periodo de diálogo con otras obras e imágenes. Esta perspectiva destaca el encuentro de *capas sucesivas*, de *temporalidades complejas*; una multiplicidad de acciones que se vinculan con memorias personales y colectivas.

Este criterio también ha sido soportado por el concepto de la disposición de las imágenes que propone Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, en el cual quiso trazar una lectura de las imágenes que contraste con la narrativa lineal que tenemos de la historia. En suma,

El objetivo del Atlas es hacer entender el nexo, una conexión subyacente, entre las diferentes imágenes dispuestas al mismo tiempo sobre un panel. Es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos, y que nos ayuda a abrir diferentes significados de la imagen. (Zamora, 2014, pág.4).

Este nuevo concepto de la disposición de las imágenes a modo de montaje, de collage, ha ayudado a desplegar la imagen en múltiples sentidos, a crear conexiones sin tomar en cuenta el periodo a las que pertenecen. Esta dinámica permite también, descubrir aquellos detalles que son desapercibidos en una primera lectura.

Los resultados obtenidos en esta parte, ya enfocados en la propuesta curatorial, coinciden con los propuestos por la “Guía de elaboración de proyecto de investigación/curaduría” (UNAN, 2018) en demarcar todos los elementos que debe contener una propuesta curatorial.

Recalcar que, en esta parte de los resultados obtenidos, se ha podido delimitar el objeto de estudio que parte de cuatro obras de la colección del Mucen y sus respectivos periodos. Se ha ahondado en el recorte temático e hilo conductor de la propuesta curatorial: perspectiva de género, que ha permitido hacer una lectura crítica de las obras de la colección. En cuanto a la perspectiva de género como categoría analítica se han puntualizado en diferentes aspectos dentro del estudio de los objetos culturales destacando: visibilizar las construcciones sociales y culturales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres, la consideración del poder y cómo se crean discursos que se normalizan creando identidades y categorías y hacer una memoria crítica para visibilizar la agencia femenina cual fuera su contexto.

La metodología empleada para delimitar los procesos de la propuesta curatorial, se ha sostenido de los resultados obtenidos del texto de Castrillón (1987) en donde enfatiza en realizar una investigación previa donde se delimite la temática y esta se soporte en un método que la estructure y le otorgue coherencia. Coincide también con la propuesta de Castrillón de la producción o reelaboración de sentido a partir de los objetos culturales. Introducirse a este proceso se ha complementado con el concepto de sentido de Hall (2010) como algo que se construye; y con el concepto de cultura de Vich (2014), en donde se la concibe como un dispositivo capaz de ayudar a reconfigurar los imaginarios en la sociedad.

Destacar que, junto a la perspectiva de género se detallan y justifican los criterios que han complementado la construcción de la propuesta curatorial: la interseccionalidad sostenida por Crenshaw (2012) permitiendo que, en las mismas obras, se puedan observar las tensiones y los cruces de clase, raza y género. La interdisciplinariedad que ha diversificado los enfoques de estudio, nutriendo el análisis de las obras de la colección y el anacronismo de la imagen validado en los estudios Didi -Huberman (2011), creando un vínculo atemporal entre las obras.

#### 4.4 Momentos de la propuesta curatorial: análisis de cada obra

Los momentos de esta propuesta curatorial hacen referencia a cuatro obras de la colección y a los diferentes periodos del arte peruano en que los que se insertan. Estos funcionan como el punto de partida en un modelo que se ha propuesto transitar de una imagen a otra, de un acontecimiento a otro, de un tiempo a otro, de una representación a otra. Ellos han sido pensados en constante relación para que, en el recorrido, el visitante pueda conectar todas las imágenes propiciando una lectura en conjunto.

Para crear estos cuatro momentos, se ha asumido el aporte de la perspectiva de género y los criterios de interseccionalidad, interdisciplinariedad y anacronismo de la imagen como bases teóricas. Todas ellas han permitido crear conectores atemporales a fin de hilar el sentido de las obras de la colección. Resumiendo, se han destacado los siguientes factores:

Con cada objeto cultural seleccionado, se ha buscado distintas interpretaciones de sentido que complementen la de los especialistas, la del grupo cultural o que el artista propone. De esta manera, se ha buscado ampliar sus posibilidades de significación. Se ha realizado una descripción del objeto mismo y de los elementos que la integran, descomponiendo el objeto para hacer visible aquello que a simple vista no se puede percibir. Se ha hecho un cuestionamiento sobre su producción y función social, es decir, por qué fue producido como tal. Además, se ha preguntado por las relaciones y asociaciones que se establecen entre sus elementos y qué intereses hay detrás de ellos; si interpelan culturalmente y si buscan una respuesta que va más allá de su estética.

Cada momento de la propuesta se ha preguntado por el problema de las construcciones sociales y culturales que fomentan las desigualdades y cómo estos mandatos culturales se inscriben, no solo en las relaciones sociales, sino también en el cuerpo y en la psique. La historia del arte también muestra el reiterativo posicionamiento del sujeto masculino como centro y eje de la historia, y cómo sus prácticas se asumen como únicas. Sin embargo, las prácticas del arte también ofrecen muchas imágenes para el reconocimiento de otras identidades, para la trasgresión de lo normado y para observar la agencia de lo subalterno; la descentralización de los centros y de los elementos más visibles que no traen consigo todo el significado.

Con esta propuesta, se trata de activar y motivar las construcciones alternas de sentido como instrumento de cuestionamiento y replanteamiento como sociedad, es decir, se establece la necesidad de crear nuevas figuras orientativas en una sociedad todavía con tantas herencias coloniales, como las que vivimos en la actualidad.

El primer momento coincide con el periodo precolombino con la obra *Mujer estelar Nasca* (Intermedio temprano). Este momento busca destacar en dos puntos: Por un lado, se enfoca en conocimiento del papel de la mujer a partir del estudio de la pieza *Mujer estelar Nazca* y su contexto; el reconocimiento de su representatividad en el mundo andino. Y por otro subraya el ejercicio del poder de la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos de la naturaleza asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno.

En el segundo momento, localizado en el arte republicano, se concentra en la obra *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández, (1872) con el interés de hacer visible la representación de la figura masculina como eje central de la historia y la omisión del sujeto femenino como partícipe.

En el tercer momento se encuentra la obra *Cabeza de criolla* de Julia Codesido del periodo indigenista (1938), pues esta ayuda a visibilizar la agencia de las identidades femeninas. Esta imagen entrará en dialogo con las dos primeras y con la muestra en general

El cuarto momento coincide con la obra *S/T* de Ana Teresa Barboza del periodo contemporáneo (2010) y se ha concentrado en localizar la ausencia dentro de la presencia; es decir, sacar a la luz aquello que a primera vista no se ve. Se destaca la inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto para que surjan nuevas figuras orientativas.

Tabla 09:

*Relación y aspectos a destacar entre los momentos de la propuesta curatorial y los criterios de Interdisciplinariedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen*

<b>Momentos de la propuesta Curatorial</b>	<b>CRITERIOS</b>
<p><b>Primer momento: <i>Mujer estelar Nazca</i>, concepción de la mujer en las culturas precolombinas</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Primer aspecto a destacar: El papel de la mujer a partir del estudio de la pieza <i>Mujer estelar Nazca</i> y su contexto; reconocimiento de su representatividad en el mundo andino.</li><li>• Segundo aspecto a destacar: El poder que ejercía la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos de la naturaleza asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Interdisciplinariedad</b> En este momento de la propuesta curatorial, se ha realizado un análisis interdisciplinario de la pieza <i>Mujer estelar Nazca</i> desde el campo de la arqueología, los estudios de género, el arte, la historia del arte, la sociología, el método de deconstrucción y del análisis de las relaciones históricas del poder en el Perú.</li><li>• <b>Interseccionalidad</b> En el análisis interseccional de la pieza y de los aspectos a destacar en este primer momento de la propuesta curatorial se ha puesto en evidencia según las investigaciones que, en el periodo precolombino la mujer ejercía un poder como intermediaria del mundo natural y sobrenatural; por lo tanto, su condición de mujer no condicionaba que pudiera tener una representatividad y un trato subalterno.</li><li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Los conectores atemporales de análisis demarcados por la perspectiva de género y los criterios de interdisciplinariedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen, han permitido vincular la pieza inicial, con otras obras de la colección pertenecientes a distintos periodos, como se destaca en la columna de objetos del esquema del pre-guion.</li></ul>
<p><b>Segundo momento: <i>La muerte de Sócrates de Daniel Hernández</i>; la figura masculina como centro de la historia.</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Primer aspecto a destacar: Descentralizar los centros a partir de la dinámica de la deconstrucción, subrayando la representación de la figura masculina como eje central de la historia.</li><li>• Segundo aspecto a destacar: La omisión del sujeto femenino como partícipe de la construcción de la historia, subordinada en el escenario como fondo.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Interdisciplinariedad</b> En este momento de la propuesta curatorial, se ha realizado un análisis interdisciplinario de la pieza <i>La muerte de Sócrates</i>, desde los estudios de género, el arte, la historia del arte, la sociología, el método de deconstrucción, los estudios subalternos y análisis de las relaciones históricas del poder en el Perú.</li><li>• <b>Interseccionalidad</b> En el análisis interseccional de la obra <i>La muerte de Sócrates</i> se ha puesto en evidencia en el periodo republicano situaciones de subalternidad y omisión de las identidades femeninas dentro de la construcción de la historia. Se resalta el entrecruce de diferentes factores como: raza, clase, género que ejercían más opresión. Se destaca un sesgo en las representaciones tanto masculinas como femeninas, creando binarismos y oposiciones.</li><li>• <b>Anacronismo de la imagen</b> Los conectores atemporales de análisis demarcados por la perspectiva de género y los criterios de interdisciplinariedad e interseccionalidad y anacronismo de la imagen, han permitido vincular la pieza inicial, con otras obras de la colección pertenecientes a distintos periodos, como se destaca en la columna de objetos del esquema del pre-guion.</li></ul>

---

**Tercer momento: *Cabeza de criolla* de Julia Codesido, la agencia de las identidades femeninas.**

- Primer aspecto a destacar: Visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro y eje de la historia.
- Segundo aspecto a destacar: Resaltar cómo, a través de la mirada de las creadoras, emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han desarrollado.

---

**Cuarto momento: *S/T* de Ana Teresa Barboza, la inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto.**

- Primer aspecto a destacar: Hacer visible una ausencia y mostrar la muerte de un sujeto consumido por el mismo orden que construye.
- Segundo aspecto a destacar: La emergencia de figuras orientativas. Resaltar que el sujeto femenino está más presente que nunca, sobre todo cuando son las artistas las que buscan tejer este caos, como las creadoras de un nuevo acontecimiento estético.

---

• **Interdisciplinariedad**

En este momento de la propuesta curatorial, se ha realizado un análisis interdisciplinario de la pieza *Cabeza criolla*, desde los estudios de género, el arte, la historia del arte, la sociología, el método de deconstrucción, la consideración del poder, los estudios subalternos.

• **Interseccionalidad**

En el análisis interseccional de la pieza se ha podido destacar como a pesar del contexto y del entrecruce de género, clase, raza las identidades femeninas puede lograr una agencia.

• **Anacronismo de la imagen**

Los conectores atemporales de análisis han permitido vincular la pieza inicial, con otras obras de la colección pertenecientes a distintos periodos, como se destaca en la columna de objetos del esquema del pre-guion.

---

• **Interdisciplinariedad**

En este momento de la propuesta curatorial, se ha realizado un análisis interdisciplinario de la pieza *S/T*, desde el concepto de la caída del padre, los estudios de género, el arte, la historia del arte, la sociología, el método de deconstrucción, la consideración del poder, los estudios subalternos.

• **Interseccionalidad**

En el análisis interseccional de la pieza se ha podido destacar que el entrecruce de diferentes factores de opresión como la omisión del sujeto femenino y la manufactura de la obra, permite hacer una mirada que va más allá de lo que evidencia a primera vista.

• **Anacronismo de la imagen**

Los conectores atemporales de análisis han permitido vincular la pieza inicial, con otras obras de la colección pertenecientes a distintos periodos, como se destaca en la columna de objetos del esquema del pre-guion.

---

Elaboración propia

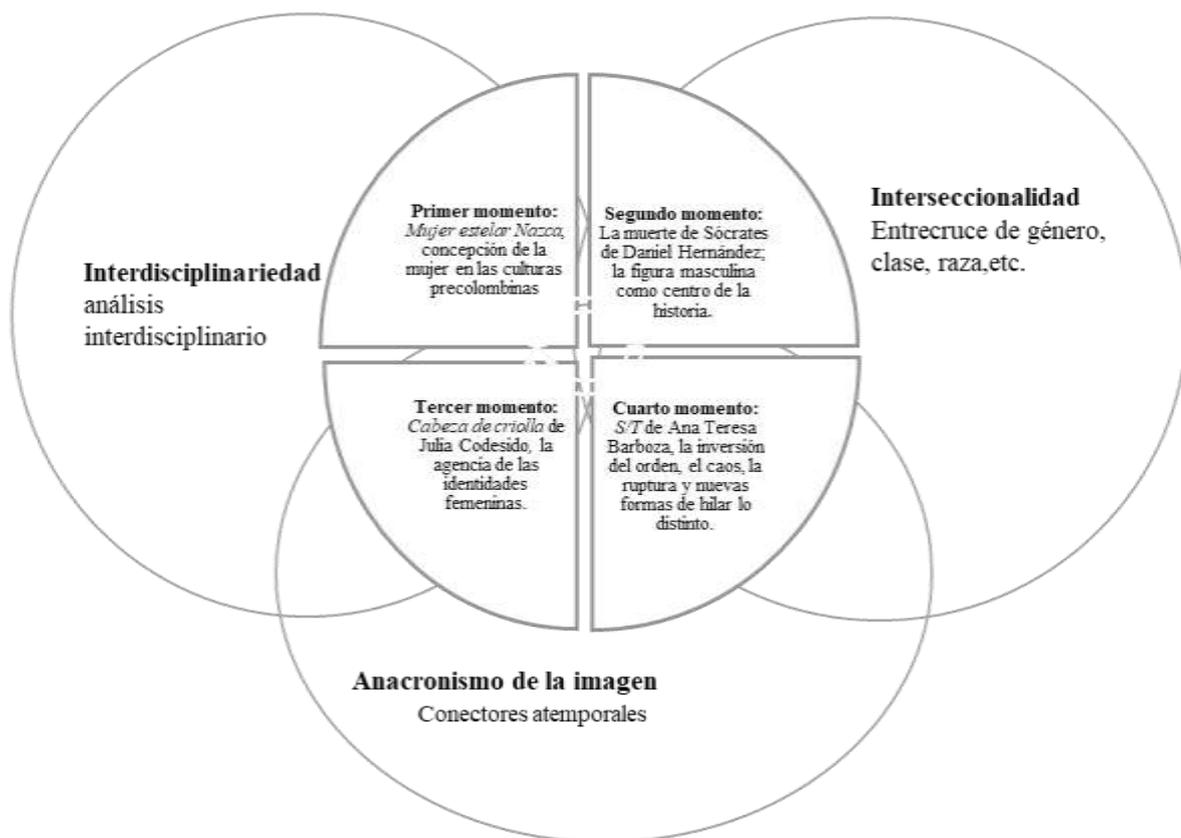


Figura 30: Diagrama relación entre los momentos de la propuesta curatorial y los criterios de Interdiscipliniedad, interseccionalidad y anacronismo de la imagen.

#### 4.4.1 Primer momento de la propuesta curatorial: *Mujer estelar Nazca*, concepción de la mujer en las culturas precolombinas.

El primer momento se inserta en el periodo precolombino con la obra *Mujer estelar Nazca*. Como se ha explicado anteriormente, este momento busca destacar en dos puntos: Por un lado, se enfoca en conocimiento del papel de la mujer a partir del estudio de la pieza *Mujer estelar Nazca* y su contexto, reconociendo su representatividad en el mundo andino. Y por otro subraya como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos de la naturaleza asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno.

Se han resaltado aquellos que pueden proporcionar datos sobre la representatividad de la mujer en el periodo precolombino y anexarla a otros periodos; encontrando coincidencias y discrepancias con otras piezas de la colección.



*Figura 31: Mujer estelar Nazca, Intermedio temprano. Modelado y pintado sobre Cerámica. De Sala de Arqueología, Museo del Banco Central de Reserva del Perú.*

Como es sabido, la cultura Nazca se desarrolló en los valles de Ica y Nazca, en la costa sur del Perú, aproximadamente entre el siglo I y el siglo VII a. de C. La complejidad de su sociedad se basó en enfrentar la aridez del desierto, la falta de agua en las largas épocas de sequía y el fenómeno del niño que azotaba su territorio con diferentes repercusiones distintas cada año.

Los nazca hicieron que la agricultura constituyera la base de su economía y para esto tuvieron que tener un logrado conocimiento de donde surtir el agua, ya sea de la superficie como del subsuelo o de las proveniente de las lluvias. Para ello, crearon un sistema de

acueductos muy desarrollado, cultivaban las tierras por medio de la construcción de cisternas, pukios<sup>4</sup>.y canales de irrigación aprovechando el caudal de los ríos.

Ellos tenían que mejorar la fertilidad de sus tierras, por lo que necesitaban tener gran conocimiento de las fuentes de agua tanto de la superficie, proveniente de las lluvias de la sierra, como del subsuelo, proveniente de las corrientes acuíferas. También era importante conocer el comportamiento de los animales y los ciclos de las plantas (Museo Larco, 2022).

No solo crearon un sofisticado sistema de irrigación, contemplaron también que esta falta de recursos por su territorio y la repercusión de los fenómenos de la naturaleza podían ser apaisados procurando el culto a las divinidades a través de rituales y ofrendas; deidades que van a representar la tierra, el aire, el agua; que controlaban la lluvia y los alimentos provenientes de cada uno de estos espacios. Los sacerdotes y sacerdotisas encargados de realizar los cultos y ofrendas a los dioses, ocuparon un papel muy importante en su sociedad, ya que cumplían un papel de intermediarios.

Los nazca tuvieron en su iconografía símbolos cargados de mensajes que nos dan referencia de su modo de vida y de la relación que entablaban con el entorno, así como también son testimonio de las divinidades a la que rendían culto. Todos estos símbolos estuvieron plasmados en sus ceramios, telares y geoglifos.

Para Jackson

en una sociedad compleja que no tiene una escritura fonética, la representación visual adquiere una importancia particular. Las imágenes y otros agentes visuales trabajan en conjunto con la comunicación oral para registrar y transmitir simultáneamente la ideología y los valores de la sociedad. (Silverman y Proulx, 2002, pág. 131).

---

<sup>4</sup> Según Lasaponara (2022), la ubicación de los puquios está basada en la distribución de agua por la zona y afirma que en realidad estas construcciones funcionaban como un sistema de ventilación que llevaba el viento hasta una red de canales subterráneos para llevar el agua donde no había, lo que ingeniosamente permitió la agricultura en una de las zonas más áridas del planeta.

Nuevos estudios han demostrado que, dentro de la cultura Nazca, la presencialidad de la mujer tenía un rol muy importante y esto se ve reflejado no solo en su iconografía, sino también en los diferentes hallazgos como el de tumbas de sacerdotisas que, como explica Villavicencio, cambiaron radicalmente “el conocimiento sobre el valor de lo femenino entre los nasquenses” (2017, pág. 117). Un ejemplo importante fue el hallazgo de la niña sacerdotisa encontrada en Cahuachi, que fue el centro ceremonial de los Nasca:

La tumba de la niña sacerdotisa permitió confirmar que se trata de un personaje importante dentro de la jerarquía de la cultura Nasca, debido al muy particular contexto funerario que la acompaña, en el que se consignan valiosas joyas de oro, plata y piedras preciosas. Aunque tampoco se descarta que haya podido ser considerada una divinidad nacida en la época Oferici (2012, pág. 550).

Las características de los objetos que acompañaban a la sacerdotisa, no hacían más que afianzar su importancia; tal es el caso del textil con el que estaba cubierto pintado y bordado con orcas marinas, que indican la relación de la niña sacerdotisa con la máxima divinidad del océano de los nasquenses:

ocupó un destacado lugar en el ciclo de la vida y la muerte y en los ritos de fertilidad agrícola de este pueblo por ser un animal marino, la orca se asociaría al agua abundante; como animal depredador y cazador, a la sangre, el flujo vital. (MChAP, 2022).

La pieza denominada *Mujer estelar Nazca* es una escultura en miniatura ejecutada en cerámica modelada y pintada que representa a una mujer desnuda de pie y levemente reclinada con los brazos de frente. La cabeza es cuadrada y presenta una deformación craneana que la aplana, tiene los cabellos largos y separados en dos partes que se extienden en la parte frontal a los lados. En la parte posterior el cabello reposa sobre toda la espalda, esta característica hace referencia a una mujer joven, tal vez en la plenitud de la edad sexual, dando énfasis a la fertilidad.

Posee una mirada reposada que corresponde con la postura erguida de su cuerpo, este es muy voluptuoso; característica que se acentúa en la parte inferior destacando las piernas, caderas, glúteos y vientre. Tiene una abertura que separa las piernas que recorre haciendo una pronunciación dibujando los genitales que, junto con la voluptuosidad del cuerpo,

puede corresponder a un símbolo de la fertilidad, tan ansiada por los nazca en su dominio de la agricultura y como en el culto a sus dioses.



*Figura 32: Collage de imágenes, detalles de la pieza Mujer Estelar Nasca, Intermedio temprano. Elaboración propia*

Desde de la representatividad de la mujer el hallazgo de la niña sacerdotisa y la pieza *Mujer estelar Nazca* reivindican el rol que se le ha adjudicado en el Perú durante los diferentes periodos de la historia, sobre todo por la herencia de una conquista que irrumpe en toda una cultura de subordinación.

Esta nueva información sirve para proyectar a la mujer en una posición distinta. Entender esa posición y cambiar los imaginarios para asumirla como propia, es una dificultad que se presenta primero con la llegada de los españoles, que no llegan a concebir tanto la complejidad de la cultura andina como las relaciones de género que se entablaban en el mundo andino. Esto también tiene una repercusión en la época actual; ya la historiadora Villavicencio (2017) comentaba sobre el sesgo de los medios de comunicación en cuanto a los hallazgos encontrados en las tumbas de las sacerdotisas, y su resistencia a creer que la mujer podía cumplir un rol tan trascendental, que equipara su posición frente a un sujeto masculino.

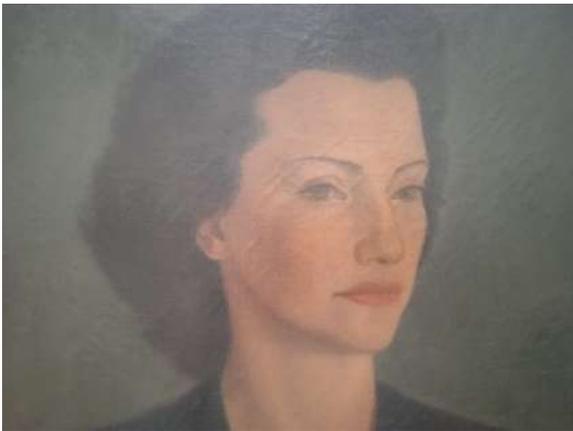
Resaltar la importancia de esta pieza es fundamental puesto que su imagen ayuda a producir una ruptura del reiterativo posicionamiento del sujeto masculino como centro y eje de la historia, para así activar y motivar las construcciones alternas de sentido como instrumento de cuestionamiento y replanteamiento como sociedad, creando nuevas figuras orientativas.

Esta opción por subrayar la presencialidad de la mujer, se puede anexar a otras obras de la colección, que en su imagen misma hacen una ruptura del rol esquematizado que se le adjudica a la figura femenina. Otras obras donde muestran una postura y mirada propia, comunicando su propio sentir, una imagen que no se limita a ser simplemente observadas. Como la obra *Cabeza criolla* de Julia Codesido (1938); el retrato de *Claudine* de Sérvulo Gutiérrez (1945), *Naranjera* de Teresa Carvallo (1928) y *Retrato de Rosa Alarco* de Ricardo Grau (1941).



*Figura 33: Detalle de Cabeza criolla de Julia Codesido (1938).*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 34: Detalle de Claudine de Sérvulo (1945).*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 35: Detalle de Naranjera de Teresa Carvalho (1928).*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 36: Detalle de Retrato de Rosa Alarco de Ricardo Grau (1941).*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana

En la colección existen también otras imágenes que contrastan con las anteriores pues por su postura, su languidez o su mirada adormecida, se trata de mujeres que no expresan sus propios sentimientos ni acciones, sino el hecho de que casi están ahí para ser observadas. Es el caso de retrato de doña *Manuela Henríquez* de Francisco Laso (1860), *Dama en el campo* y *Mujer cargando leña* de Daniel Hernández S.XIX y *Las tentaciones de San Antonio* Ignacio Merino S XIX.



*Figura 37: Dama en el campo de Daniel Hernández, XIX, óleo sobre lienzo.*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 38: Mujer cargando leña de Daniel Hernández s. XIX, óleo sobre lienzo.*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 39: Las tentaciones de San Antonio de Ignacio Merino S XIX, óleo sobre lienzo.*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 40: Retrato de doña Manuela Henríquez de Francisco Laso, 1860, óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*

Al regresar a los nascas se puede subrayar que realizaron rituales para pedir y agradecer por las lluvias, la fertilidad de las tierras y de las mujeres sobre todo en las largas épocas de sequía.

Un periodo de largas sequías ocurrido hacia fines del periodo Nasca Medio (300-450 d.C.), habría causado una reestructuración en la sociedad, cambio que se vería reflejado en variaciones en los tipos, formas y temas de representación en la cerámica. En este contexto, uno de los temas que adquiere mayor relevancia en la cosmovisión son las figurinas de personajes femeninos. (Mali, 2022).

Se cree que estas figurinas de mujeres desnudas en cerámica moldeada y pintada encontradas en contextos funerarios y en los rituales, eran utilizadas como ofrendas propiciadoras de la fertilidad de las tierras y de las mujeres.

Existen varias teorías sobre la proliferación de las figurinas femeninas y el papel que cumplieron. Según lo investigado por los especialistas Silverman y Proulx (2002), ubican también el inicio de las representaciones de mujeres en el arte cerámico Nasca a partir de la fase 5 “cuando de repente se convierten en un tema principal” (2000, pág. 73). Para Villavicencio, “la abundancia de mujeres en el repertorio iconográfico de nazca 5 expresa una cada vez mayor preocupación, en un contexto de sequías cada vez más frecuentes.” (2017, pág. 116).

Para Spielbauer (1972), las figurillas representan un espectro poco común y poco conocido de la cultura Nazca, lo que hace difícil determinar su significado social. El contexto encontrado era el de los entierros, ya que podrían formar una pequeña parte del mobiliario funerario que también contenía muchos artículos domésticos y personales. Agrega también que su escasez, en comparación con la cerámica de Nazca, por lo demás abundante, indicaría una función especializada de estas figurinas femeninas, tal vez de carácter ceremonial.

Morgan se refiere a las figurinas “ofrendas propiciatorias” (1988, pág. 343) y sugiere que había una preocupación por la fertilidad del mar más que por la fecundidad humana y la renovación de los recursos vegetales, animales y hídricos en el régimen del desierto árido. Postula un cambio de creencias religiosas hacia la fertilidad marina al final de Nasca 5 (Morgan, 1988, pág. 342). otras representaciones similares. Destaca sobre el pubis, un motivo pintado las fauces dentadas de una orca divinidad que, como se mencionó anteriormente, ocupó un importante lugar en los ritos de fertilidad agrícola de este pueblo



*Figura 41: Figurilla femenina desnuda, cerámica cultura Nasca, 400-700 DC.*

De MChAP.



*Figura 42: Figurilla femenina desnuda, cerámica cultura Nasca, 400-700 DC.*

*De MChAP.*

Existen otros símbolos dibujados sobre las figuras femeninas como la luna, cetros, rayos, y algunas plantas alimenticias como el maíz.

El dibujo de la luna y de las plantas alimenticias sobre la vulva nos muestra la asociación del genital femenino con la fertilidad y la obtención de alimentos. La presencia de rayos podría estar expresando los poderes mágico-religiosos asociados a ello. (Rostworowski, 2003, pág. 130).

La *Mujer estelar Nazca* presenta en los muslos, glúteos y vientre tatuajes que están inscritos como marcas permanentes; estos tatuajes son símbolos semejantes a estrellas que fluctúan sobre su cuerpo desnudo. Aquí la desnudez no es aquella que se deja expuesta a la mirada masculina. Esta desnudez es, por el contrario, el “lienzo que contiene al universo mismo”, el cuerpo se convierte en un espacio privilegiado capaz de llevar de forma imborrable aquello que para los nazcas era primordial: el cosmos, es decir, el espacio de las divinidades. Para Silverman y Proulx, “la mayoría de estos tatuajes son de expresiones simbólicas del mundo natural y sobrenatural” (2002, pág.73). Sobre su cuerpo destacan otros tatuajes que posiblemente podrían ser maíces que, como explica Rostworowski, está asociado al aseguramiento de la obtención de alimentos.



*Figura 43: Collage de imágenes, detalles de tatuajes de la pieza Mujer Estelar Nasca. Elaboración propia*

Estos símbolos de estrellas y maíces inmortalizados en la figurina mujer estelar Nazca que denotan poder se pueden asociar a otros detalles de las obras de la colección que en la primera mirada no son percibidos, pero que en una mirada más atenta se pueden

destacar. Es el caso de la obra de Paloma Álvarez, *Mamachay* (2013), en donde se crea diferentes espacios destacando diferentes objetos de su imaginario personal: un arbolito de retama, unas polleras, un poncho; hacen que estos objetos, con un alto contenido simbólico, se vuelvan privilegiados, dotándolos de un poder particular al destacar no la memoria a la que remiten, sino como coincide y conecta con las memorias del visitante, de la sociedad.



*Figura 44: Collage de imágenes, detalles de Mapa Mamachay de Paloma Álvarez, 2013, Bordado con alpaca. Elaboración propia.*

Los autores coinciden que la proliferación de las figurinas femeninas desnudas se da en un periodo de grandes sequías: esto puede significar que la mujer como símbolo de fertilidad y reproductividad del ciclo de vida adquiere una fuerza sobrenatural. Interferir en lo impredecible del entorno significa adquirir un tipo de poder que determina creencias y relaciones en un contexto social, político y religioso, legitimando de esta manera diversas funciones.

El estudio de esta pieza, y de otras similares en el precolombino, muestran que clasificar a un sujeto femenino, según su biología, es una operación rígida y muy limitada. La reproductividad, tan asociada a concebir, aquí adquiere otras significaciones, y se vuelve una metáfora que alude a la reproductividad de la tierra y proliferación de los recursos.

Las imágenes simbólicas y los objetos particulares que “decoran” pueden legitimar y marcar diferentes tipos de autoridad (por ejemplo, política, religiosa) y roles (por ejemplo, basados en la edad, según el género). Pueden constituir asambleas para la celebración y perpetuación de ocasiones particulares como las funerarias o ceremoniales. Y pueden indicar varios tipos de relaciones económicas simétricas y asimétricas

involucradas en la producción y el intercambio. (Silverman y Proulx, 2002, pág. 131).

Esto alude a que no todas las mujeres tenían el mismo rol en la cultura Nazca, sino que había una jerarquía según la clase.

Como conclusión, debemos destacar dos puntos: el primero reconocer la centralidad de la mujer en las sociedades prehispánicas y, el segundo, demostrara su función de intermediaria del mundo natural y sobrenatural. A fin de cuentas, la mujer era quien aseguraba la reproductividad y fertilidad de la cultura.

#### 4.4.2 Segundo momento de la propuesta curatorial: *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández: la figura masculina como centro de la historia

En el segundo momento se encuentra la obra *La muerte de Sócrates* (año) de Daniel Hernández, que se inserta en el periodo republicano. En este momento de la propuesta curatorial se busca descentralizar los centros tradicionales a partir de la dinámica de la deconstrucción, mostrando binarismos y oposiciones. La imagen destaca la representación de la figura masculina como eje central de la historia y, por tanto, la omisión del sujeto femenino como partícipe; su figura como subordinada en el escenario como fondo de la historia.

Deconstruir un objeto cultural implica observar las contradicciones de ejes estructuradores. Se trata de poner en cuestión un conjunto de ideas, proposiciones y prácticas que se asumían como únicas para desenmascarar los autollamados centros que no traen consigo todo el conocimiento (Derrida, 1989). Deconstruir implica analizar los binarismos que oponen un sujeto sobre otro, al cual se subordina. Este proceso parte de una sospecha que se ha naturalizado y que se ha esparcido en todas partes en diferentes tipos de discurso y en las imágenes. En este estudio se ha deconstruido la representación de la figura masculina como eje central de la historia, partiendo del periodo académico republicano de la colección del Mucen.



*Figura 45: La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1872. Óleo sobre lienzo.*  
De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana

*La muerte de Sócrates* (1872) de Daniel Hernández (Huancavelia, 1856 - 1932), muestra de forma temprana toda la técnica aprendida y las bases de su formación con el artista italiano Leonardo Barbieri, el cual estuvo en Lima entre 1860 y 1863. Antes de esa experiencia, en la capital del Perú no había espacios institucionalizados que le permitieran una formación integral donde aprender tanto diferentes técnicas, como conceptos y prácticas relacionadas al estudio de la anatomía, tan importante para la ejecución de las pinturas de corte histórico, que empezaban a ser demandadas en la época. El reconocimiento de esta obra le hace acreedor de una beca y una subvención de sus estudios en Europa por parte del gobierno de Manuel Pardo (1872 a 1876).

La corriente que adopta Hernández es el Neo-academismo, corriente que conserva los criterios del academismo, con una herencia de la pintura impresionista, esta se manifiesta en su obra *La Perezosa* “de pincelada ágil y luminosa” (Wuffarden, 2019, pág. 125). Esta obra fue premiada con la Segunda Medalla en el Salón de París en 1899. Hernández, por llamado del presidente Pardo, regresa al Perú para asumir la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en 1918.

En el arte academista republicano, las representaciones de los temas históricos del pasado se expresan con mucho dramatismo, buscando plasmar momentos memorables, trascendentes, para que sean recordados por una comunidad. Las pinturas de la época son muy importantes porque se presentan como narraciones impregnadas con una ética que debe ser expandida. Como explicaba Nagel (2000), hay un vínculo enraizado en los discursos nacionalistas y masculinistas con la importancia de crear un relato nacional patriarcal, esencialista y unificador.

El tema histórico tiene que ver con la identidad del país, con la necesidad de construir una nación y en donde la exaltación de las virtudes y virilidad masculina tenían un papel central: “la cultura del nacionalismo se construye para enfatizar y resonar con temas culturales masculinas. Términos como el honor, el patriotismo.” (Nagel, 2000, pág. 251).

Es también el caso de los retratos de época como la obra *Lorenzo del Valle y García Robina* de Gil de Castro (años). Esta obra es característica porque “era apta para representar la aceptación enfática de esta nueva simbología en los uniformes y condecoraciones.” (Amigo, 2019, pág.45). Con la postura y gestos que aporta, su autor terminó “convirtiendo el cuadro en un arquetipo del ideal ciudadano de inicios de la república” (Kusunoki, 2018, pág. 49).



*Figura 46: Lorenzo del Valle y García Robina de José Gil de Castro, 1835. óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*

Son las grandes instituciones y el sistema patriarcal lo que dan pautas de aquellos eventos que se deben resaltar. Por lo tanto, el relato histórico se vuelve un relato selectivo: es este quien propone qué es importante recordar y qué olvidar; qué reafirmar y subordinar. En

estos grandes relatos, el hombre, como explica Nagel (2000), se presenta como el hito de la construcción de una narrativa nacional. Hay una Genealogía de la masculinidad, cada conjunto de características se condensa para posicionar al hombre como centro de la historia y se le remarca como eje de la representación, como si hubieran sido los únicos partícipes de su construcción.

A través de estas imágenes, se construye una narrativa de grandes hombres con un objetivo pedagógico: generar una nación fundamentalmente masculina donde el hombre es el único convocado para protegerla. El discurso artístico, por tanto, no parece cumplir una función diferente a la de legitimar el poder masculino como centro. El poder ya no solo se ejerce desde las grandes instituciones del Estado, sino que se reproduce también a través de las imágenes y de los discursos para instalar en el imaginario de las personas un sentido común patriarcal, creando identidades y relaciones funcionales a ella.

Otros ejemplos de las obras que evocan temas trascendentales como la muerte, representada en la obra *¡Mort!* (1866) de Ignacio Merino. Para Kusunoki, este cuadro “encierra una reflexión acerca de la precariedad humana frente al paso del tiempo” (2019, pág. 52). En la imagen, no solo la finitud y la marca del paso del tiempo en el cuerpo del anciano se convierten en el tema central, sino los diferentes personajes masculinos como centro del relato. La figura femenina no tiene cabida en una reflexión tan valiosa. Sin duda, esta característica no solo es reiterativa en las obras del Mucen del periodo académico, sino también se reproduce en obras de otros museos que coinciden con la época.



*Figura 47: ¡Mort! de Ignacio Merino, 1866. Óleo sobre lienzo.*

De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana

En la siguiente obra, *Capitulación de Ayacucho* (1924), de Daniel Hernández (Figura 23), se representa el momento justo en donde se va a realizar la firma del documento en el que admite el retiro de las tropas españolas de Perú por José de Canterac, que estaba al mando del ejército realista del Perú. Esta escena está recreada no solo para resaltar un evento importante dentro de la historia, sino que resalta, además, la centralidad de la figura masculina como único participante para su logro. Todas estas obras omiten e invisibilizan la participación de la mujer por completo, y esa omisión activa la búsqueda de otro tipo de fuentes y de datos históricos.

Si se hace un acercamiento a la obra *Capitulación de Ayacucho*, se puede ver en detalle una serie de gestos que reafirman a la figura masculina como el que ejerce el poder, como protector y guía de la nación. Las manos cumplen un papel central al respecto. Son ellas las que representan al poder que firma; son solo ellas –las manos masculinas- las que construyen la nación desde las armas o desde las letras.



*Figura 48: Detalle de Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández, 1924. Óleo sobre lienzo. Elaboración propia.*



*Figura 49: Detalle de Capitulación de Ayacucho de Daniel Hernández, 1924. Óleo sobre lienzo. Elaboración propia.*

Si deconstruir los centros según Derrida significa localizarlos y ver que hay detrás de esa ambigüedad, que crea binarismos y oposiciones, basta con observar las obras academistas de corte institucional en donde se resalta a la figura masculina como eje central del acontecimiento histórico. Al contrastarlas, se contextualizan con obras donde la figura femenina es representada, se observa, por ejemplo, *Las tentaciones de San Antonio* de Ignacio Merino (figura 39), que se muestra una llamativa desnudez del personaje femenino. Es el caso también de *Dama en el campo* de Daniel Hernández XIX, (figura 37); el estereotipo en estas representaciones busca destacar la feminidad de la mujer como un objeto de decoración, que contrasta con el de la mujer real. De esta forma, el hombre es colocado en el centro de los acontecimientos históricos y la mujer como un adorno (o un elemento externo al acontecimiento).

Si se observa al detalle las obras de este periodo academista, podemos distinguir símbolos decorativos que aluden a la representación de la mujer como distracción o reiterando su fragilidad. Obras como la de *Retrato de doña Manuela Henríquez* de Francisco Laso, anotamos el detalle de los pliegues de hojas de papel, a lo cual, Kusunoki (2018) agrega que, conociendo el contexto de la época, esto podía representar partituras musicales, afianzando así la idea de una mujer de élite instruida; direccionando la música no como un oficio, sino como una distracción.



*Figura 50: Detalle Retrato de doña Manuela Henríquez de Francisco Laso, 1860. Óleo sobre lienzo. Elaboración propia.*

Para Kusunoki, estas obras eran una forma de mostrar el estatus económico de una familia y de reafirmaban el binarismo, tanto de las características atribuidas como lo masculino

en oposición a lo femenino, como el posicionar a la mujer al espacio privado y al hombre al espacio público.

Al mostrar a su esposa consagrada al ocio elegante en un interior doméstico, lazo asocia la imagen de Manuela con el prototipo impuesto a las mujeres burguesas del siglo 19. Debido a su belleza a su comportamiento virtuoso y a su educación, ellas eran consideradas el “adorno de la sociedad” ya que el cultivo de sus capacidades no tenía ninguna función práctica. (Kusunoki, 2019, pág.115).

Obras como *El paso de los libertadores* de Daniel Hernández, resaltan una gestualidad en las manos que muestra cierto grado de refinamiento, y alguno que no se relaciona al contexto de la imagen y se muestran como una especie de disfuerzo femenino. Es el caso de la obra *La Pascana* (1859) de Francisco Laso, en donde “la distancia y el desconocimiento real del mundo del ande, lo llevan a completar estos temas con elementos totalmente ajeno” (BCRP, 1997).



*Figura 51: detalle de El paso de los libertadores de Daniel Hernández, 1924 Óleo sobre lienzo. Elaboración propia*



*Figura 52: detalle de La Pascana de Francisco Laso, 1859. Elaboración propia*

En *La muerte de Sócrates* (1924) de Daniel Hernández se recrea una escena que se busca ser recordada y cuyo trasfondo es ético, pues está “basada en acontecimientos trascendentales del pasado y dirigida a plantear una lección moral al espectador” (Kusunoki, 2019, pág.53). En la pintura, se observa el cuerpo de Sócrates, que yace muerto luego de tomar la cicuta, condena injusta que se le impone por corromper a la juventud. Sócrates acepta su condena, dado que “La muerte del filósofo griego era considerada como un ejemplo de heroica renuncia a la vida material por el cultivo de la virtud” (Kusunoki, 2019, pág. 53). ¿Qué motiva al filósofo para que, hasta el último momento de su vida, aprovecha la circunstancia para discernir con sus discípulos sobre la finitud?

que la muerte no le importaba nada si para salvarse de ella tenía que actuar en contra de sus principios. La muerte “no me importa un comino” dice Sócrates, y agrega: “lo único que me importa es no cometer ninguna injusticia o impiedad. (Lambert y Guerrero, 2019, pág.2019).

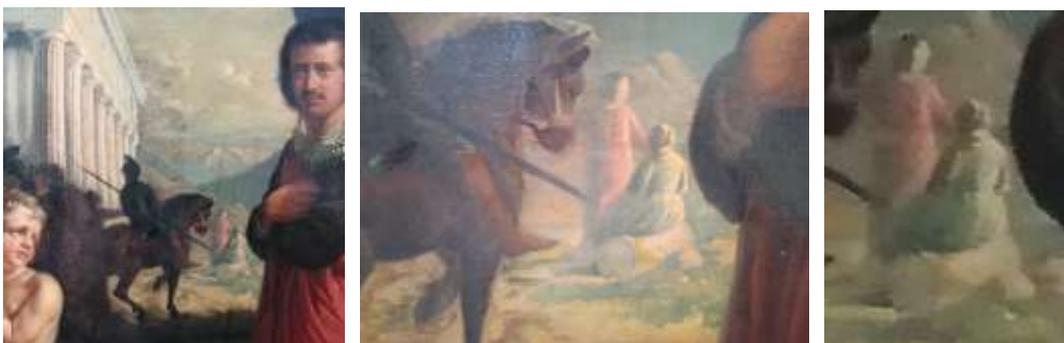
Como explica Casadesús (2016), Sócrates renuncia a la vida material para liberar su alma, “Sócrates, injustamente encarcelado, representa al alma encerrada en el cuerpo-prisión que, gracias a su dedicación a la filosofía, está a punto de conseguir su liberación definitiva” (Casadesús, 2016).

Hay elementos dentro de la imagen que refirman lo importante de este acontecimiento, el destino inmortal de Sócrates que señala con el dedo uno de sus discípulos: marca el tránsito de lo terrenal hacia el destino divino. Contrasta con el detalle de la copa que, caída sobre el suelo, es símbolo de lo más terrenal.



*Figura 53: Collage de imágenes, detalles de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1924. Óleo sobre lienzo. Elaboración propia*

Si, según Derrida, el centro está marcado por la ausencia, vale decir, por la falta de un elemento que margina, entonces cabe la pregunta: ¿Quién es el sujeto faltante? ¿Quién no participa de este evento que ha sido creado para ser recordado por la sociedad? La respuesta es Jantipa, la esposa de Sócrates. Si se continúa con el estudio del acercamiento a los detalles de la obra; aquello que a simple vista no se percibe, más allá de los elementos más resaltantes, *La muerte de Sócrates* muestra en el fondo de la pintura, en el último plano, desvaneciéndose con el fondo, la imagen de dos figuras femeninas: es el sujeto omiso, el sujeto faltante.



*Figura 54: Collage de imágenes, detalles de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández, 1924. Óleo sobre lienzo. Elaboración propia*

Este hecho reafirma también la exclusión de la mujer de un evento tan importante como la heroica renuncia a la vida material por el cultivo de la virtud. Una exaltación de las virtudes que tenía un papel central en la época, pero que estaban dirigidos a enfatizar y resonar con temas masculinistas en la construcción de la narrativa de la de la nación. En esta construcción no había cabida para un sujeto femenino, que ya tenía adjudicado cumplir otro tipo de “virtudes”. Esta omisión del sujeto femenino como partícipe de nuestra historia, subordina su rol y es reiterado en el imaginario de la época.

Se puede resaltar entonces en este segundo momento de la propuesta curatorial dos factores: el arte academista republicano busca plasmar momentos memorables que deben exaltar las virtudes y virilidad masculina para refirmarse como centro de la construcción de una narrativa de la nación.

Posicionar al hombre como centro de la historia y eje de la representación, da cuenta sin embargo de una ausencia importante, ya que hay algo que lo margina y omite: un sujeto femenino que es relegado como adorno o como fondo de la historia, subordinado al rol

masculino. Este era el imaginario de la época que activaba el motor de la producción artística.

#### 4.4.3 Tercer momento de la propuesta curatorial: Cabeza de criolla de Julia Codesido, la agencia de las identidades femeninas.

En el tercer momento de la propuesta curatorial interesa proponer la obra *Cabeza de criolla* (1938) de Julia Codesido que coincide con el periodo de arte moderno indigenista. Este momento busca visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro y eje de la historia. Busca hacer conocimiento de su rol para su reconocimiento resaltando cómo, a través de la mirada de las creadoras, emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han desarrollado.



*Figura 55: Cabeza de criolla de Julia Codesido, 1938. Óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*

Según Belvedresi, el término agencia “refiere de manera general a la capacidad de acción de los miembros de los grupos humanos en relación a los contextos en los que se insertan” (2018, pág.6). Para esta autora, “las mujeres, en cuanto agentes históricas, se enfrentan,

como otros agentes al momento de actuar, a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado”. (2018, pág.7). Tomar agencia, por tanto, se inscribe en una posición de cuestionamiento, de duda constante; una posición de sospecha frente a aquello que se ha naturalizado y posibilita trasgredir lo normado.

Como se ha explicado con anterioridad, en la construcción de la nación era necesario la creación de un discurso masculino que permitiera erigirse como un todo unificador; un discurso que oponía y encasillaba tanto al sujeto masculino como al femenino, superponiendo uno sobre otro. Bhabha (1990) observó los problemas que esto genera en el marco de la exotización de todo lo diferente a lo masculino. La agencia femenina como voz alterna, ha permitido trasgredir las fronteras de la nación, introduciendo a otras prácticas discursivas, como una forma de resistencia a lo normado.

Woodward muestra como cada mujer se enfrenta a la dominación de un modo específico y que todas estas demandas son legítimas. “No creo que haya habido ninguna comunidad en la que las almas de algunas mujeres no hayan batido sus alas en señal de rebeldía” (en Davis, 2004, pág.65). Belvedresi (2018) comenta sobre la legitimidad de estas voces y argumenta que no hay una historia de mujeres excepcionales, haciendo referencia a entrar en la reiterativa “historia de grandes hombres”, ya que hay factores que posibilitan en un contexto determinado, a una mayor acción o menor acción y esto nos es medible.

En ese sentido, hacer una relectura de las obras del Mucen, con una perspectiva de género, no responde al único fin de “agregar la información faltante”, sino más específicamente “poner en evidencia los mecanismos por los que hasta ahora de eso no se había hablado, es decir, los procesos de invisibilización de la agencia femenina” (Belvedresi, 2018, pág.15). La perspectiva de género destaca el transcurso, extrae algo nuevo del proceso.

Se sabe, por tanto, que, durante los diferentes periodos de nuestra historia, la mujer ha sabido tomar agencia para exteriorizar su voz en contra de lo normado que la silenciaba, mostrando así su rol activo. Esta agencia también está representada en distintas obras del Mucen. Las acuarelas de Pancho Fierro son, al respecto, un documento que permite transportar al espectador a las costumbres de la época y posibilita que, a través de sus imágenes, se conozca más sobre las formas de relación que se entablaban entre las clases, las razas y los géneros.

En el caso de la acuarela *Soldado y rabona*, de Pancho Fierro (Figura 22) se puede decir que la imagen reivindica el papel de la mujer dentro del proceso de la independencia, ya que las investigaciones sobre su rol, muestran cómo era el sostén de los soldados de infantería en las marchas y campañas militares.

Lo mismo sucede con de *Las tapadas*, que se repite en varias de las obras de la colección en diferentes periodos. Para Bazán (2019), la agencia de la tapada promovería una ruptura al modelo hegemónico que estaba instaurado durante años.

En el siglo XVI, las "tapadas" limeñas sorprendieron al mundo con la libertad que les daba ir cubiertas por completo, lo que les hacía anónimas en una época de restricciones, convirtiéndose así en todo un símbolo de la capital peruana durante tres siglos, la tapada fue un importante punto de partida para el desplazamiento progresivo de la figura de la mujer del ámbito doméstico al público. (Bazán, 2019, pág.10).

Kusunoki remarca la figura de Flora Tristán para transmitir la admiración de las posibilidades que el traje proporcionaba a las limeñas frente a las europeas, “quienes desde su infancia son esclavas de las leyes, de las costumbres, de los hábitos, de los, de los prejuicios, de las modas, de todo; en fin” (2020, pág.112).



Figura 56: *Tapada y escribano* de Pancho Fierro, S. XIX. Acuarela sobre papel. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana



*Figura 57: Interior de iglesia de Teófilo Castillo, 1911. Óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*

La pintura *Mantas* (1945) hecha por Julia Codesido (Figura 26) muestra lo enigmático de sus personajes; ya que no se puede reconocer si son tapadas o beatas, este punto se aclara al ver el convento en la parte posterior. El personaje que desvela la mirada con un ojo hace alusión a aquello que está vetado, en donde hay una intensión de trasgredir, característico de la tapada.

Otro ejemplo muy importante donde puede observarse la agencia femenina es en el lienzo de tema histórico realizado por Consuelo Cisneros, para Pachas, la artista “rompe también con el esquema no solamente porque toca un tema distinto y lo hizo una mujer, lo hizo por cuenta propia no fue un proyecto no fue que le designaron hacer este tema, fue una iniciativa propia” (Pachas, 2021).



*Figura 58: Fusilamiento de María Parado de Bellido de Consuelo Cisneros, 1929. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.*

La agencia permite al sujeto femenino crear un discurso que surge desde su propia reflexión, de su experiencia, a partir de la iniciativa de la mujer como creadora. Hay una ruptura de representación de la mirada masculina, ya que su agencia se materializa al desestabilizar su centralidad, exteriorizando su propia mirada que incorpora en el escenario artístico. Bajo este argumento se destacan las obras de las artistas del Mucen.

Para Jaime y Lima (2019) la obra de Julia Codesido “permite problematizar dos dimensiones desde el análisis feminista del arte, señaladas por Nochlin (2015). En primer lugar, el acceso de las mujeres a la producción artística profesional y, en segundo lugar, las transformaciones en las representaciones sobre lo femenino” (2019, pág. 35).

Como se sabe, Julia Codesido nació en 1883 en una familia acomodada, su padre fue diplomático y esto le permitió vivir en Europa desde muy temprana edad, teniendo un acercamiento a los grandes artistas a través de los museos y de los nexos del padre. Este conocimiento hizo que tuviera un bagaje amplio en relación al panorama europeo.



*Figura 59: Retrato de la pintora indigenista Julia Codesido de CCC, año. De Históricas, precursoras de la igualdad en el siglo XX*

Esta pintura regresa al Perú en 1918 en un contexto complicado para las mujeres; sin embargo, rompió con los patrones de la época. Hay una serie de factores que se interseccionan para limitar el desenvolvimiento de las mujeres como artistas, la sola condición de ser mujer, por ejemplo, en un espacio donde ejercer la carrera de artista estaba direccionado a la figura masculina. Pachas (2021) explica que la apertura de la Academia Concha en 1895 se presenta como una oportunidad para la formación

femenina, pero por su horario nocturno, limita a las mujeres se inscribieran, ya que era mal visto que salieran a esas horas a estudiar con un grupo de hombres.

Alcalde explica que “Si bien el género es una fuente significativa de subordinación, está lejos de ser el único marcador de identidad- o incluso el más importante-para dar forma a la violencia que experimentan” (2014, pág.95). Esto puede explicar la imposibilidad de muchas mujeres de acceder al campo de las artes, ya que se interceptaban otros factores al género, como la condición social, puesto que, como explica Kusunoki, “a diferencia de los artistas coloniales, quienes por lo general venían de estratos sociales menos favorecidos, nuestros primeros académicos eran miembros de la élite o de las clases letradas.” (2020, pág.25). Las mujeres estaban condicionadas a que estudiar arte era visto como un “aprendizaje para lucirse socialmente, era algo común; (Pachas, 2021, pág. 192). Si a estas capas de subordinación se le añade la raza, se imposibilitaba aún más siendo negra o indígena.

Uno de los eventos que posibilitó el acceso de las mujeres al campo de las artes fue el Concurso de Arte Concha, fundado en 1891, cuya benefactora fue Adelina Concha. Otro factor importante fue la apertura del taller de Teófilo Castillo, fundado entre 1906 y 1916.

Julia Codesido forma parte del primer grupo de mujeres que pudo profesionalizarse en el campo de las artes al ingresar a la Escuela de Bellas Artes e integrar la primera promoción bajo la dirección de Hernández y de Sabogal, este último promovió el indigenismo en ella. Desde el punto de vista de la pintura indigenista, en la que Julia Codesido fue seguidora, la agencia se encuentra en que fue el primer intento colectivo de construir un arte autóctono, que reivindicara lo propio; en el que lo indígena apareciera como la imagen y el centro de la nacionalidad. Ya no representada a un indio frágil y victimizado, sino su saber, de dónde viene y su dignidad.



*Figura 60: Fotografía Especial de la Escuela de Bellas Artes. Revista Mundial mayo de 1919. De Históricas, precursoras de la igualdad en el siglo XX*

Julio Codesido, para Román (2020), no solo es introducida por Sabogal a la corriente indigenista, sino que en 1921 entra al mundo intelectual, un espacio público destinado a los hombres. Explica también su interés en ir más allá de una pintura formal, en donde utilizaba la síntesis, no porque fuera una mala dibujante, como se decía en esa época de las personas que no representaban el figurativo academista. Román explica como Codesido decide entrar a una dinámica de potenciar la imagen a través de la síntesis de los elementos, alejándose del estilo academista. “Ahí está la valentía de ir en contra, su agencia. (Román, 2020).

Julia Codesido pasa por muchos procesos en cuanto a su búsqueda pictórica. Para Valdivia (2020), ella “no se queda en el indigenismo, ella toma los personajes y crea un lenguaje distinto influenciada también por el cubismo” (Valdivia, 2020). En 1935 el viaje a México, por ejemplo, le sirve para cambiar su paleta volviéndose más vibrante.

En la obra *Cabeza criolla* (1938), se muestra a una mujer con el cuello de perfil y la cabeza de tres cuartos, esto podría hacer alusión al arte más geométrico, poniendo al personaje en diferentes perspectivas, haciendo una lectura de tiempos simultáneos. Las facciones son angulosas con un trazo firme que delinea las facciones y el contorno del rostro, hay una luminosidad que resalta la piel cobriza, esta luz se extiende en el contorno de la cara, con un delineado verde, dándole más jerarquía al rostro.

podemos observar que lo femenino se ha constituido en un gesto en el que se enfatiza la distorsión de la figura a través de la exageración de los rasgos

faciales (...) un gesto irreal femenino (...) sus trabajos formales ya no requieren de una narrativa naturalista. Sus obras son expresiones de una manera de interpretar la feminidad, especialmente el cuerpo, como un espacio en construcción (Jaime; Lima, 2018, pág. 46).

La educación y el trabajo son dos pilares que le permiten a la artista tener independencia, ya que también ejerce la docencia en la Escuela de Bellas artes. Enrique Bustamante y Ballivián, puede expresar la agencia de Julia Codesido, vista como una trasgresora de lo normado en el siguiente comentario:

Quién hubiera dicho que Julia Codesido, la señorita bien del Malecón de Chorrillos y de los viejos salones señoriales de la Lima antañera, pudiera tornarse lo que ahora es, la más fuerte representante femenina en arte del sino de una nueva vida que se busca en el indio y en la sierra [...] Julita se ha vuelto loca, decían en su casa, con ese familiar cariño bromista, tan limeño... (Tauzin, 2018).



*Figura 61: Exposición y visita de México en abril de 1935. Français d'Etudes Andines.*

Se puede concluir que este momento de la propuesta curatorial se centra en visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro y eje de la historia nacional. La obra *Mantas* es el punto de partida para iniciar el diálogo, para hacer conocimiento, y llegar a su visibilización y retribuirle su rol activo. Resalta cómo, a través de la mirada de las creadoras, emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han desarrollado.

Otras son las artistas que acompañan en agencia a Julia Codecido en el Mucen es Teresa Carvallo, Paloma Álvarez, Ana Teresa Barboza, Julia Navarrete, Tilsa Tsuchiya, Alice Wagner, Luz Negib, entre otras.

Cada una de las imágenes deben ser entendidas en conexión unas con otras, pues así posicionan al visitante al constante cuestionamiento para buscar desestabilizar aquello que se ubica como única voz. De hecho, estas artistas desvelan su mirada como creadoras de un discurso propio para representar y representarse, destacando lo que se extrae del del contexto patriarcal en el que surgen.



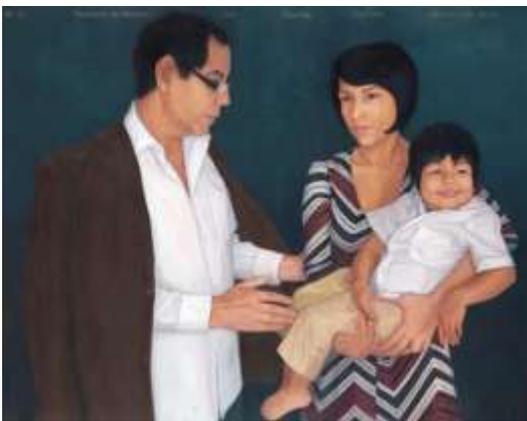
*Figura 62: La dama del culantrillo de Luz Negib, año. Óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana*



*Figura 63: Personaje en movimiento de Julia Navarrete, 1983. Óleo sobre lienzo. De Colección Muce, Sala Maestros de la Pintura.*



*Figura 64: Bodegón de Tilsa Tsuchiya, 1966. Óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana.*



*Figura 65: No. 21. de castas y mala raza de Claudia Coca Sánchez, 2009. óleo sobre lienzo. De Colección Mucen, Sala Maestros de la Pintura Peruana.*

#### 4.4.4 Cuarto momento arte contemporáneo: La inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto

El cuarto momento coincide con la obra *S/T* de la serie “Animales familiares”<sup>5</sup> de la artista Ana Teresa Barboza, que obtuvo el primer premio del II Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú, edición realizada el año 2010.

Esta obra es el reflejo de la necesidad de las artistas de incorporar a su obra materiales diversos como los bordados que soporten su discurso que se inserta en la necesidad de

---

<sup>5</sup> Esta obra pertenece al periodo de la serie *Animales familiares*; pero, al ser ganadora del premio BCR. La institución tiene todos los derechos sobre la obra.



estos animales, y es materia de su consumo, o si estos le han dado muerte. Esta pregunta conduce a pensar en la representación del orden del mundo instaurado por el hombre y que en la escena se invierte; ya no es este sujeto que establece las leyes, que consume, ahora está abatido y es consumido.

La asociación entre el gris de la vegetación y el hombre pueden anunciar también su destino, así como develar diferentes temporalidades. El gris sugiere un tiempo pasado, como las fotografías antiguas que se revisan de los familiares, esta particularidad resalta la imposibilidad de que el curso anterior a la muerte del hombre pueda ser retomado. Si ha sido abatido es porque su actuar no ha conducido a alguna posibilidad presente ni futura. El espacio en gris, donde yace el hombre desprovisto de vegetación lo refirman, como si la firmeza de lo llano lo despojara de toda posibilidad. El detalle de las llaves caídas, muestran también esa pérdida. Este gris contrasta con el color de los animales que, por su naturaleza vibrante, anuncia un tiempo presente y futuro; por tanto, esta obra intenta crear una narrativa a través del color, una temporalidad que se enlaza a diferentes instancias.

Esta idea de la temporalidad también es reflejada en la mirada de algunos de los animales, ya que el elemento mirado necesita alternancia entre lo que aparece y desaparece. Se produce un fenómeno de inversión al constatar que no solo el espectador mira la obra, sino que esta además le observa realizándose un llamado que deconstruye. El espectador se convierte en un sujeto tocado por el arte, implicándolo por sobre lo que ha acontecido en esta escena. La mirada señala algo: que el ser es llamado por la muerte, cuestionando sus pretensiones, anunciando su finitud.



*Figura 67: Detalle de S/T de la serie “Animales familiares”.*

Elaboración propia



*Figura 68: Detalle de S/T de la serie “Animales familiares”.*

Elaboración propia

Se puede decir que la obra crea resistencia al observar a los animales de diferentes especies compartir el mismo banquete, es decir que, a consecuencia de la muerte de este hombre, se ha generado un caos en el orden de la propia naturaleza. Induce a cuestionarse si después de darle fin a este hombre, los animales se batirán entre ellos. Esta idea contrasta a la simbiosis, una relación que establecen los animales de diferentes especies para crear una convivencia pacífica. El hombre mismo, para coexistir, le es fundamental estrechar lazos y relaciones con el otro. La canción “Tema de los mosquitos” (1978) de Leon Gieco esboza este escenario, en donde el propio cazador queda estremecido al ser partícipe del desestablecimiento del orden de la naturaleza, donde los animales se batieron unos a otros sin respetar sus propias leyes:

La hiena cantaba una triste canción  
las hormigas bailoteaban sobre las iguanas  
el caimán se comió el pajarito  
que le limpiaba los dientes con su piquito  
Ay, qué vida es esta dijo un cazador  
salieron a matarse todos los animales oh oh oh

Cuando esta letra traslada a la imagen del caimán devorándose al pajarito, muestra esta ruptura que es contraproducente, como si el impulso inmediato de devorarlo todo, anulara el deseo de continuar con la interacción que le beneficia. Como explica Stavrakakis “la orden de gozar no es sino una forma de poder más avanzada, mucho más matizada y mucho más difícil de resistir” (2010, pág. 280). Esta escena se muestra como una metáfora de nuestra forma de relacionarse del ser humano.

El caos que genera el evento mismo en esta obra es una oportunidad que ayuda a descifrar la forma de tramitar emociones y deja constancia de nuestra naturaleza, siempre en contradicción. Esta obra conduce, como explica Hall (2010), a visibilizar el exceso de la masculinidad que domina toda la interpretación del sentido.

¿Cuál es la causa que ha generado esta situación? ¿Por qué este sujeto masculino ha caído y se muestra devorado por los animales? La imagen representa la crisis de la masculinidad como una dinámica que define nuestra época, ya que hace referencia al desmoronamiento de una función orientativa del sentido y la falta de una “imagen otra” que dictamine qué hacer. El discurso patriarcal, entendido como aquel que siempre ha establecido el orden y las leyes del mundo, se derrumba en esta imagen. El sujeto abatido no solo muestra la muerte de una imagen orientativa, sino que descubre que el mandato de su central individualismo le ha consumido también. El orden que él mismo ha construido es el que lo ha consumido: en realidad, este sujeto muere dos veces, en la ley y en su libertad.

Portocarrero (2004) sostuvo que en el análisis de la cultura se deben reconstruir los anudamientos entre los afectos y las ideas para observar cómo se organiza la energía de las personas y los grupos sociales. Notó que en el Perú existía una compulsión de trasgredir la ley y a darle rienda suelta al propio goce, sin tomar en cuenta su poder y las formas de subordinación que instalaba. El poder de la masculinidad, sostuvo, se basa en una carencia que en su interior contiene un problema sustancial. Esta habla de la incapacidad del ser de descifrar la forma de tramitar las emociones y sentimientos de agresividad inherentes a la masculinidad.

En cuanto a la incapacidad de tramitar las emociones y sentimientos de agresividad, Otta comenta: “En las escenas de Ana [Barboza] la fauna encarna, la piel no es animal print. Nos recuerda que somos nosotros, bajo esta construcción residencial y funcional” (2011). Bajo la propia piel, animal también, conduce a cuestionar el límite entre el instinto que preserva, que convive, o a aquel que solo se deja llevar por su naturaleza pulsional. Este límite también se refleja en la mirada del mono y del otorongo (Figura 67 y 68).

¿Es este caos un generador de cambio? ¿Esta escena ocasiona la emergencia de que surjan nuevas figuras orientadoras? ¿Quién es el sujeto faltante que no participa de esta inversión? Para Del Valle, en esta obra “el sujeto femenino accede a una nueva voz. En esta nueva voz, la convencional representación sexista es dejada de lado y se abre paso a

otras representaciones que visibilizan la precariedad y las debilidades del sujeto masculino” (2018, pág. 123).

En la obra de Barboza hay una ausencia: la del sujeto femenino; pero, al enfrentarnos a ella, observamos que está construido a partir del bordado y esto se asocia a lo femenino. Lo ausente se vuelve una presencia muy latente, ya que es justamente su manufactura lo que le da forma a la obra misma.

Barboza aprendió el bordado de su abuela, a la que observaba trabajar desde pequeña. La artista trae al presente su laboriosidad y parte de ella para construir una nueva narrativa. “Ana cose para descocerse, compone para descomponerse a colores...” subraya Otta (2011) sobre la serie *Animales familiares*. Este juego al que invita la artista de coser y componer para volver a descocer y descomponer, conduce a un proceso de destrucción y reconstrucción constante. Portocarrero (2010) alude a esta falta de autoconocimiento proponiendo que somos un enigma para nosotros mismos. La artista propone utilizar el bordado y el tejido como técnicas manuales que conducen a acercarse al propio cuerpo (Hernández, 2018), al propio conocimiento, pero no uno ensimismado.

La idea de sacar a la luz que hay detrás de la manufactura se conecta también con otras obras de la colección del Mucen, tanto por la ausencia o presencia del sujeto femenino, como por el material con el que está confeccionada. La obra *La muerte de Sócrates*, de Daniel Hernández del periodo republicano, presenta una escena totalmente patriarcal, donde la presencia de la mujer no tiene cabida. En la escena principal y central, son las figuras masculinas que participan del acontecimiento: la muerte de un sabio. Al final de la escena, casi mimetizándose con el paisaje urbano, la mujer es segregada a una posición subordinada, como el fondo de la historia.



*Figura 69: Detalle de La muerte de Sócrates de Daniel Hernández.*

Elaboración propia

En cuanto al material con el que está confeccionada, la obra *S/T* dialoga en su manufactura y en la herencia de las tradiciones de abuelas – madres – hijas con la obra *Loro hablador* de Elena Valera (1973-1998) de la colección de Arte Popular. A pesar que la obra es una pintura, el trazo del pincel no se desliga de la manufactura del bordado del pueblo Shipibo-conibo., evocando de una forma muy innovadora los diseños del Kené.



*Figura 70: Loro hablador de Elena Valera, (Roya, Iparia, Ucayali, 1973-1998). Tintes naturales sobre tela teñida con caoba. Colección Macera-Carnero. Elaboración propia.*

En cuanto a la presencialidad de lo femenino, *S/T* contrasta con la frontalidad que se experimenta al enfrentamiento de la obra del precolombino *Mujer estelar Nasca* (figura 31), a pesar del formato pequeña de la obra, esta no pierde su impacto en el espectador; tanto por la mirada serena y por lo enigmático de los tatuajes en el cuerpo.

En relación a la manufactura, el bordado exalta la idea de lo hecho, de lo manual; es una materialidad estética y significativa que exceda a sí misma, buscando una conexión con algo otro convocando hacia lugares distintos.

En su libro *La salvación de lo bello* (2015), Byung Chul Han muestra la hegemonía actual de lo “pulido” que es distinto a la negatividad del arte, que toma como esencial. La estética complaciente ha creado una estética liza y pulida que carece de fricciones y cancela toda interpretación, vaciando todo su contenido y profundidad eliminando la negatividad de lo distinto.

Se puede decir que la obra de Barboza se muestra como una oposición a la absoluta positividad de lo pulido, ya que la ruptura de lo distinto en su manufactura activa. Invita a cambiar el régimen de lo sensible, al cual deconstruye y transforma. Tal como lo ha explicado Rancière (2009), el arte de Barboza emerge como un desacuerdo con la realidad y cambia nuestra forma de ver la realidad.

Lo laborioso de la manufactura del bordado y el tejido de su obra-se proponen como una metáfora de hilar nuestros pensamientos en una temporalidad peculiar, donde se sustrae el disfrute inmediato, permitiendo discernir en un tiempo que no se integra a las urgencias de la contemporaneidad (Badiou, 2005), al goce momentáneo que es su mandato. Bordar, hilar nos invita a la demora, a vincular. Siguiendo a Han, aquí se observaría una belleza que es rezagada. En sus palabras: “Lo bello invita a demorarse” (2015, pág.93).

La manufactura que emplea la artista consiste en bordados, tejidos y aplicaciones con tela, nos conecta con la proximidad de lo íntimo del espacio privado; el bordado, que ha sido disminuido en tantas épocas. Para Pachas

básicamente en el siglo XIX, las mujeres bordaban y esa es una de las técnicas que durante mucho tiempo ha sido menospreciada para la historia del arte. Algunas investigadoras se preguntan ¿por qué estas obras no han sido consideradas dentro de la historia del arte? Porque no era una técnica que era académica o porque lo practicaban las mujeres, sin embargo, en las exposiciones siempre había un espacio para los bordados, además, las mujeres bordaron las banderas. La actividad de la mujer ha estado presente a lo largo de toda la historia. (Pachas, 2021, pág. 192).

Esta laboriosidad de lo manual conecta con otras obras de la colección. Paloma Álvarez, crea la obra *Mamachay*, 2013 (Figura 28), a partir del bordado con alpaca; la artista, a través de diferentes espacios y tiempos, evoca la memoria familiar de la abuela paterna, que es quien le enseñó el oficio del bordado. En estos espacios, la artista suple su propia representación por “objetos de su imaginario personal que remiten a elementos de su propia identidad (...) el cuerpo femenino se simboliza en ausencia, representado solo por los accesorios y prendas de vestir” (Lerner, 2020, pág. 47).

La obra de Barboza tiene un complemento narrativo conformado por otra escena (con las mismas características en soporte y manufactura) como se ve a continuación:



*Figura 71: S/T Díptico, 2010, Bordado y tela.*

De Colección particular de la artista

En esta secuencia, la artista intervenía, resanando y zurciendo la herida del hombre. “El personaje masculino ha recuperado la coloración, los animales salvajes han desaparecido y en su lugar surgen plantas y flores que germinan alrededor de ellos. El cuerpo masculino es sanado por la acción curadora.” (Lerner, 2020, pág. 43).

Debemos concluir entonces que en este cuarto momento de la propuesta curatorial se destacan dos puntos: hacer visible una ausencia y mostrar la muerte de un sujeto consumido por el mismo orden que construye. Todo ello va a contrapunto de la emergencia de figuras orientativas. En estas obras, el sujeto femenino está más presente que nunca sobre todo cuando son las artistas las que buscan tejer este caos, las creadoras de un nuevo acontecimiento estético. La obra de Barboza muestra que tiene que hilarse otro tipo de orden para construir nuevas representaciones que permitan cambiar nuestros imaginarios.

Esta obra crea incertidumbre, desestabiliza al espectador; pero nos enfrenta a la certeza de que el orden anterior ya no puede seguir funcionando. Ese pasado solo puede ser retomado si es reconfigurado en las necesidades presentes.

Se puede resaltar que, los cuatro momentos de la propuesta curatorial, son consecuencia y resultado obtenido de la investigación; hacen referencia a cuatro obras de la colección y sus respectivos periodos. Las evidencias obtenidas en relación a la doble función de la curaduría concuerdan con las expuestas por Max Hernández (2016), ya que se ha buscado articular y constelar los objetos artísticos. Es decir, se ha procurado crear vínculos entre las obras de la colección, interrelacionándolas.

Los momentos de la propuesta curatorial han sido elaborados para que funcionen como el punto de partida en un modelo que se ha propuesto transitar entre imágenes, tiempos y representaciones tratando de descifrar que hay detrás de estos. Esta idea coincide también con la de Hernández (2016) al enfocarse en interpretar que hay detrás de las imágenes, buscando qué están tratando de decir, hacer o cuestionar. Esto se ha complementado con la idea de Hall (2010) al relacionar el lenguaje con la curaduría, ya que las imágenes en el presente análisis se han abierto también a nuevas interpretaciones de sentido.

Resaltar que la perspectiva de género toma validez al conducir el sentido de la propuesta y de los cuatro momentos curatoriales ha ayudado a enlazar o contrastar las obras de la colección haciendo una ruptura a la cronología lineal que la representa. Se ha conseguido visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro, con la emergencia de nuevas figuras orientativas. Es decir, se ha contrastado la representatividad de la mujer en el mundo andino, con la omisión del sujeto masculino como partícipe de la construcción de la historia.

Los resultados obtenidos en esta parte de la investigación coinciden con los del estudio de Didi -Huberman (2011) en donde las imágenes se vuelven conectoras: una figurina del intermedio tardío (*Mujer estelar Nazca*), se vincula con una obra contemporánea (*S/T*, de Ana Teresa Barbosa 1910); una obra del periodo republicano (*La muerte de Sócrates*, obra de Daniel Hernández) se conecta a una obra del periodo indigenista. (*Cabeza criolla*, de Julia Codesido).

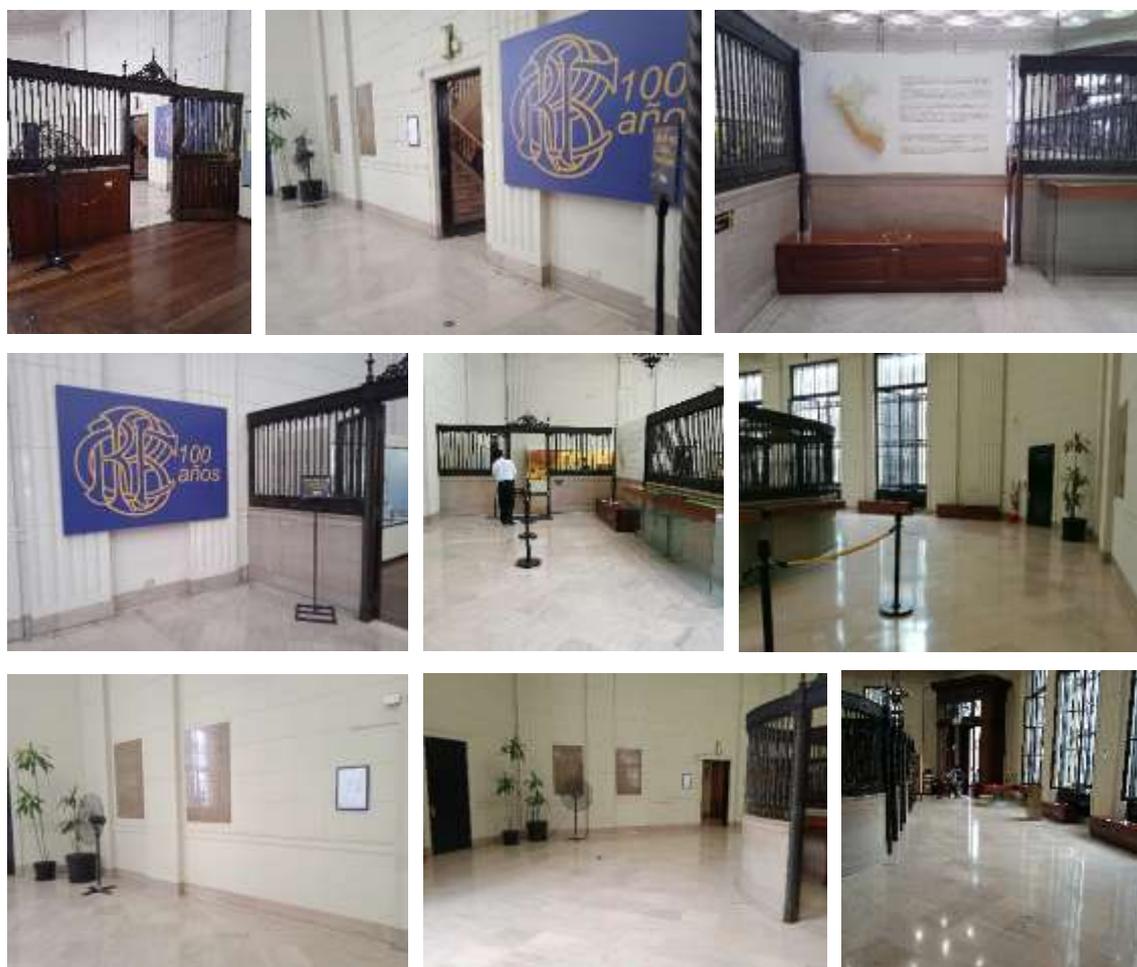
#### 4.5 Denominación y estrategia narrativa

##### 4.5.1 Denominación

El nombre que plantea la propuesta curatorial está dirigido a reflejar la razón de ser de la investigación, a la dinámica y el sentido que se le otorga.

### *Vínculos atemporales*

Uno de los objetivos de la investigación, plantea que la propuesta curatorial funcione como un mapa, como un espacio introductorio que permita organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales. El espacio idóneo donde ubicar la propuesta está ubicado en el primer piso del Mucen, en el pasaje de recorrido obligatorio antes de ingresar a las salas de la colección de arte tradicional, arte precolombino y sala de pintura. Se puede tener acceso a este pasaje desde la principal dirigiendo al espectador hacia la izquierda. Este espacio contribuiría a retribuirle la importancia y vigencia en la discusión en nuestra sociedad.



*Figura 72: Collage de imágenes de la vista del pasadizo del Mucen desde la entrada principal y desde la entrada de la Sala de Arte Tradicional. Elaboración propia.*



Figura 73: Plano de Sala de arte tradicional y entrada principal Mucen. Proporcionado por el Mucen.

#### Tipo de exposición

La propuesta curatorial se propone como un sostén y fundamento para un posible proyecto museográfico que se integre de forma permanente a las propuestas curatoriales y museográficas que ya tiene el Mucen. Por su contenido y criterios en su concepción, la propuesta curatorial ha sido diseñada para permanecer períodos más largos de tiempo para que así cumpla su función como espacio introductorio.

Se propone como una exposición *diatópica*, ya que se plantea en espacios diferentes. Si bien inicia en un espacio determinado, el pasaje principal de acceso a las diferentes salas, motiva en el visitante la necesidad de seguir circulando por los diferentes espacios del Mucen; para así completar el sentido de la propuesta, buscando en el recorrido, las diferentes conexiones atemporales.

La propuesta curatorial tiene como base integrarse a los planteamientos de la museología crítica, donde el museo no se plantea como un dispositivo comunicador y neutro. Por el contrario, pone en cuestionamiento muchos de los aspectos de la historia tradicional y de su forma cronológica de hilarla. Fomenta el enfoque social que se cuestiona sobre temas relevante que son urgentes de dialogar en el contexto, sobre todo, a crear nuevas figuras orientativas desde la igualdad de oportunidades y la recuperación de la memoria de las artistas, que han sido invisibilizadas. Como explicaba Sesma (2019) imaginar un universo de mujeres al margen de la mirada del hombre

Esta museología sobre todo está alineada al enfoque transversal pedagógico del Mucen, en donde se orientan todos sus proyectos. Además, busca en el visitante la interacción dejando de ser un actor pasivo en el proceso de comunicación que se da en una exposición, construyendo vínculos afectivos entre las obras de arte y los visitantes, resaltando las memorias individuales y colectivas.

#### 4.5.2 Estrategia narrativa

El discurso narrativo se proyecta como asincrónico, ya que, por medio del eje temático perspectiva de género y de los criterios de *interseccionalidad*, *interdisciplinariedad* y *anacronismo* de la imagen, se busca tener conectores atemporales que vinculen las obras de los diferentes periodos. En el enfrentamiento con estas obras se posibilita a una apertura de su apreciación y entendimiento hacia una “temporalidad compleja”, donde pueden coexistir, en un momento, un gran número de simultaneidades; es decir, tiempos disímiles y heterogéneos.

La estrategia narrativa consta de tres partes que pueden ser retomadas en cualquier momento de su trayectoria por el visitante.

- Primera parte de la estrategia narrativa.

Se inicia con las cuatro obras iniciales que corresponden a cuatro periodos y momentos de la propuesta curatorial:

- *Mujer estelar Nazca*, concepción de la mujer en las culturas precolombinas
- *La muerte de Sócrates*, obra de Daniel Hernández perteneciente al periodo académico republicano, donde resalta la figura masculina como eje de la historia y la omisión de la figura femenina.
- *Cabeza criolla*, de Julia Codesido del periodo indigenista, en donde destaca la agencia de las identidades femeninas.
- *S/T*, de Ana Teresa Barbosa del periodo contemporáneo, en donde se observa las maneras de hilar lo distinto.

Siendo las cuatro obras el punto de partida, permite tener un primer acercamiento a la razón de ser de la propuesta, reconociéndolas, interconectándolas, contrastando estilos, formatos, técnicas, personajes y sucesos.

El discurso narrativo se apoya de elementos visuales donde se traducen los puntos importantes dirigidos por la investigación. Se resalta en esta narrativa la idea de Didi-Huberman, donde las imágenes son conectoras de tiempos; esto quiere decir que no están aisladas, sino que se vinculan con otras imágenes y memorias. Los textos van complementando el sentido y el porqué de la primera disposición de las imágenes, logrando así un discurso narrativo concatenado.

- Segunda parte de la estrategia narrativa:

En esta parte del discurso narrativo las cuatro obras y momentos iniciales complementarán su lectura con otra selección de obras de la colección; así como de detalles de las imágenes mismas, acentuando los factores a destacar de cada momento de la propuesta curatorial.

Factores a destacar del primer momento de la propuesta curatorial:

- Reconocimiento y representatividad de la mujer en el mundo andino.
- El poder que ejercía la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural

Factores a destacar del segundo momento de la propuesta curatorial:

- Descentralizar los centros a partir de la dinámica de la deconstrucción, subrayando la representación de la figura masculina como eje central de la historia.
- La omisión del sujeto femenino como partícipe de la construcción de la historia, subordinada en el escenario como fondo.

Factores a destacar del tercer momento de la propuesta curatorial:

- Visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro y eje de la historia.
- La mirada de las creadoras para representar y ser representada, posicionándose en el acontecer histórico en las que se han desarrollado.

Factores a destacar del cuarto momento de la propuesta curatorial:

- Hacer visible una ausencia y mostrar la muerte de un sujeto consumido por el mismo orden que construye.
- La emergencia de nuevas figuras orientativas. Resaltar que el sujeto femenino está más presente que nunca.

Los textos curatoriales de los subtemas direccionan sobre el sentido de cada momento de la propuesta curatorial; los nexos atemporales permiten entablar vínculos con los distintos periodos de la colección, creando una constelación de imágenes que se relacionan.

La narrativa se complementa con la disposición de las obras que se presenta a modo de collage. Este nuevo concepto de la disposición de las imágenes se introduce de las ideas Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, en donde hay un nexo, una conexión subyacente, entre las diferentes imágenes dispuestas al mismo tiempo sobre un espacio. Este concepto ha ayudado a desplegar la imagen en múltiples sentidos, a fin de poder descubrir aquellos detalles que son desapercibidos y que el espectador va a ir descifrando y desplegando en su recorrido; asociando las obras de las distintas salas.

- Tercera parte de la estrategia narrativa:

La experiencia del discurso narrativo invita al espectador a continuar con el recorrido y seguir con el sentido de la propuesta, reconfigurándola, ubicando las obras sugeridas, los detalles, e ir conectando la temática de la perspectiva de género y los nexos atemporales con otras obras no mencionadas, pero que pertenecen a la colección. En esta parte se motiva un conocimiento integrado del Mucen.

Se puede resaltar que la denominación ha permitido delimitar el planteamiento de la propuesta curatorial, creando los parámetros para proyectarse a una posible propuesta expositiva en el Mucen. Aquí también se ha definido el espacio idóneo donde materializar la propuesta: el pasaje inicial del Mucen, que es de obligado acceso a todas las salas.

La estrategia narrativa se ha planteado como un discurso que dirija la lectura de la propuesta curatorial y se ha dividido en tres instancias que pueden ser retomadas en cualquier parte del recorrido. El discurso narrativo se ha apoyado de elementos visuales que traducen los puntos más destacados de los momentos de la propuesta curatorial.

Los resultados obtenidos del discurso narrativo concuerdan con los de Didi -Huberman (2001), ya que este autor resalta la importancia de las relaciones entre los objetos, lo que estos activan y cómo se van vinculando con memorias personales y colectivas. Concuerda también con la idea de aplicar un diseño de método de narración a todo el espacio museográfico cuando se presentan una gran cantidad de objetos pertenecientes a diferentes épocas que sostiene el MNT, (2019).

En cuanto a cómo se ha dispuesto las imágenes a modo de *constelaciones*; esta idea coincide con lo propuesto por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, ya que se ha destacado un universo de detalles de las mismas obras, desplegándose la imagen en múltiples sentidos, descubriendo aquellos detalles que son desapercibidos en una primera lectura.

Recalcar que los resultados obtenidos tanto de la propuesta curatorial no tiene un referente que integre en su totalidad los mismos componentes, es decir no se ha encontrado en las investigaciones, tesis y artículos consultados una propuesta curatorial que se inscriba en la ciudad de Lima, que tenga como eje temático e hilo conductor una perspectiva de género, que se enfrenten a una colección tan diversa en periodos como en objetos culturales. Por lo tanto. esta propuesta se ha nutrido de estos referentes iniciales, obteniendo de cada uno información relevante en los diferentes aspectos sostenidos.

#### 4.6 Esquema de pre-guion museográfico

El presente esquema de guion museográfico se ha estructurado y sistematizado la información que se va a transmitir, es el resultado de los conocimientos investigados sobre el tema central de la propuesta curatorial. Estos aspectos servirán de pauta al museógrafo para desarrollar el diseño. Este formato de esquema de pre-guion da la posibilidad de ver en paralelo tanto el tema, el texto, los objetos y los modos expositivos (soportes museográficos).

El esquema del pre-guion presenta una secuencia, la cual viene a ser la unidad mínima de sentido que hila los contenidos de la propuesta curatorial y se sostiene en los objetos culturales escogidos para complementar los argumentos expuestos. El presente pre-guion ha definido los temas y subtemas, la distribución de los objetos, así como los textos que formarán parte de la exposición.

##### 4.6.1 Conceptos

En esta sección se han desarrollado los temas que contextualizan los objetos que se incorporan a la propuesta. Estos temas están delimitados por el discurso, el sentido de la exposición y se relacionan entre sí. En esta parte del pre-guion se encuentra el texto introductorio; en este se ha descrito los aspectos más relevantes que conduzcan al

espectador a la razón de ser de la de la propuesta curatorial, al hilo conductor que le da sentido; así como a los criterios que se han utilizado para su construcción.

El objetivo de los textos es introducir al visitante a la dinámica de la propuesta y busca despertar el interés, adentrándolo a cada objeto cultural y cómo este se conecta con las otras obras de la colección para iniciar el recorrido.

Como texto introductorio se propone el siguiente:

*Vínculos atemporales* parte de la necesidad de integrar la categoría perspectiva de género como hilo conductor de la propuesta expositiva. Interesa destacar las imágenes de la mujer, tanto desde las obras en que está representada, como en aquellas en que destaca por su omisión. Esta relectura permite generar una ruptura con la mirada que posiciona al sujeto masculino como el único eje de la historia. La opción por mostrar las imágenes de una manera “anacrónica” busca hacer visibles continuidades históricas y proporcionar un diálogo actual entre las obras de la colección. El análisis interseccional ha podido visibilizar como el género no es el único factor de opresión, ya que, al entrecruzarse con clase, raza y procedencia, genera más capas de subordinación.

Se proponen cuatro momentos para el recorrido: *Mujer estelar Nazca* del periodo precolombino, *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández y del periodo académico republicano, *Cabeza criolla* de Julia Codesido y del periodo indigenista y la obra *S/T* de Ana Teresa Barboza del periodo contemporáneo. Estos momentos pueden ser retomados en cualquier instante del recorrido. La propuesta busca construir nuevas representaciones de las relaciones de género que permitan cambiar nuestros imaginarios, posibilitando otras maneras de entablar relaciones, siendo estas más justas y equitativas.

En esta parte del esquema del pre-guion, se muestran los cuatro subtemas o momentos de la propuesta curatorial que se derivan del tema central. Cada momento se ha dividido en dos aspectos que extraen los puntos más relevantes y dirigen el sentido de la pieza elegida, así como funcionan como conectores atemporales con las demás obras y periodos de la colección.

- Primer momento de la propuesta curatorial:

*Mujer estelar Nazca*, concepción de la mujer en las culturas precolombinas.

Texto que parte del periodo precolombino en donde se destaca la centralidad de la mujer en las sociedades prehispánicas a través de la figurina *Mujer estelar Nazca*, motivando coincidencias y discrepancias con otras piezas de la colección.

Como texto se propone el siguiente:

Con la pieza *Mujer estelar Nasca*, el primer momento muestra una posición distinta de la mujer en el Perú precolombino, para proyectar nuevas relaciones de género hacia el futuro. Estas figurinas de mujeres desnudas eran utilizadas como ofrendas propiciadoras de la fertilidad de las tierras en un contexto agreste y de sequías. La desnudez que presenta es el “lienzo que contiene al universo mismo”, el cuerpo se convierte en un espacio privilegiado capaz de llevar de forma imborrable aquello que para los nazcas era primordial: el cosmos, es decir, el espacio de las divinidades.

Aspectos puntuales a destacar en el primer momento de la propuesta curatorial:

- Primer aspecto a destacar: El papel de la mujer a partir del estudio de la pieza *Mujer estelar Nazca* y su contexto; reconocimiento de su representatividad en el mundo andino.

Como texto se propone el siguiente:

Se enlaza las obras de la colección en donde se subraya la presencialidad de la mujer. Obras como *Cabeza criolla* (1938) de Julia Codesido, *Claudine* (1945), de Sérvulo Gutiérrez, *Naranjera* (1928) de Teresa Carvallo y *Retrato de Rosa Alarco* (1941) de Ricardo Grau representan mujeres con una postura y mirada propia, que se encuentran comunicando su sentir, una imagen que no se limita a ser simplemente observada. Estas imágenes contrastan con otras obras de la colección como *Dama en el campo* y *Mujer cargando leña* de Daniel Hernández, Siglo XIX, *Las tentaciones de San Antonio* de Ignacio Merino S XIX, *Retrato de doña Manuela Henríquez* de Francisco Laso (1860) donde, por su postura, languidez o mirada adormecida, se trata de mujeres que no expresan sus propios sentimientos ni acciones, sino el hecho de casi solamente están ahí para ser observadas.

- Segundo aspecto a destacar: El poder que ejercía la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos de la naturaleza asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno.

Como texto se propone el siguiente:

Se subraya el poder que ejercía la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos naturales asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno. Los detalles de símbolos de estrellas y maíces inmortalizados en el cuerpo de la Mujer Estelar Nasca, se asocian a otros detalles de las obras de la colección: es el caso también de la obra de Paloma Álvarez, Mamachay (2013), en donde se destacan diferentes objetos del imaginario personal de la artista con alto contenido simbólico: un arbolito de retama, unas polleras, un poncho, entre otros elementos, haciendo que se vuelvan privilegiados, dotándolos de un poder particular al destacar la memoria a la que remiten, y su conexión con las memorias del visitante.

- Segundo momento de la propuesta curatorial:

*La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández; la figura masculina como centro de la historia.

Texto que parte del periodo academista republicano donde se destaca el a la figura masculina como centro de la historia y la omisión de la mujer como partícipe.

Como texto se propone el siguiente:

El segundo momento, localizado en el arte republicano, se concentra en la obra *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández, con el objetivo de hacer visible la representación de la figura masculina como eje central de la historia. En el arte academista republicano, las representaciones de los temas históricos del pasado se expresan con mucho dramatismo, buscando plasmar momentos trascendentes para que sean recordados. El tema histórico tiene que ver con la necesidad de construir una nación en donde la exaltación de las virtudes y virilidad masculina cumplía un papel central. En el cuadro mencionado el centro de la imagen es la figura masculina, pues no hay cabida para otras identidades. Contribuye a instaurar el discurso de la época; se instala, en el imaginario de las personas, un sentido común patriarcal, creando identidades y relaciones funcionales a ella.

Aspectos puntuales a destacar en el segundo momento de la propuesta curatorial:

- Primer aspecto a destacar: Descentralizar los centros a partir de la dinámica de la deconstrucción, subrayando la representación de la figura masculina como eje central de la historia.

Como texto se propone el siguiente:

Esta propuesta busca deconstruir los centros, observar que hay detrás de esa opción que crea binarismos y oposiciones. En la obra, la *Capitulación de Ayacucho* (1924) de Daniel

Hernández, se representa el momento en que se va a realizar la firma del documento en el que el general español Canterac admite el retiro de las tropas españolas de Perú. Esta escena está recreada no solo para resaltar un evento importante dentro de la historia de la independencia, sino que además subraya la centralidad de la figura masculina como único participante para su logro. En los detalles hay una serie de gestos que reafirman a la figura masculina como el que ejerce el poder, como protector y guía de la nación. Las manos cumplen un papel central al respecto. Es a través de ellas que se manifiesta el poder que firma el documento; son solo ellas –las manos masculinas- las que construyen la nación desde las armas o desde las letras.

- Segundo aspecto a destacar: La omisión del sujeto femenino como partícipe de la construcción de la historia, subordinada en el escenario como fondo.

Como texto se propone el siguiente:

Buena parte de las obras de este periodo omiten e invisibilizan la participación de la mujer por completo, pero esa omisión activa la búsqueda de otro tipo de fuentes y de datos históricos. El estereotipo en estas representaciones casi propone a la femineidad como un adorno, como por ejemplo en las obras *Las tentaciones de San Antonio de Merino*, y *Dama en el campo de Daniel Hernández (XIX)*. En la obra *Retrato de doña Manuela Henríquez de Francisco Laso* se pueden distinguir símbolos decorativos que aluden a la distracción o como adorno, o reiterando la supuesta fragilidad de la mujer.

- Tercer momento de la propuesta curatorial:

*Cabeza de criolla* de Julia Codesido, la agencia de las identidades femeninas.

Texto que parte del periodo indigenista, pues esta ayuda a visibilizar la agencia de las identidades femeninas. Esta imagen entrará en dialogo con las dos primeras y con la muestra en general.

Como texto se propone el siguiente:

La obra *Cabeza de criolla* de Julia Codesido del periodo indigenista, marca el tercer momento de la curadoría y ayuda a continuar visibilizando la agencia de las identidades femeninas. Tomar agencia significa adoptar una posición de cuestionamiento y de constante sospecha frente a aquello que se ha naturalizado como una relación de poder. Julia Codesido es una artista que focaliza en los indios y en las mujeres, dos grupos históricamente excluidos en la construcción de la nación. De hecho, la agencia femenina

como voz alterna, ha permitido cuestionar las fronteras de la “nación” introduciendo a otras prácticas y sujetos como una forma de resistencia a lo normado.

Aspectos puntuales a destacar en el segundo momento de la propuesta curatorial:

- Primer aspecto a destacar: Visibilizar la agencia de las identidades femeninas para desestabilizar a la figura masculina como centro y eje de la historia.

Como texto se propone el siguiente:

La agencia femenina está representada en distintas obras del Mucen, por ejemplo, en el caso de la acuarela *Las rabonas de Pancho Fierro*, se puede decir que la imagen reivindica el papel de la mujer dentro del proceso de la independencia, ya que las investigaciones muestran cómo ellas eran el sostén de los soldados de infantería en las marchas y campañas militares. Lo mismo sucede con *Las tapadas*, que se repite en varias de las obras de la colección como en *Interior de iglesia* (1911) de Teófilo Castillo, y *Mantas* (año) de Julia Codesido. Para Bazán (2019), la agencia de la tapada promovería una ruptura al modelo patriarcal que estaba instaurado durante años.

- Segundo aspecto a destacar: Resaltar cómo, a través de la mirada de las creadoras, emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han desarrollado.

Como texto se propone el siguiente:

Interesa resaltar cómo emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han representado. Las artistas producen un discurso propio para representar y representarse, destacando lo que critican del contexto patriarcal en el que se inscriben. Obras como *Naranjera* (1928) de Teresa Carvallo; *Mamachay* (2013) de Paloma Álvarez, *S/T* (2010) de Ana Teresa Barboza, *Personaje en movimiento* (1983) de Julia Navarrete, *La dama del culantrillo* (año) de Luz Negib, *Siglo XX*; *Bodegón* (1966) de Tilsa Tsuchiya, *Sin título* (2018) de Alice Wagner; *No. 21. de castas y mala raza* (2009) de Claudia Coca, entre otras obras, son excelentes ejemplos de ello.

- Cuarto momento de la propuesta curatorial:

*S/T* de Ana Teresa Barboza, la inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto.

Texto que parte del del periodo contemporáneo, se destaca localizar la ausencia dentro de la presencia: la visibilización de la mujer en donde aparentemente se encuentra ausente.

Como texto se propone el siguiente:

El cuarto momento parte con la obra *S/T* de Ana Teresa Barboza del periodo contemporáneo. Esta imagen hace visible aquello que ha sido omiso e invisibilizado en la historia para intentar resarcirlo. La obra impacta al enfrentarse al orden del mundo instaurado por el hombre. Ya no es, sin embargo, este sujeto que establece las leyes, sino que ahora está abatido y es consumido. El evento mismo sobre la muerte de un hombre es una oportunidad que ayuda a descifrar el exceso de la masculinidad que dominó a la pintura peruana.

- Primer aspecto a destacar: Hacer visible una ausencia y mostrar la muerte de un sujeto consumido por el mismo orden que construye.

Como texto se propone el siguiente:

En esta obra parece haber una ausencia, la del sujeto femenino, pero, ello no es exactamente cierto: la obra está construida a partir del bordado y esto se asocia a lo femenino. Es decir, lo ausente se vuelve una presencia que es latente pero estructuradora al mismo tiempo. Localizar la ausencia dentro de la presencia favorece a sacar a la luz aquello que a primera vista no se ve. Esta imagen dialoga bien con *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández, donde se observa la subordinación del sujeto femenino en la tradición pictórica. Dialoga también con la obra *Loro hablador* de Elena Valera (1973-1998) en su manufactura y en la herencia de las tradiciones de abuelas – madres - hijas.

- Segundo aspecto a destacar: La emergencia de figuras orientativas. Resaltar que el sujeto femenino está más presente que nunca, sobre todo cuando son las artistas las que buscan tejer este caos, como las creadoras de un nuevo acontecimiento estético.

Como texto se propone el siguiente:

Resaltar que el sujeto femenino emerge en la pintura peruana y está más presente que nunca, sobre todo cuando son las artistas las que buscan tejer este caos, como las creadoras de un nuevo acontecimiento estético. Como lo muestra la obra que acompaña a *S/T* de la serie *Animales familiares*, la artista intervenía, resanando y zurciendo la herida del hombre, equilibrando el orden, produciendo una nueva figura orientativa.

#### 4.6.2 Objetos

Cuatro obras de la colección del Mucen de diferentes periodos son objeto de estudio y punto de partida de la investigación. *Mujer estelar Nazca*, del periodo precolombino., *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández del periodo académico republicano.

*Cabeza criolla* de Julia Codesido del periodo indigenista y *S/T* de Ana Teresa Barbosa del periodo contemporáneo. En esta sección también está integrada por reproducciones de detalles de las obras que destacan los aspectos resaltantes de cada momento curatorial anteriormente mencionados

#### 4.6.3 Modos

En esta sección se sugiere algunos puntos a destacar sobre los datos técnicos, la ubicación de los soportes o recursos museográficos para su posible exposición, para corresponder con el concepto curatorial.

El siguiente diagrama muestra cómo el objetivo es parte central en la construcción del esquema del pre-guión, los temas, objetos y soportes están delimitados por su enunciado.



Figura 74: Esquema relación entre el objetivo y el esquema del pre-guión. Elaboración propia.

Se puede recalcar que, en esta parte de los resultados obtenidos, se ha sustentado y proyectado el contenido de la investigación en un esquema de pre-guión museográfico. Este esquema de pre-guión ha tenido como soporte los resultados obtenidos por Castrillón (1986), ya que se ha planteado como un formato de registro, de evaluación y sistematización de todo el proceso creativo de la propuesta curatorial en un orden esencial para su entendimiento.

En este esquema de pre-guión se destacan los cuatro momentos de la propuesta curatorial en una secuencia que ha posibilitado hacer una lectura en paralelo del tema (textos curatoriales), los objetos culturales (obras de la colección) y los modos expositivos que indican posibilidades para el montaje.

Esta parte de la tesis adquiere validez ya que se ha construido un discurso narrativo que se sostiene en los textos curatoriales elaborados para la propuesta curatorial: el texto introductorio, los textos que exponen los cuatro momentos curatoriales y los textos que destacan los aspectos de los momentos mencionados. Estos condensan toda la investigación realizada y van hilando el discurso y el recorrido; así como contextualizan las obras escogidas.

Otro punto a resaltar dentro de esta parte de la investigación es que el esquema del pre-guión sitúa y organiza la gran red de conocimiento que presenta el Mucen a través de sus objetos culturales, en donde resaltan la gran variedad de periodos. Este resultado coincide con el planteado por el MNT de Colombia en su proyecto de investigación, ya que tuvo como objetivo diseñar un método de narración basado en un guión curatorial, que se aplique a todo espacio museográfico, permitiendo crear un vínculo entre la gran cantidad de objetos pertenecientes a diferentes épocas y tecnologías. La presente tesis difiere al referente del MNT en la temática propuesta para entablar el vínculo.

Tabla 10

Esquema de Pre-guión museográfico de la propuesta curatorial para el Mucen

**Vínculos atemporales**

PERIODO	TEXTO	OBJETO	MODO
	<p><b>TEXTO INTRODUCTORIO</b>  <b>Vínculos atemporales</b> parte de la necesidad de integrar la categoría perspectiva de género como hilo conductor de la propuesta expositiva. Interesa destacar las imágenes de la mujer, tanto desde las obras en que está representada, como en aquellas en que destaca por su omisión. Esta relectura permite generar una ruptura con la mirada que posiciona al sujeto masculino como el único eje de la historia. La opción por mostrar las imágenes de una manera “anacrónica” busca hacer visibles continuidades históricas y proporcionar un diálogo actual entre las obras de la colección. El análisis interseccional ha podido visibilizar como el género no es el único factor de opresión, ya que, al entrecruzarse con clase, raza y procedencia, genera más capas de subordinación.</p> <p>Se proponen cuatro momentos para el recorrido: <i>Mujer estelar Nazca</i> del periodo precolombino, <i>La muerte de Sócrates</i> de Daniel Hernández y del periodo académico republicano, <i>Cabeza criolla</i> de Julia Codesido y del periodo indigenista y la obra <i>S/T</i> de Ana Teresa Barboza del periodo contemporáneo. Estos momentos pueden ser retomados en cualquier instante del recorrido. La propuesta busca construir nuevas representaciones de las relaciones de género que permitan cambiar nuestros imaginarios, posibilitando otras maneras de entablar relaciones, siendo estas más justas y equitativas.</p>		<p>Diseño espacial para cada objeto.  Sistema de paneles modulares para textos.  Sistema de iluminación para las imágenes.  Sistema para el colgado de obras y reproducciones.</p>

---

*Mujer estelar Nazca*, Intermedio temprano. Modelado y pintado sobre Cerámica.

*La muerte de Sócrates*, Daniel Hernández (1924) del periodo académico republicano.

*Cabeza criolla*, Julia Codesido (1938) del periodo indigenista.

*S/T*, Ana Teresa Barbosa del periodo contemporáneo.

---

**Arte  
Precolombino**

**Primer momento de la propuesta curatorial: *Mujer estelar Nazca*, concepción de la mujer en las culturas precolombinas.**

**Mujer estelar  
Cultura Nasca  
Fecha / Época:  
Intermedio  
Temprano  
Cerámica.**

TEXTO PRIMER MOMENTO

Con la pieza *Mujer estelar Nasca*, el primer momento muestra una posición distinta de la mujer en el Perú precolombino, para proyectar nuevas relaciones de género hacia el futuro. Estas figurinas de mujeres desnudas eran utilizadas como ofrendas propiciadoras de la fertilidad de las tierras en un contexto agreste y de sequías. La desnudez que presenta es el “lienzo que contiene al universo mismo”, el cuerpo se convierte en un espacio privilegiado capaz de llevar de forma imborrable aquello que para los nazcas era primordial: el cosmos, es decir, el espacio de las divinidades.

*Mujer estelar Nazca*, Intermedio temprano. Modelado y pintado sobre Cerámica.

- Texto: primer aspecto a destacar

Se enlaza las obras de la colección en donde se subraya la presencialidad de la mujer. Obras como *Cabeza criolla* (1938) de Julia Codesido, *Claudine* (1945), de Sérvulo Gutiérrez, Naranjera (1928) de Teresa Carvallo y *Retrato de Rosa Alarco* (1941) de Ricardo Grau representan mujeres con una postura y mirada propia, que se encuentran comunicando su sentir, una imagen que no se limita a ser simplemente observada. Estas imágenes



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

---

contrastan con otras obras de la colección como *Dama en el campo* y *Mujer cargando leña* de Daniel Hernández, Siglo XIX, *Las tentaciones de San Antonio* de Ignacio Merino S XIX, *Retrato de doña Manuela Henríquez* de Francisco Laso (1860) donde, por su postura, languidez o mirada adormecida, se trata de mujeres que no expresan sus propios sentimientos ni acciones, sino el hecho de casi solamente están ahí para ser observadas.



*Cabeza criolla* (1938) de Julia Codesido, óleo sobre lienzo.

*Claudine* (1945) de Sérvulo Gutiérrez, óleo sobre lienzo.

*Naranjera* (1928) de Teresa Carvallo, óleo sobre lienzo.

*Retrato de Rosa Alarco* (1941) de Ricardo Grau, óleo sobre lienzo.

- Texto: segundo aspecto a destacar

Se subraya el poder que ejercía la mujer como intermediaria del mundo natural y sobrenatural que interfiere, a través de su carga simbólica, en el ciclo de los fenómenos naturales asegurando la reproductividad y fertilidad del entorno. Los detalles de símbolos de estrellas y maíces immortalizados en el cuerpo de la *Mujer Estelar Nasca*, se asocian a otros detalles de las obras de la colección: es el caso también de la obra de Paloma Álvarez, *Mamachay* (2013), en donde se destacan diferentes objetos del imaginario personal de la artista con alto contenido simbólico: un arbolito de retama, unas polleras, un poncho, entre otros elementos, haciendo que se vuelvan privilegiados, dotándolos de un poder particular al destacar la memoria a la que remiten, y su conexión con las memorias del visitante.

Detalles *Mujer estelar Nazca*, Intermedio temprano. Modelado y pintado sobre Cerámica.

Detalles *Paloma Álvarez, Mamachay 2013*



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

Arte  
republicano  
Maestros de la  
pintura peruana  
Pintura S.XIX

Daniel  
Hernández La  
muerte de  
Sócrates 1872

**Segundo momento de la propuesta curatorial:**

***La muerte de Sócrates de Daniel Hernández; la figura masculina como centro de la historia.***

TEXTO SEGUNDO MOMENTO

El segundo momento, localizado en el arte republicano, se concentra en la obra *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández, con el objetivo de hacer visible la representación de la figura masculina como eje central de la historia. En el arte academista republicano, las representaciones de los temas históricos del pasado se expresan con mucho dramatismo, buscando plasmar momentos trascendentes para que sean recordados. El tema histórico tiene que ver con la necesidad de construir una nación en donde la exaltación de las virtudes y virilidad masculina cumplía un papel central. En el cuadro mencionado el centro de la imagen es la figura masculina, pues no hay cabida para otras identidades. Contribuye a instaurar el discurso de la época; se instala, en el imaginario de las personas, un sentido común patriarcal, creando identidades y relaciones funcionales a ella.

Daniel Hernández La muerte de Sócrates, 1872, óleo sobre lienzo.

- Texto: Primer aspecto a destacar

Esta propuesta busca deconstruir los centros, observar que hay detrás de esa opción que crea binarismos y oposiciones. En la obra, la *Capitulación de Ayacucho* (1924) de Daniel Hernández, se representa el momento en que se va a realizar la firma del documento en el que el general español Canterac admite el retiro de las tropas españolas de Perú. Esta escena está recreada no solo para resaltar un evento importante dentro de la historia de la independencia, sino que además subraya la centralidad de la figura masculina como único participante para su logro. En los detalles hay



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

una serie de gestos que reafirman a la figura masculina como el que ejerce el poder, como protector y guía de la nación. Las manos cumplen un papel central al respecto. Es a través de ellas que se manifiesta el poder que firma el documento; son solo ellas –las manos masculinas- las que construyen la nación desde las armas o desde las letras.



*Capitulación de Ayacucho* (1924) de Daniel Hernández. Óleo sobre lienzo

Collage de detales de *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández (1872). Óleo sobre lienzo.



- Texto: Segundo aspecto a destacar

Buena parte de las obras de este periodo omiten e invisibilizan la participación de la mujer por completo, pero esa omisión activa la búsqueda de otro tipo de fuentes y de datos históricos. El estereotipo en estas representaciones casi propone a la feminidad como un adorno, como por ejemplo en las obras *Las tentaciones de San Antonio de Merino*, y *Dama en el campo* de Daniel Hernández. En la obra *Retrato de doña Manuela Henríquez* de Francisco Laso se pueden distinguir símbolos decorativos que aluden a la distracción o como adorno, o reiterando la supuesta fragilidad de la mujer.

*Las tentaciones de San Antonio de Merino*

*Dama en el campo* de Daniel Hernández. S.XIX

*Retrato de doña Manuela Henríquez* de Francisco Laso (1860)



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

Transformaciones,  
tradición y  
mestizaje

Julia Manuela  
Codesido  
*Cabeza criolla*

Tercer momento de la propuesta curatorial:  
*Cabeza de criolla* de Julia Codesido, la agencia de las  
identidades femeninas.

#### TEXTO TERCER MOMENTO

La obra *Cabeza de criolla* de Julia Codesido del periodo indigenista, marca el tercer momento de la curadoría y ayuda a continuar visibilizando la agencia de las identidades femeninas. Tomar agencia significa adoptar una posición de cuestionamiento y de constante sospecha frente a aquello que se ha naturalizado como una relación de poder. Julia Codesido es una artista que focaliza en los indios y en las mujeres, dos grupos históricamente excluidos en la construcción de la nación. De hecho, la agencia femenina como voz alterna, ha permitido cuestionar las fronteras de la “nación” introduciendo a otras prácticas y sujetos como una forma de resistencia a lo normado.

*Cabeza de criolla* de Julia Codesido (1938)

- Texto: Primer aspecto a destacar

La agencia femenina está representada en distintas obras del Mucen, por ejemplo, en el caso de la acuarela *Las rabonas* de Pancho Fierro, se puede decir que la imagen reivindica el papel de la mujer dentro del proceso de la independencia, ya que las investigaciones muestran cómo ellas eran el sostén de los soldados de infantería en las marchas y campañas militares. Lo mismo sucede con *Las tapadas*, que se repite en varias de las obras de la colección como en el *Interior de iglesia* (1911) de Teófilo Castillo, y *Mantas* (1945) de Julia Codesido. Para Bazán



Diseño espacial para cada  
objeto.  
Sistema de paneles modulares  
para textos.  
Sistema de iluminación para  
las imágenes.  
Sistema para el colgado de  
obras y reproducciones.



Diseño espacial para cada  
objeto.  
Sistema de paneles modulares  
para textos.  
Sistema de iluminación para  
las imágenes.  
Sistema para el colgado de  
obras y reproducciones.

(2019), la agencia de la tapada promovería una ruptura al modelo patriarcal que estaba instaurado durante años.

*Las rabonas* de Pancho Fierro, acuarela sobre papel.

*Tapada y escribano* de Pancho Fierro, acuarela sobre papel.

*Interior de iglesia* (1911) de Teófilo Castillo, Óleo sobre lienzo

*Mantas* (1945) de Julia Codesido. Óleo sobre lienzo



- Texto: Segundo aspecto a destacar

Interesa resaltar cómo emerge un tipo de feminidad diferente al acontecer histórico en las que se han representado. Las artistas producen un discurso propio para representar y representarse, destacando lo que critican del contexto patriarcal en el que se inscriben. Obras como *Naranja* (1928) de Teresa Carvallo; *Mamachay* (2013) de Paloma Álvarez, *S/T* (2010) de Ana Teresa Barboza, *Personaje en movimiento* (1983) de Julia Navarrete, *La dama del culantrillo* (año) de Luz Negib, Siglo XX; *Bodegón* (1966) de Tilsa Tsuchiya, *Sin título* (2018) de Alice Wagner; *No. 21. de castas y mala raza* (2009) de Claudia Coca, entre otras obras, son excelentes ejemplos de ello.

*Naranja* (1928) de Teresa Carvallo. Óleo sobre lienzo

*Mamachay* (2013) de Paloma Álvarez. Óleo sobre lienzo

*S/T* (2010) de Ana Teresa Barboza, Bordado y tela

*Personaje en movimiento* (1983) de Julia Navarrete. Óleo sobre lienzo

*La dama del culantrillo* (año) de Luz Negib, Siglo XX. Óleo sobre lienzo

*Bodegón* (1966) de Tilsa Tsuchiya. Óleo sobre lienzo

*Sin título* (2018) de Alice Wagner. Arcilla con pigmentos de color.



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

---

No. 21. de castas y mala raza (2009) de Claudia Coca., Óleo sobre lienzo



---

**Arte contemporáneo**  
**Ana Teresa Barboza 2010 S/t**

**Cuarto momento de la propuesta curatorial:**  
**S/T de Ana Teresa Barboza, la inversión del orden, el caos, la ruptura y nuevas formas de hilar lo distinto.**  
TEXTO CUARTO MOMENTO

El cuarto momento parte con la obra *S/T* de Ana Teresa Barboza del periodo contemporáneo. Esta imagen hace visible aquello que ha sido omiso e invisibilizado en la historia para intentar resarcirlo. La obra impacta al enfrentarse al orden del mundo instaurado por el hombre. Ya no es, sin embargo, este sujeto que establece las leyes, sino que ahora está abatido y es consumido. El evento mismo sobre la muerte de un hombre es una oportunidad que ayuda a descifrar el exceso de la masculinidad que dominó a la pintura peruana.

*S/T* (2010) de Ana Teresa Barboza, Bordado y tela

- Texto: Primer aspecto a destacar

En esta obra parece haber una ausencia, la del sujeto femenino, pero, ello no es exactamente cierto: la obra está construida a partir del bordado y esto se asocia a lo femenino. Es decir, lo ausente se vuelve una presencia que es latente pero estructuradora al mismo tiempo. Localizar la ausencia dentro de la presencia favorece a sacar a la luz aquello que a primera vista no se ve. Esta imagen dialoga bien con *La muerte de Sócrates* de Daniel Hernández, donde se observa la subordinación del sujeto femenino en la tradición pictórica. Dialoga también con la obra



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

---

---

*Loro hablador* de Elena Valera (1973-1998) en su manufactura y en la herencia de las tradiciones de abuelas – madres - hijas.

Daniel Hernández *La muerte de Sócrates*, 1872, óleo sobre lienzo.

Detalle obra de Daniel Hernández *La muerte de Sócrates*, 1872, óleo sobre lienzo.

*Loro hablador* de Elena Valera, (Roya, Iparia, Ucayali, 1973-1998). Tintes naturales sobre tela teñida con caoba.

- Texto: Segundo aspecto a destacar

Resaltar que el sujeto femenino emerge en la pintura peruana y está más presente que nunca, sobre todo cuando son las artistas las que buscan tejer este caos, como las creadoras de un nuevo acontecimiento estético. Como lo muestra la obra que acompaña a *S/T* de la serie *Animales familiares*, la artista intervenía, resanando y zurciendo la herida del hombre, equilibrando el orden, produciendo una nueva figura orientativa



Diseño espacial para cada objeto.  
Sistema de paneles modulares para textos.  
Sistema de iluminación para las imágenes.  
Sistema para el colgado de obras y reproducciones.

---

Fuente: Clase Museología y curaduría, Maestría Museología y gestión cultural

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### CONCLUSIONES

Se puede concluir que la presente tesis responde a la problemática de la investigación y a los objetivos planteados. Al proponer la perspectiva de género como eje temático de la propuesta curatorial, la tesis ha intentado contribuir a cubrir el vacío que evidencia el Mucen.

1. En esta tesis se asignó la perspectiva de género como eje temático y ordenadora de conocimientos de la propuesta curatorial, siendo el hilo conductor que otorga sentido al conjunto de obras seleccionadas de la colección del Mucen. Esta temática ha posibilitado un diálogo entre sus diferentes temporalidades, imágenes, actores y acontecimientos.
2. La perspectiva de género, como categoría analítica tradujo e hizo visible el problema de las identidades subyacentes en las obras de la colección, evidenciando construcciones sociales y culturales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres. Su importancia se argumentó, tanto desde las obras en las que está representada la mujer; visibilizando su agencia, como en aquella que es omitida.
3. El criterio de anacronismo de la imagen posibilitó reconfigurar las obras según el contexto y en relación a otras imágenes, generando una ruptura a la cronología lineal que presenta el Mucen en sus diferentes Salas. Este criterio ayudó a construir un discurso narrativo en donde las obras se despliegan en diferentes momentos e instancias.
4. El criterio *interdisciplinariedad* ha diversificado los enfoques de estudio articulando las diferentes disciplinas del conocimiento, nutriendo el análisis de las obras y diversificando los diferentes significados y representaciones que emanan de las mismas.
5. El criterio de *interseccionalidad* observó, desde las mismas obras, las tensiones y los entrecruces de clase, raza y género, resaltó cómo se inscribe la desigualdad en contextos históricos específicos, generando subordinaciones simultáneas.
6. Se sustentó y proyectó, todo el contenido de la investigación, en un esquema de preguión museográfico estructurado de forma ordenada y secuencial en cuatro momentos curatoriales. Este esquema permitió situar la propuesta como un mapa; más

específicamente como un espacio introductorio, que posibilitó organizar la gran red de conocimientos que muestra el Mucen a través de su extensa y diversa colección.

## RECOMENDACIONES

1. Integrar la perspectiva de género como eje transversal dentro de sus lineamientos, así como asignarla como hilo conductor de sus propuestas curatoriales, ya que esto posibilitaría una lectura unificada de sus objetos culturales, propiciando un diálogo entre la gran variedad periodos que presenta en sus colecciones.
2. Proponer la perspectiva de género como eje temático ya que es una necesidad que no se puede postergar, este tema fomentaría al debate de la memoria en la historia peruana en vías de una reparación simbólica a la representatividad de la mujer. Recaltar además que, la violencia de género es una problemática que se sostiene y normaliza durante años en un sistema patriarcal.
3. Integrar el criterio de anacronismo de la imagen dentro de sus discursos curatoriales y narrativas museográficas, para que así, las obras se vuelvan conectoras con imágenes, temporalidades y acontecimientos diversos.
4. Consolidar el criterio de interdisciplinariedad para diversificar los enfoques de estudio de sus objetos culturales, esto complementaría su enfoque pedagógico, que se centra en acercar las obras al público desde diferentes áreas del conocimiento.
5. Incluir en la investigación y análisis de sus objetos artísticos el criterio de *interseccionalidad* para observar desde las mismas obras, como se inscribe la desigualdad en diferentes contextos histórico, visibilizando así los entrecruces entre clase, raza, y género, etc.
6. Fomentar la elaboración de guiones museográficos que sitúen y organicen la gran red de conocimientos que muestra a través de su diversa colección, reconfigurando la forma de vincular sus espacios.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. (1971). *Teoría estética*. Madrid, España: Taurus,
- Alcalde, C. (2014). *La mujer en la violencia: Pobreza, género y resistencia en el Perú*. Lima, Perú: IEP.
- Alonso, L. (1999). *Museología y Museografía*. Ediciones Aguazul.
- Alvarado A. (2015). Sacerdotisas, Curanderas, Parteras y Guerreras: Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo. *Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época*, 2, 4-38.
- Amigo, R. (2019). El retrato de la militarización 45 EN Lecturas sobre el proceso artístico en el Perú, tomo 1). Lima, Perú: Ensabap.
- Badiou, A. (2005). “Circunstancias y filosofía”. En: *Filosofía del presente*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.
- Balzer, D. (2014). *Curationism: How Curating took over the Art World and everythingelse*. Ciudad, Canada: Coach House Books.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Barrientos. & Muñoz, F. (2014). Un bosquejo de feminismo(s) peruano(s): los múltiples desafíos. *Revista Estudios Feminista*, 2(22), 637-645. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/381/38131661015.pdf>
- Bazán, A. (2018). *Representaciones Escriturales Y Visuales Entre Los Años 1830-1850* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- BCRP. (1997). Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Museo/publicaciones/pinacoteca-bcrp.pdf>
- Bejarano, E. (2011). *Elvira García y García (1892 – 1951): Mujer y educadora dentro de los procesos modernizadores de la Educación de la Infancia en el Perú*. (Tesis de licenciatura). UNMSM, Lima. Recuperado de <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/409>

- Belvedresi, R. E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3(1), 5–17. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>
- Beltrán, D.F., Bahamón, C.A, & Aranzazu, C.U. (2019). Experiencia y diálogo en narrativas museográficas. *KEPES*, 16(20), 169-193.
- bonete333. (1974). *Modos de Ver - La Mujer en el Arte [Episodio 02]* [Video]. Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=MDcyd\\_9Y9Yc](https://www.youtube.com/watch?v=MDcyd_9Y9Yc)
- Bernedo, K. (2021). *Bicentenario del Perú: históricas, precursoras de la igualdad en el siglo xx*. Recuperado de <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/historicas/images/Precursoras.pdf>
- Bernedo, K. (2021). ARCHIVO DE LAMUJER PERUANA. Recuperado de <http://archivodelamujerperuana.pe/coleccion.php>
- Bicentenario del Perú. (2021). Precursoras de la igualdad en el siglo XX. Recuperado de <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/historicas/>
- Borea, G. (2006). Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima. En: *Mirando a la esfera pública desde la cultura en el Perú*. G. Cánepa y M. E. Ulfe, (eds.) Lima, Perú: Concytec.
- Burga, J. (2019). Conexiones en el Museo Central. *Revista Moneda*, 178, 54- 58.. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-178/moneda-178-10.pdf>
- Butler, J. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo. En: *El género en disputa*. Barcelona, España: Paidós.
- Canal Encuentro. (30 de julio del 2018). *Diálogos transatlánticos II: Georges Didi-Huberman y Gabriela Siracusano*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>
- Carrizo A., & Dever, P. (2020). *Manual básico de montaje museográfico*. Colombia: División de museografía Museo Nacional de Colombia.

- Casadesús, F. (2016). Liberar el alma del cuerpo-prisión: la función de la verdadera filosofía. *Revista Archai*, 17, 173-197. <http://www.redalyc.org/journal/5861/586162800010/html/>
- Castrillón, A. (1986). *Museo peruano: utopía y realidad*. Spain Documents. Recuperado de <https://fddocuments.es/document/museo-peruano-utopa-y-realidad-es-en-este-sentido-que-algunos-antropologos.html?page=1>
- Castrillón, A. (2019). Evolución del pensamiento museológico. *Pluriveridad*, 3, 235-275. Recuperado de <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/pluriversidad/article/view/2245/2278>
- Castrillón, A. (2014). Utopía y realidad en la museología peruana. En *Cuadernos de pioneros de museología*. Bogotá D.C. Colombia: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural.
- Cipolla, D. (2019). *Género e identidad: las mujeres a través de los museos*. Luján, Argentina: Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Luján,
- Crenshaw, K. (2012). *Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color*, en R. Platero(ed.), *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Davis, A. (2004). “La clase y la raza en los albores de la campaña por los derechos de las mujeres”. En *Mujeres, raza y clase*, Madrid, España: Akal.
- De Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- De La Torre, I. (2014). El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. *Revista Historia Autónoma*, 4, 157-172.
- Denegri, F. (2021). Bicentenario del Perú: históricas, precursoras de la igualdad en el siglo xx. Recuperado de <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/historicas/images/Precursoras.pdf>
- Derrida, J. (1989). “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.” En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Anthropos.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris, Francia: Armand Colin.

- Del Valle, A. (2019). *Arte moderno y contemporáneo*. Catálogo Conexiones. Mucen. BCRP.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Escudero, C; & Cortez, L. (2018) Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica. Universidad Técnica De Machala. Ediciones UTMACH. Recuperado de <http://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/12501/1/Tecnicas-y-MetodoscualitativosParaInvestigacionCientifica.pdf>
- Febrer, N. (2009). Arte de género: cuerpos profanados y fenómenos andróginos. *Revista Observaciones Filosóficas*, 9. Recuperado de <https://www.observacionesfilosoficas.net/artedegenero.htm>
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, España: Traficantes de sueños y Puebla-Oaxaca, Tinta Limón/Pez en el árbol/ Labrando en Común.
- Fernández, A. (2006). *Museología y Museografía*. Barcelona, España: Ed. Del Serbal.
- Foucault, M. (2005). *Las redes del poder*. Buenos Aires, Argentina: Amalgesto.
- Francke, M. (1990). “Género, clase y etnia: la trenza de la dominación”. En Degregori, Carlos Iván, et.al., *Tiempos de ira y amor: Nuevos actores para viejos problemas*, Lima: DESCO, 1990.
- García. L.A. (2017, febrero 2). *Muestreo probabilístico y no probabilístico. Teoría*. Recuperado de <https://www.gestiopolis.com/muestreo-probabilistico-no-probabilistico-teoria/>.
- Gayle, R. (1986). El tráfico de mujeres: notas para una economía política del sexo. *Nueva Antropología*, 8 (30), 95-145. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>
- Germaná, G. (2020). *Mucen, diálogos desde lo contemporáneo*. 10 años del Concurso Nacional de Pintura del BCRP Colección Mucen. Banco Central de reserva del Perú. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Museo/exposiciones/2019/dialogos-desde-lo-contemporaneo.pdf>
- George, A. (2015). *The Curator's Handbook*. London, England : Thames & Hudson.

- Gieco, L. (1978). "Tema de los mosquitos" [Canción]. en "4º LP". Discográfica Sazam.
- González, L. (2014). *Evolución del concepto de Museo*. Recuperado de <https://www.bibliopos.es/evolucion-del-concepto-de-museo/EVOLUCIÓN>
- González del Riego, D. (2009). 50 años del Voto Femenino en el Perú: Historia y Realidad Actual. Recuperado de <https://www.mimp.gob.pe/webs/mimp/sispod/pdf/89.pdf>
- Gutiérrez, U. (2012). *Manual Práctico de Museos*. Gijón, España: Ediciones Trea.
- Guardia, S. (2017). Historia, Educación y Género. *Voces de la Educación*, 2 (1), 39-51.
- Guardia, S. (2019). Historia de las mujeres en el Perú: un derecho conquistado en Género y mujeres en la historia del Perú. Fondo editorial PUCP.
- Hall, S. (2010). El trabajo de la representación. En: *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Han, Byung-Chul (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder Editorial, S.L.
- Hernández, H, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General De Información y Documentación*, 2(1), 85.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. (5ta. Ed.). México: Mc. Graw Hill.
- Hernández, H. (2018). Heroínas. <http://www.heroinas.net/2018/02/ana-teresa-barboza-gubo-artista-plastica.html> .
- Hernández, M. (2016). La curaduría como mediación Una entrevista a Max Hernández Calvo por Augusto del Valle. *Conexión*, (5), 103-109. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/14991>
- Hierro, G. (1989). *Los hombres nos dicen cómo es el mundo, las mujeres lo que es*. Ponencia presentada al 11 Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico. Bs.As. Recuperado de <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volv/genero-y-poder>
- ICOM. (2021). Definición de museo. Recuperado de <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- ICOM-Comité Peruano del Consejo Internacional de Museos. (2000). *Museos, patrimonio y turismo cultural*. Encuentro Latinoamericano 2000. Lima, Perú: ARS.

- Lasaponara, R. (2022). *Acueductos de Nasca: Maravilla de la Ingeniería Hidráulica moderna*. Recuperado de <https://hidraulicainca.com/ica/acueductos-de-nazca/acueductos-de-nasca-maravilla-de-la-ingenieria-hidraulica-moderna/>
- Jaime, M., & Lima, Y. (2018). El cuerpo femenino en la obra de Izcue y Codesido: Aproximaciones a la plástica peruana de mediados del siglo XX. *Revista Ui - Artículos de investigación*, 3(4). Recuperado de <https://ensabap.edu.pe/wp-content/uploads/2020/06/4-RevistaUi-El-cuerpo-femenino-Martin-Jaime-e-Ivonne-Lima-ENSABAP.pdf>
- Jameson, F. (1991). *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, España: PAIDÓS.
- Kusunoki, R. (2019). Arte republicano-académico. Catálogo *Conexiones*. Lima, Perú: Mucen. BCRP
- mlic86. (7 de diciembre del 2011). Conferencia "Claves para entender el género" por Marta Lamas. [vídeo]. Youtube  
<https://www.youtube.com/watch?v=37P9C2xMfaU>
- Lambert, C., & Guerrero, Y. (2019). Algunas consideraciones acerca de la muerte de Sócrates a propósito de la pregunta, en el mundo actual, por el fin de la vida. *Valenciana*, 12(23), 213-229. Recuperado de <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.410>
- Lerner, S. (2018). Cuerpos reconsiderados, una mirada a la obra de algunas artistas mujeres ganadoras del concurso de pintura del BCRP. En *Diálogos de lo contemporáneo*. BCRP. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Museo/exposiciones/2019/dialogos-desde-lo-contemporaneo.pdf>
- MALI. (2021). *Conversatorio, Dentro de lo visible: representación de género en cuatro museos de Lima*. Recuperado de <https://www.facebook.com/museodeartedelima/videos/1029361087588310>
- MALI (2022) Colección. El arte en el Perú. Recuperado de [http://mail.mali.pe/artePeru.php?id\\_art=4](http://mail.mali.pe/artePeru.php?id_art=4)
- Mannarelli, M. (2020). *La domesticación de las mujeres. patriarcado y género en la historia peruana*. Lima, Perú : La Siniestra Ensayos.

- Martin, E. (1991). The Egg and the Sperm: How science has constructed a romance based on stereotypical male-female roles. *Journal of Women in Culture and Society*,16(3).
- Milà-García, A. (2021). Hilo conductor. Blogs Cervantes. Recuperado de <https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/hilo-conductor/>
- Morgan, A. (1988). “The Master or Mother of Fishes” : an interpretation of Nasca pottery figurines and their symbolism. *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology* End J., Nicholas (ed.). Saunders and Olivier de Montmollin, pp. 327–61. BAR International Series 421, Oxford.
- Mucen. (2018). *Catálogo de Colecciones La identidad dibujada*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva del Perú.
- Mucen. (2018). *Memoria Mucen*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva del Perú.
- Mucen. (2020) Diálogos de lo contemporáneo. BCRP. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Museo/exposiciones/2019/dialogos-desde-lo-contemporaneo.pdf>
- Mucen. (2021). El Museo. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/museocentral/el-museo.html>
- Mucen. (2021). Programas educativos digitales. Museo Central. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/museocentral/aprende.html>
- MChAP. (2022). *Figurina femenina desnuda*. Museo de arte precolombino de Chile. Recuperado de <https://museo.precolombino.cl/2020/10/17/figurilla-femenina-desnuda/>
- Museo del Banco Central de Reserva. (2021). <https://www.bcrp.gob.pe/museocentral.html>
- Museo Larco (2022). *Cultura Nasca*. Recuperado de <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/culturas-del-antiguo-peru/ceramica-nasca/>
- Museo Nacional de las Telecomunicaciones. (08 setiembre del2021). Universidad Militar Nueva Granada. Recuperado de <https://www.umng.edu.co/proyeccion-social/sistema-de-colecciones-de-la-umng/museo-nacional-de-las-telecomunicaciones>

- Museo Nacional de las Telecomunicaciones. (2020). *Catálogo de colecciones Sección Arte y Cultura*. Universidad Militar Nueva Granada Colombia.
- Nagel, J. (2000). Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*, 212, 242-269.
- Navajas, O. (2008). *Una Nueva Museología*. Consejo Internacional de Museo (ICOM). Nueva museología. Sede ICOM de Argentina Universidad.
- Nochlin, L. (2015). *Women Artist. The Linda Nochlin reader*. Nueva York, EEUU: Thames & Hudson
- Oferici, G., & Velarde, B. (2009). *El desierto de los dioses de Cahuachi*. Lima; Perú: Graph Ediciones.
- Otta, T. (2011). Ana Teresa Barboza. Cuando los animales atacan. Recuperado de [https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page\\_9.html](https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page_9.html)
- Pachas, S. (2021). *Bicentenario del Perú: históricas, precursoras de la igualdad en el siglo xx*. Recuperado de <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/historicas/images/Precursoras.pdf>
- Portocarrero, G. (2004). Hacia la (re)construcción de un concepto de cultura y de crítica cultural. En *Rostros Criollos del Mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima, Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Portocarrero, G. (2010). “Figuraciones del cínico” y “el caballazo, la yuca y la patada”. En *Oído en el silencio. Ensayos de crítica cultural*. Lima, Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Programa Fortalecimiento de Museos. (2014). *Proyecto museográfico*. Colombia: Programa Fortalecimiento de Museos. Colombia. Recuperado de [http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico\\_2014.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/publicaciones/cartillas/proyectomuseografico_2014.pdf)
- Ramírez, L. F. (2012). *Museografía: la exposición como espacio de negociación. Manual de producción y montaje para las Artes Visuales. Museología, curaduría, gestión*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, Chile: Lom.

- Riofrío, P. (2017). La historia detrás de la marca. *Moneda*, 170. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-170/moneda-170-10.pdf>
- Riofrío, P. (2018). Diálogos de lo contemporáneo: 10 años del Concurso Nacional de Pintura del BCRP - Colección Mucen. *Moneda*, 179. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-179/moneda-179-09.pdf>
- Rosaldo, M. (1979). Mujer, Cultura y sociedad: una visión teórica. En O. Harris, &K. Young (eds), *Antropología y feminismo*. Barcelona, España: Anagrama.
- Red Iberoamericana de Historiadoras, (2021). *Mesa: Género y mujeres en la historia del Perú*. [Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=M0ktstwaRAY>
- Rostworowski, M. (1986). *La mujer en la época pre-hispánica*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sesma, G. (2019). *El discurso de las imágenes en los Museos, desde una perspectiva de género*. XXXIII Jornadas de Investigación Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA. Recuperado de <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1293/1706>
- Silverman, H. &Proulx, D. (2002). *The Nasca (Blackwell's Peoples of America Series)*. Oxford (UK) and Malden (MA): Blackwell Publishers.
- Stavrakakis, Y. (2010). “La política de la *jouissance* consumista y el fantasma de la publicidad”. En *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Tamayo, G. (2001). Diseños muestrales en la investigación. *SEMESTRE ECONÓMICO*, 7(4), 1-14 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5262273>
- Tamayo, M. (1999). *Módulo 2: La Investigación*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, ICFES. Recuperado de <https://www.postgradoune.edu.pe/pdf/documentos-academicos/ciencias-de-la-educacion/19.pdf>

- Tauzin, I. (28 de agosto del 2018). *Huellas, trazos y figuraciones de Julia Codesido (1883-1979)*. Conferencia organizada por el Institut Français d'Etudes Andines. Alianza Francesa, Lima, Perú. Recuperado de <https://docplayer.es/179509215-Huellas-trazos-y-figuraciones-de-julia-codesido.html>
- Terrazas, L. (2019). 90 años de la inauguración del edificio del Museo del Banco Central (MUCEN). *MONEDA*, 177, 39-43. Recuperado de <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-177/moneda-177.pdf>
- Torregrosa, M. (2019). Museos y género: una asignatura pendiente. *Educación artística: revista de investigación*, 10, 184-197. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7181272>
- TV Perú. (2020). Sucedió en el Perú: Julia Codesido (07/03/2020) |. [Video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=PYGqtu1sntI>
- TV UNAM. (14 abril de 2018). Didi-Huberman. [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>
- FAD en Línea. (2019). *Museografía y curaduría*. [video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EA6qFL3LIwE>
- UNAM. (2018). *Guía de elaboración de proyecto de investigación/curaduría*. Recuperado de [https://historiarte.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/G\\_C\\_2018.pdf](https://historiarte.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/G_C_2018.pdf)
- UNESCO. (2012) Publicación Revista Rediseño.
- UNESCO. (2015). *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*. Recuperado de <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2016/09/recomendacionunesco-2015-es.pdf>
- Valdiviezo, M. (2019). María Elena Moyano: construyendo ciudadanía y paz desde el Perú. *Revista Histórica de la Educación Latinoamericana*, 35(22), 275-286. Recuperado de [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_educacion\\_latinoamericana/article/view/11964/10144](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/11964/10144)

- TV Perú. (2020). Sucedió en el Perú: Julia Codesido (07/03/2020) | TV Perú. [Video]Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=PYGqtu1sntI>
- Museo Arqueológico Nacional de España. (22 de septiembre del 2020). *Museo Arqueológico Nacional de España. Museos, galerías y rarezas: estudio sobre la Museographia Neickeliana.* [Video]Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=CAVVQcDjt1s&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=CAVVQcDjt1s&feature=emb_logo)
- Vich, V. (2005). *Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista.* Recuperado en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/peru/iep/estado/vich.pdf>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. Hacia una nueva generación de gestores culturales. En: Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XX.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne.* Madrid, España: Akal.
- Wuffarden, L. (2019). Entre la colonia y la independencia. En FALFA EL AUTOR *Lecturas sobre el proceso artístico en el Perú.* Lima, Perú: ENSABAP
- Zamora, A. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman.* Recuperado de [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66056/1/TFG\\_HA\\_Anne%20Zamora%20Chacartegui.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66056/1/TFG_HA_Anne%20Zamora%20Chacartegui.pdf)
- Žižek, S. (2008). "Dios está muerto, pero no lo sabe: Lacan juega con Bobok". En: *Como leer a Lacan.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

## ANEXOS

### 1. Declaración de Autenticidad

	UNIVERSIDAD RICARDO PALMA	Escuela de Posgrado
<b>DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y NO PLAGIO</b>		
<b>DECLARACIÓN DEL GRADUANDO</b>		
Por el presente, el graduando: (Apellidos y nombres)		
<b>Martha Luz Morales Polar</b>		
en condición de egresado del Programa de Posgrado:		
<b>Maestría en Museología y Gestión Cultural</b>		
deja constancia que ha elaborado la tesis intitulada:		
<b>Propuesta curatorial y esquema de pre-guion museográfico para el Museo del Banco Central de Reserva: MUCEN</b>		
<p>Declara que el presente trabajo de tesis ha sido elaborado por el mismo y no existe plagio/copia de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por cualquier persona natural o jurídica ante cualquier institución académica, de investigación, profesional o similar.</p> <p>Deja constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no ha asumido como suyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o de la internet.</p> <p>Asimismo, ratifica que es plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asume la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento y es consciente de las connotaciones éticas y legales involucradas.</p> <p>En caso de incumplimiento de esta declaración, el graduando se somete a lo dispuesto en las normas de la Universidad Ricardo Palma y los dispositivos legales vigentes.</p>		
		<b>10/05/2022</b>
Firma del graduando		Fecha

2. Autorización de Consentimiento para realizar investigación

	<b>UNIVERSIDAD RICARDO PALMA</b>	<b>Escuela de Posgrado</b>
<b>AUTORIZACIÓN PARA REALIZAR LA INVESTIGACIÓN</b>		
<b>DECLARACIÓN DEL RESPONSABLE DEL ÁREA O DEPENDENCIA DONDE SE REALIZARA LA INVESTIGACIÓN</b>		
Dejo constancia que el área o dependencia que dirijo, ha tomado conocimiento del proyecto de tesis titulado:		
Propuesta curatorial y esquema de pre-guion para el Museo del Banco Central de Reserva del Perú: MUCEN		
el mismo que es realizado por el Sr. / Srta. Estudiante (Apellidos y nombres):		
Martha Luz Morales Polar		
en condición de estudiante – investigador del Programa de:		
Egresada de la Maestría en Museología y Gestión Cultural, Universidad Ricardo Palma		
Así mismo señalamos, que según nuestra normativa interna procederemos con el apoyo al desarrollo del proyecto de investigación, dando las facilidades del caso para aplicación de los instrumentos de recolección de datos.		
En razón de lo expresado doy mi consentimiento para el uso de la información y/o la aplicación de los instrumentos de recolección de datos:		
Nombre de la empresa Museo Central. Banco Central de Reserva del Perú	Autorización para el uso del nombre de la Empresa en el Informe Final	<input checked="" type="checkbox"/> SI <input type="checkbox"/> NO
Apellidos y Nombres del Jefe/Responsable del área Riofrio Flores, María del Pilar	Cargo del Jefe/Responsable del área: Directora	
Teléfono fijo (incluyendo anexo) y/o celular: 613-2000 anexo 22661	Correo electrónico de la empresa: pilar.riofrio@bcrp.gob.pe	
 Firma	25 de octubre de 2021 Fecha	

### 3. Matriz de consistencia

#### Matriz de consistencia

*Título: Propuesta curatorial y esquema de pre-guión para el Museo del Banco Central de Reserva del Perú: Mucen*

PROBLEMA GENERAL	OBJETIVO GENERAL	VARIABLES	CATEGORIA	SUB CATEGORÍA	MÉTODOS	UNIDAD DE ANÁLISIS	TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
¿Cómo elaborar una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión para el Mucen que se organice a partir de un eje temático perspectiva de género, el cual permita proporcionar un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de los distintos periodos de la colección, y a fin de propiciar un diálogo entre diferentes temporalidades, imágenes, representaciones y acontecimientos?	Elaborar una propuesta curatorial y un esquema de pre-guión para el Mucen que se organice a partir de un eje temático perspectiva de género, el cual permita proporcionar un hilo conductor al conjunto de obras seleccionadas de los distintos periodos de la colección, y a fin de propiciar un diálogo entre diferentes temporalidades, imágenes y acontecimientos.	<b>Propuesta curatorial</b>	Planeación y organización de contenidos preliminares	Selección de lo relevante	Enfoque: cualitativo	Obras de la colección del Mucen	Análisis documentario	Fichas de recolección de datos
				Objeto de estudio y recorte temático: justificación y relevancia del tema. Criterios	Concepto curatorial	Tipo: básico	Expertos en el tema.	Entrevistas
¿Cómo proponer la perspectiva de género como eje temático de una propuesta curatorial para que pueda traducir y hacer más visible el problema de las identidades subyacentes y latentes en las obras de la colección, argumentando su importancia, tanto desde las obras en las que está representada la mujer, como en aquella que destaca por su omisión?	Proponer la perspectiva de género como eje temático de una propuesta curatorial para que pueda traducir y hacer más visible el problema de las identidades subyacentes y latentes en las obras de la colección, argumentando su importancia, tanto desde las obras en las que está representada la mujer, como en aquella que destaca por su omisión.			Discurso: Sentido de la exposición.	Nivel: descriptivo	Expertos en el tema.	Observación participativa.	Registro de observación de entorno.
				Métodos y/o técnicas Fuentes consultados	Perspectiva de género Interseccionalidad Interdisciplinariedad Anacronismo de la imagen		Diseño: no experimental	Encuestas
¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio de anacronismo de la imagen para generar una ruptura a la cronología lineal y así propiciar un diálogo entre los diferentes periodos de la colección, entre sus imágenes y diferentes temporalidades?	Integrar a la perspectiva de género el criterio de interseccionalidad para que, en las mismas obras, se puedan observar las tensiones y los cruces de clase, raza y género.	Esquema pre-guión	Temas	Momentos curatoriales: textos de los temas y sub temas.			Análisis documentario	Fichas de recolección de datos
¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio interdisciplinariedad para que la propuesta se nutra de diferentes disciplinas del conocimiento y así introducirse a los diferentes significados y representaciones que emanan de las obras de la colección?	Integrar a la perspectiva de género el criterio interdisciplinariedad para que la propuesta se nutra de diferentes disciplinas del conocimiento y así introducirse a los diferentes significados y representaciones que emanan de las obras de la colección.						Objetos	Objetos culturales que van a integrar la exposición.
¿Cómo integrar a la perspectiva de género el criterio de interseccionalidad para que, en las mismas obras, se puedan observar las tensiones que se acontecen de los cruces de clase, raza y género?	Integrar a la perspectiva de género el criterio de anacronismo de la imagen para generar una ruptura a la cronología lineal y así propiciar un diálogo entre los diferentes periodos de la colección, entre sus imágenes y acontecimientos.		Soportes	Modo Disposición de objetos, diseño espacial y dispositivos				

---

¿Cómo sustentar y proyectar el contenido de la investigación en un esquema de pre-guión para que la propuesta curatorial funcione como un mapa o una cartografía, vale decir, como un espacio introductorio que permita resituar y organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales?

Sustentar y proyectar el contenido de la investigación en un esquema de pre-guión para que la propuesta curatorial funcione como un mapa o una cartografía, vale decir, como un espacio introductorio que permita resituar y organizar la gran red de conocimiento que muestra el Mucen a través de sus objetos culturales.

museográficos  
(paneles, vitrinas,  
etc.).

---

Fuente: Manual para elaboración de proyecto de tesis URP. 2020.

#### 4. Matriz de operacionalización

##### *OPERACIONALIZACION de variable*

VARIABLES	DEFINICIÓN CONCEPTUAL	DEFINICIÓN OPERACIONAL	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
<b>Propuesta curatorial</b>	Debe presentar el objeto de estudio y el recorte temático: este recorte va a variar acorde al objeto y dependiendo de la propuesta curatorial que se haga. Se debe evidenciar el conocimiento del tema, las fuentes utilizadas. Una justificación que exponga el interés y la relevancia del tema. Se debe plantear la metodología: Indicar los métodos y/o técnicas que van a servir para orientar la investigación (...) definiendo las etapas de desarrollo del trabajo para alcanzar los objetivos. Se debe plantear las referencias bibliográficas y los archivos consultados para la elaboración de la propuesta. Se debe plantear un guión donde se especifica de forma ordenada y secuencial todas las estrategias a utilizar para materializar la investigación (Resumen, Guía de elaboración de proyecto de investigación/curaduría, 2018).	La variable va a ser observada, analizada a partir del análisis documental, revisión de inventarios y planos, entrevistas y juicios de expertos; va a ser registrada a través de fichas de recolección de datos, guías de entrevistas, cuestionarios y registro de observación de entorno.	Planeación y organización de contenidos preliminares  Objeto de estudio y recorte temático: justificación y relevancia del tema.  Criterios  Métodos y/o técnicas Fuentes consultados	Selección de lo relevante  Concepto curatorial Discurso: Sentido de la exposición.  Perspectiva de género Interseccionalidad Interdisciplinariedad Anacronismo
<b>Esquema pre-guión</b>	“Su nombre proviene del argot cinematográfico donde marca las acciones y parlamentos del actor y las escenas que conforman una película” agrega también que “Adaptado a la museología, el guión estructura y sistematiza la información que se va a transmitir, define los temas y subtemas, la distribución de los objetos, así como los textos que formarán parte de la exposición”. (Castrillón, 1986).	La variable va a ser estructurada a partir de un formato de pre-guión museográfico.	Pre-guión	Momentos curatoriales: textos de los temas y sub temas.  Objetos culturales que van a integrar la exposición.  Modo Disposición de objetos, diseño espacial y dispositivos museográficos (paneles, vitrinas, etc.).

Fuente: Manual para elaboración de proyecto de tesis URP. 2020.

5. Protocolos o instrumentos utilizados

*Formato o Protocolo de los instrumentos*

---

**Para la selección y priorización de documentos producto de la búsqueda de evidencia.**

---

**Documento en texto completo: Si\_\_ No\_\_**

---

**Palabras clave o subtítulos que describen el documento:**

---

**Año de publicación:**

---

**Autores:**

---

**Resumen**

---

**Después de leer el resumen o subtítulos del documento, considera que este podría aportar información a**

---

**Link del documento en internet:**

---

**Para datos de entrevista**

---

**Nombre del funcionario de la entidad**

---

**Cargo del funcionario - contacto**

---

**Cuestionario de Preguntas**

---

**Resumen**

---

**Para juicios de expertos**

---

**Nombre**

---

**Ocupación y cargo**

---

**Cuestionario de Preguntas**

---

**Crítica y observaciones**

---

Fuente: Manual de elaboración del proyecto de tesis URP

## 6. Formato de instrumento o protocolo utilizado

### *Formato de instrumento o protocolo utilizado*

---

<b>Trabajo de Gabinete:</b>	
Información bibliográfica	Título Fuente Metodología Objetivos Justificación Resumen Citas textuales Referencias bibliográficas Análisis de resultados Anexos
Análisis documental	Resumen Citas textuales Análisis de resultados Anexos
Revisión del Inventario del Mucen	Título Artista Técnica Periodo Estudio de la pieza
<b>Trabajo de Campo</b>	
Entrevistas	Guía de entrevista Resumen Análisis de resultados
Registro fotográfico	Título Artista Técnica Periodo Estudio de la pieza Recorridos
Elaboración propia	

## 7. Guía de entrevistas para el Mucen

<b>I. DEFINICIÓN DE LA INSTITUCIÓN</b>	<p>¿Tiene el Mucen un Plan museológico?</p> <p>¿Como delimita sus funciones en cuanto al patrimonio que posee y al enfoque pedagógico como principal estrategia transversal a todos los programas?</p> <p>¿Cuentan con un equipo para la investigación de sus colecciones?</p> <p>¿Cómo el Museo puede contrarrestar la idea de museo como contenedores de objetos culturales?</p>
<b>II. COLECCIÓN</b>	<p>¿Cuentan con un plan de conservación de su patrimonio?</p> <p>¿Como plantean las temáticas relacionadas a la colección tanto en la exposición permanente como las temporales?</p> <p>¿De qué manera el Mucen cumple con dar sentido a los objetos culturales que alberga y difunde para activar nuevas lecturas a sus colecciones?</p> <p>¿Pueden sus colecciones servir para visibilizar problemáticas actuales que respondan a los cuestionamientos de la sociedad más urgentes?</p>
<b>III. PROYECTOS PROGRAMAS</b>	<p><b>Y</b> ¿Qué enfoque tienen los programas del Mucen y como se relacionan a su misión y visión?</p> <p>¿Cómo han reestructurado sus programas para mantenerse vigentes y seguir llegando a su público?</p>
<b>IV. PROPUESTAS MUSEOGRAFÍAS</b>	<p>¿Cómo se desarrollan las propuestas curatoriales del Mucen tanto en la colección permanente como en las exposiciones temporales?</p> <p>¿Tienen una propuesta de narrativa particular dentro de sus propuestas curatoriales?</p> <p>¿Cuentan con un equipo curatorial?</p>
<b>V. RECURSOS HUMANOS</b>	<p>¿Cómo distribuye su equipo humano el Mucen?</p> <p>¿Cuáles son sus funciones principales?</p>
<b>VI. RECURSOS ECONOMICOS</b>	<p>¿Cómo obtiene los recursos el Mucen?</p> <p>¿Tiene donaciones de otras instituciones?</p>
<b>VII. EL TEMA DE GÉNERO EN EL MUCEN</b>	<p>¿cómo el museo contribuye a trabajar la temática de perspectiva de género?</p> <p>¿Cómo aporta el Mucen a la identificación y cuestionamiento de nuestras representaciones históricas y actuales de género?</p> <p>¿Creen que a partir de la relectura de los objetos culturales que poseen, se pueda contribuir a revertir la invisibilización de la mujer que ha cuestionado la sustancialidad en su participación en el desarrollo de nuestra historia?</p>

Elaboración propia

8. Entrevista realizada a Pilar Riofrío, directora del Mucen el jueves, 09 de setiembre de 2021 por Martha Morales Polar

Morales: ¿Cómo organizan el Concurso de arte contemporáneo?

Riofrío: Tuvo cambio de bases, pedía a cada artista finalista, le pedía dos obras. Sin embargo, el museo se quedaba con una. ¿Entonces qué pasaba y por qué lo cambiamos? Por qué muchos, cuando mandaban dos obras, mandaban un díptico. Es decir, y yo entiendo como díptico una obra que se ha concebido para tener dos partes.

No, no siempre, pero a veces mandaban otra; pero si era claro que hay uno y dos no; A y B. Me parece que en este caso es así, no entonces por eso le hemos pedido prestada y en la Teresa la tenía guardada. No se vendió o no sé, o la guardo para ella. Y ahora hemos tenido la oportunidad de que nos la preste y va a estar acá hasta enero.

Te podemos mandar una foto, claro, si tenemos fotos de la sala.

Morales: ¿Cómo institución, están preparando algún documento como como un plan museológico, por ejemplo, donde puedan volcar todas las necesidades que tienen museo: el plan de conservación, ¿los programas y proyectos?

Riofrío: Eso no lo hemos preparado de forma pública, nunca, y además incluso el preparar esta memoria fue todo un reto, un trabajo. Tenemos pendiente y así en el horno, la 2019 y 2020, pero el 2020 nos tocó con tantas cosas nuevas que realmente han cambiado programaciones y nuestra forma de brindar los programas y servicios.

Todavía no hemos terminado de tener estos documentos listos para publicar, pero es parte de nuestra misión, por qué; no solamente es generar el presente de lo que de lo que realizamos, no, sino también nos permite ir reflexionando sobre las acciones que tomamos; metas y objetivos a mediano y largo plazo. Aunque varias cosas han cambiado por la pandemia, no, claro y cómo vamos a mirar la acción del museo hacia el futuro.

Sobre el plan museológico estamos trabajando en un plan estratégico interno, pero no hay documentos públicos sobre eso, no son un trabajo interno.

Morales: ¿Y cómo delimitar sus funciones en cuanto al patrimonio? sé que tienen el enfoque pedagógico, que es el principal enfoque dentro del museo, y ese enfoque hace que ustedes delimitan sus funciones, en todos los contenidos que ustedes dan acerca del museo, pero si tienen algún otro enfoque. Por ejemplo, este libro que estaba leyendo sobre diálogos de lo contemporáneo, mencionan otros ejes.

Riofrío: Sí

Morales: Esto es más como una publicación ¿no?, pero ¿van a enfocar más las funciones del museo a otros enfoques más que el pedagógico, o todavía van a seguir con ese enfoque?

Riofrío: A ver, yo creo que lo pedagógico siempre va a seguir como un lineamiento transversal, que no implica que no se realice, o se tengan otros objetivos; llamémoslo como objetivos institucionales que realizamos. Ahora, si tu entras a la página aprende, dónde están nuestros programas educativos, hay una parte que habla de nuestra metodología. Yo creo que esta metodología se aplica bastante no solamente en nuestros programas, sino a esta mirada sobre el museo, entonces, por ejemplo, en la metodología que tenemos.

Estas metodologías, valga la redundancia estaría el contacto con el presente; aquí viene el tema de los contemporáneos, es decir, no queremos que el patrimonio sea visto solamente como algo lejano o como un recurso o un bien que bueno existió y no está vinculado; al revés, queremos vincularlo al presente, a nuestra producción cultural contemporánea y a otras experiencias culturales. Lo mismo con lo interdisciplinario por qué; si bien nos consideramos un Museo de Arte, Museo de Arte peruano de todos los tiempos, si creemos que hay una riqueza muy importante en lo interdisciplinario, es decir, no solamente queremos trabajar temas netamente de arte, sino también tener vínculos con otras disciplinas. En la práctica pre pandemia. Esto lo explorábamos mucho a través de programación pública, por ejemplo, bueno, dentro de las artes, pero otras disciplinas artísticas.

Morales: ¿En qué áreas piensan implementar esta interdisciplinaria?

Riofrío: En teatro, música, danza, literatura.

Implementamos las artes escénicas con las visuales. Abriéndolo a bueno, la literatura, el teatro, la danza, la música. Sin embargo, poco a poco queremos llevarlo también a otras disciplinas, por ejemplo, tenemos el concurso de docentes, dentro de los cuales se llama el museo como recurso educativo. Hemos buscado, justamente convocar a propuestas educativas utilizando las colecciones del museo. Desde diferentes disciplinas, llámese, no sé, matemáticas, filosofía, física, química, biología, no solamente las humanidades, sino también las ciencias.

Te digo que son primeras exploraciones que esos vínculos que queremos. Entiendo fortaleciendo en general, el vínculo de arte con tecnología, pero efectivamente, esto no se traduce todavía en una política de adquisiciones, por ejemplo, no.

Eso no se traduce todavía en eso, pero sí. Creemos que a mediano y largo plazo debe estar más presente en nuestra programación, ya sea de exposiciones sobre programas educativos sobre programas públicos. ¿No sé si eso contesta?

Morales: Claro que sí.

Justo por eso, la idea del proyecto no es hacer una crítica al Mucen; al contrario, ver bien cuáles son sus enfoques y sus necesidades para tratar de que la propuesta se integre. Por eso te comentaba que la idea no es descontextualizar las obras, sacarlas de su de su espacio, sino que el espectador, el visitante se enganche tanto con este espacio introductorio que quiera buscar las otras obras. Que pueda mirar la colección al menos al máximo, no.

¿Cómo a partir de una temática pueden usar los objetos culturales para poder tratar temas que son importantes para la sociedad? Ese punto es difícil porque los museos normalmente no se arriesgan a hacer ese tipo de propuestas.

¿Qué tanta facilidad tiene para proponerlo?

Temas como género, corrupción. Que son problemáticas que están insertas en nosotros y de repente el museo como una institución, que tiene mucha credibilidad, ayudaría a tener una mejor comprensión. Creo que el museo es un mapa ¿también no? no sólo es un lugar donde hay objetos bonitos, sino el museo como un espacio que nos ayuda a resituarnos dentro de la sociedad.

Riofrío: Bueno, a ver eso es una pregunta bien compleja y yo creo que podemos remitirnos a nuestra misión como para poder explicarlo. El museo va a cumplir 40 años el próximo año. ¿No? Entonces tiene efectivamente una historia, una colección que de alguna manera limita o delimita posibilidades en general. Y es una colección muy rica, su colección más grande es la colección numismática.

Tiene una colección de patrimonio industrial que se conoce poco. La colección de pintura es de las más chicas, pero quizás la más conocida. Tenemos la colección de arte tradicional de Pablo Macera, que es un comodato, que se tiene ella por más de 20 años. Desde el 2016 2017 se planteó, se replanteó un poco que era el museo, cuál era su misión; ¿de qué manera podría este servir a la sociedad, a la comunidad?

Básicamente se concluye que, primero que el museo existe por una política cultural del Banco Central. De permitir acceso a sus colecciones, de que el patrimonio que alberga pueda ser utilizado, disfrutado, que pueda acceder a la comunidad peruana en general. Esto se replica no solamente en su sucursal, no solamente en Lima, sino también en sus sucursales. Porque el Banco tiene locales en 8 ciudades en Perú.

No entonces, podría decir igual que por mucho tiempo ha seguido las líneas de gestión que más o menos a seguido de la gestión cultural y los museos tradicionalmente no. Igual, me parece que el Mucen destacó siempre por tener un orden importante, interno; está muy bien posicionados y esto por la calidad de sus colecciones.

Morales: ¿Cómo manejan ustedes con toda la información que se puede extraer de los objetos culturales? eso no es fácil de hacer, porque es el Mucen, es el Museo del Banco Central de reserva.

Ahora, pensando en este replanteamiento del Museo de su visión y misión, pues efectivamente como misión, llegamos a la conclusión de que queríamos que el museo sirva, no solamente para la apreciación del arte y qué bonito, sino para poder contribuir a la mejora de la ciudadanía integral, pero a través del respeto y valoración de la diversidad cultural. Entonces, cuando tú me hablas de temas, pues lo primero que te puedo decir es que, básicamente mucho de nuestra acción está vinculada a dar a conocer, investigar y poner en valor y el respeto también a nuestra diversidad cultural.

Hay otros temas transversales que pueden salir y que nos interesa también mostrar tienen que ver con el rol de la mujer en muchos casos que han sido invisibilizados en historia del arte peruano. Temas de cuidado del medio ambiente.

Trabajamos temas vinculados al ahorro en la educación financiera que tienen que ver con el rol del Banco, el Banco como institución independiente, tiene una misión muy clara que es la estabilidad económica, entonces nosotros como museo también tenemos, de alguna manera importante también difundir cuál es la misión del Banco y a qué se dedica. Mucha gente no sabe que es el Banco Central, no, entonces ahí tenemos dos pies de batalla porque pueden ser muy diferentes lo artístico, la colección artística que el rol del Banco, pero este las llevamos un poco de la mano. Básicamente eso en líneas generales, pero como te digo, nuestra misión va más vinculada a la diversidad cultural.

Y nos interesa, qué específicamente; investigar nuestras colecciones nos interesa, generar programas educativos y aquí viene otro tipo de acercamiento a diferentes temas. Por

ejemplo, a través de la currícula escolar y nuestro programa de exposiciones, pues básicamente ha estado muy centrado en investigar nuestras colecciones, que son muy amplias y que requieren de mucha investigación, pero si hay temas transversales que tú puedes encontrar. Por ejemplo, en la publicación de diálogos de lo contemporáneo, que de alguna manera hemos venido trabajando también transversalmente, lo interdisciplinario el vínculo con lo contemporáneo y también tener algún vínculo con problemas actuales.

Morales: ¿Ustedes tienen un equipo de investigación? Leí en el documento que el Mucen invita a otros e investigadores.

Riofrío: Somos un equipo bastante chico, no tenemos un equipo de investigación de planta. Trabajamos curadurías, le llamamos la curaduría pedagógica, una coordinación de curaduría. En muchos casos se invitan a curadores externos; en otros casos hacemos las curadurías e investigaciones nosotros, pero para los proyectos más chicos realmente. Sí y definitivamente creo que, al mediano plazo, si hubiera la oportunidad de que el equipo creciera, pues la parte de la investigación va a ser bien importante, no.

Pero, por ejemplo, el museo no hacía exposiciones temporales antes del 2016. No entonces nada más hacer una exposición temporal al año es el trabajo de un equipo grande. Personas de investigación y todo entonces. Hay varias cosas que hemos ido trabajando en paralelo, porque todo el mundo de la gestión de las colecciones va un poco en paralelo de todo lo que te mencionaba.

Morales: Claro, imagino que con el equipo de museógrafos debe ser parecido.

Riofrío: Bueno, no tenemos un museógrafo en el museo.

Morales: Por ejemplo, esta esta última exposición de Alicia Wagner que curó Gustavo Buntinx. ¿Cómo hacen la propuesta museográfica? ¿Con él mismo, artista y curador?

Riofrío: Exacto, exacto. Dependiendo de la exposición se contratan equipos externos dependiendo de las necesidades específicas de la exposición. En la última exposición que hemos tenido, que es la *Exposición Nación*, hemos trabajado con una museografía externa.

Morales: ¿Cómo se distribuye el equipo del museo?

Riofrío: Somos 14 personas, pero te cuento rápidamente. Por lo menos unas cinco son personal administrativo. Manejamos el fondo editorial del Banco y manejamos la tienda

del museo. Con eso hay bastante ya el fondo editorial publicamos entre tres o cuatro libros al año.

Morales: Es mucho trabajo,

Riofrío: Muchos de estos son el convenio con el IEP, esto otro mundo y tenemos los concursos. Teníamos dos ahora tenemos tres, porque bueno nos encanta y por justamente por buscar fortalecer nuestro vínculo con las escuelas y con los docentes que lanzamos este concurso del Mucen como recurso educativo. Claro que, además, más allá de sólo fortalecer los vínculos con la escuela. Nos permitía varias cosas, poder llegar directamente al docente.

Riofrío: Que las piezas del museo lleguen directamente a las aulas. Hemos tenido una primera edición del concurso que creo que ha sido muy rica. Ver, si bien no ha sido una participación masiva, no como no sé. Incluso comparándolo con nuestros otros concursos, el hecho de que un grupo de docentes se dedique a preparar un programa, un proyecto de aprendizaje utilizando las piezas del museo, muchos de ellos lo han ejecutado. No era un requerimiento para el concurso, pero muchos lo han ejecutado.

Riofrío: Realmente nos permite multiplicar nuestra acción de una manera muy efectiva. Hemos trabajado talleres con docentes primero de metodologías de aprendizaje basado en objetos, porque nuestro recurso son los bienes, entonces el poder transmitir de qué manera podemos generar aprendizaje a través de la exploración de una obra. Tú sabes, una sola obra te puede dar un montón de información, proyectos, actividades y lecturas interdisciplinarias. Entonces por ese lado estamos bien contentos con los resultados. ¿Tú me preguntas por la gente, por la estructura? No, básicamente lo dividimos en tres grupos, programas educativos públicos, gestión de colecciones. Y tenemos los temas administrativos de tienda y de fondo editorial.

Morales: Sobre el tema de género, parte de la idea del sujeto masculino como centro de visión de la historia y ¿cómo contribuye el museo a revertir esta condición?

Riofrío: Para contestarte con algunas ideas puntuales, de ciertos programas que hemos hecho sobre la mujer. Queremos renovar el museo, digo del aspecto físico, toda la emoción gráfica, pero a través de programas tenemos un programa educativo que era presencial de la mujer en la colección del Mucen. El año pasado por mayo hicimos una serie de podcasts sobre piezas con figuras femeninas. De hecho, ahí está un podcast de la Mujer Estelar Nasca, que no sé si lo has escuchado.

Morales: Sí, claro.

Riofrío: Este es uno de los que más me gustó el trabajo del guión. Este. Es decir, de una forma transversal, queremos dar a conocer el trabajo de las artistas mujeres. Eso todavía no lo vas a ver reflejado tanto en la museografía, pero creo que sí está presente en diferentes productos, exposiciones. Si hay un interés más transversal, ya sea una exposición temporal, una publicación, no sé si tienes el catálogo, Conexiones, pero tiene un capítulo dedicado a la mujer.

Riofrío: Por ejemplo, si tú entras en nuestro catálogo digital de colecciones, encuentras un destacado de mujeres artistas y si este lo hicimos porque de hecho varias obras que no estaban en la exposición. Todas las contemporáneas no están por espacio, nos faltaría una: la contemporánea sinceramente, y esta curaduría la hizo Luis Eduardo Wuffarden hace más de 15 años, probablemente la de la pinacoteca. Entonces, creo que podemos resumirlo en que hemos tenido diferentes acciones, qué responde a un lineamiento más transversal.

Riofrío: Podemos resumirlo así, no que es una. Sí en programas educativos y exposiciones.

Morales: Y dime ¿si crearías un espacio introductorio dentro del Mucen, que ayude a dar una lectura integral de las obras? ¿dónde lo ubicaría dentro del espacio?

Riofrío: Lo que pasa es que el edificio es pequeño, tenemos problemas de espacio. Tenemos problemas de espacio para depósito y salas expositivas. Yo creo que sería en las cacetitas del ingreso, pero tampoco son tan amigables para exposición. ¿No? Ahora la misma tica más o menos sirve porque son vitrinas que son muy llanas no.

Hay museos que resumen su introducción en un vídeo, por ejemplo, nosotras mismas estamos en el proceso de pensar en la renovación del museo. Y definitivamente tiene que tener el primer piso, no porque es donde vas a ingresar y si no son esas casetas, pues tienes que ser; hablar de otra sala, no hablar de la sala de arte tradicional y que tenga un espacio introductorio. De hecho, faltan varias cosas, no tenemos un espacio de acogida de grupos, que no sean muy grandes.

Yo quisiera convertir toda una parte interna en eso, pero, no hay acceso de buses, por ejemplo. Creo que muchos museos del centro tenemos esa limitación entre estacionamiento, cómo están conectados en el transporte y la acogida de grupos. Nosotros a veces recibíamos pre pandemia. A veces llegaba de sorpresa todo un colegio. 5 buses y

tú dices, pero no hay espacio y esperaban en la calle ya mí me llamaban a decir ¡porque están en la calle!, y digo ¡pero que no entran!

¡Claro! el aforro; y yo no les he dicho que esperan en la calle. Yo les he dicho que si por favor puedes venir en dos horas para que podamos hacer un recorrido. Los visitantes no tienen donde esperar, los dirigimos a Inca Garcilaso a otros sitios, pero, en fin. Hay varias cuestiones que tienen que ver con hábitos de cómo visitar el Museo de cuando visitaba, etc. Y respondiendo a tu pregunta, tiene que ser en el primer piso.

Morales: ¿Es posible que ustedes me puedan contactar con especialistas, que me pueda dar información por ejemplo sobre *La Mujer Estelar Nasca*, o sobre la obra de Hernández *La muerte de Sócrates*?

Riofrío: Creo que hay información de historia del arte de esas piezas de Hernández, puede haber bastante. Nosotros tenemos algunos libros aquí, el Mali y tienen su biblioteca, pero creo que está cerrado. Es un gran inconveniente porque no son libros que están digitalizados ni mucho menos. Claro que yo creo que en su momento cuando se pueda se podrán consultar visiblemente. Déjanos ver qué cosas tenemos a la mano, porque te puedo dar el título del libro y ver cómo lo consigues.

Morales: La católica tiene casi todo digitalizado.

Riofrío: El Mali y tuvo una exposición sobre nazca y había figurinas, no iguales, pero sí figurinas. Así hay información. Es cuestión de buscarlo en los catálogos sindicados.

Sí, definitivamente puedes encontrar más. Más información

