

Este arquivo é unha presentación en pdf interactiva.

Mediante a botoeira situada na esquina superior dereita poderá avanzar, retroceder páxina e volver aos índices.

Para saír da presentación pulse a tecla "esc".

Para comezar, prema [aquí](#).

XÉNERO, MUSEOS E ARTE

REDE MUSEÍSTICA PROVINCIAL DE LUGO



DEPUTACIÓN DE LUGO
VICEPRESIDENCIA PRIMEIRA



Cultura e Turismo



REDE MUSEÍSTICA
PROVINCIAL DE LUGO

I CONGRESO DE XÉNERO, MUSEOS E ARTE: ACTAS DO CONGRESO. LUGO 11, 12 E 13 DE OUTUBRO DE 2013

Deputación Provincial de Lugo
Antonio Veiga Outeiro
Vicepresidente

Área de Cultura e Turismo
Mario Outeiro Iglesias
Deputado delegado

Rede Museística Provincial de Lugo
Encarna Lago González
Xerente

Edita

Servizo de Publicacións
Deputación de Lugo
publicacions@deputacionlugo.org

Coordinación da publicación

Xosé Brais García Fernández

ISBN

978-84-8192-515-9

Depósito legal

LU 38-2015

Primeira edición, marzo 2015

© desta edición: Deputación de Lugo.

Área de Cultura e Turismo. Rede Museística Provincial de Lugo

© dos textos: os seus autores

COMITÉ ORGANIZADOR

Encarna Lago. Rede Museística Provincial de Lugo.

Juan García Sandoval. Conservador de Museos da Rexión de Murcia.
Museólogo e investigador de accesibilidade social e xénero.

Luis Grau Lobo. Museo de León.

Araceli Corbo. Biblioteca Centro de Documentación. Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC). Festival Miradas Mujeres 2014.

Mónica Álvarez. Festival Miradas Mujeres 2014 en Madrid.

Paula Cabaleiro. Festival Miradas Mujeres 2014 en Galicia.

COMITÉ CIENTÍFICO

Almudena Domínguez. Catedrática de Arqueoloxía e Directora do Máster en Museos. Universidade de Zaragoza

Marina Núñez. Artista e profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Universidade de Vigo.

Mar Rodríguez Caldas. Profesora da Facultade de Bellas Artes de Pontevedra. Universidade de Vigo.

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro. Investigadora de xénero. Universidade de Zaragoza.

SECRETARÍA E COORDINACIÓN TÉCNICA

Gema López. Artista plástica, Lugo.

Pilar Sánchez Monge. Producción cultural.

Juan Ignacio Márquez Barros. Rede Museística Provincial de Lugo.

Fernando Arribas Arias. Responsable do Departamento de Difusión da Rede Museística Provincial de Lugo.

Departamentos de Educación dos museos de Lugo, León e Murcia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CONFERENCIA INAUGURAL

Rosalía de Castro: nova arte, novo espírito

María Pilar García Negro

1.ª SESIÓN: XÉNERO E HISTORIA

Relatorios

Tejiendo historias de género: completando los vacíos con mujeres y hombres

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro

Mesa redonda

Un novo tempo, unha nova mirada: revisiando e relendo a importancia das mulleres na historia

Moderadora: M^a Carmen Delia Gregorio Navarro

Historia de la historia de las mujeres: el caso particular de la mujer africana

Amelia Aguado Álvarez e Oliva Cachafeiro Bernal

Mulleres na resistencia antifranquista. A inxustiza dun esquecemento

Aurora Marco

Comunicacións

Contingência e contingente. Somos o que somos a partir do que nos é dado e permitido ser e da capacidade de subverter

Teresa Lenzi

Conquista feminina do dereito á educación universitária na España contemporánea

Balbina Gándara

Mujer virtuosa/ mujer malvada. El prototipo de la mujer griega en la Atenas del siglo V a través de Helena y Andrómaca de Eurípides

Elena Duce Pastor

¿Sólo esclavas y bailarinas?: Visiones sobre la mujer africana a través del arte antiguo

Estefanía Benito

Mito e realidade: o papel da muller na relixión e na sociedade do Tahuantinsuyu

Silvia Fiallega

Estudios feministas de la Historia Antigua del Asia Occidental: El papel de la tercera etapa del feminismo en el futuro de la investigación

Manuel Alejandro Cruz Martínez

Una crítica a la sociedad: *Los cien pájaros* de Concha Alós

Pablo Álvarez

2.ª SESIÓN: XÉNERO E MUSEOS

Relatorios

Mujer y museo en España: mirando con una nueva mirada

Juan García Sandoval

El Museo Thyssen y los programas didácticos para educar en la igualdad

Ana Moreno e Alberto Gamoneda

Mesa redonda

A relación muller e museo. Espazos patrimoniais

Moderadora: Encarna Lago González

Las mujeres en Internet: haciendo memoria, marcando futuro

Araceli Corbo García

El género en un museo local: el Museo Arqueológico de Cacabelos

Silvia Blanco Iglesias

A relación muller e museo: espazos patrimoniais. O predominio do masculino

Josefina Cerviño

Comunicacións

El discurso histórico en el museo arqueológico de Asturias: algunas reflexiones en clave de género

Laura Bécares Rodríguez

Las grandes olvidadas. Visibilización de la mujer en los museos arqueológicos

Lourdes Prados e Clara López

La revalorización del papel y la imagen de la mujer en dos de las primeras exposiciones del Museo Etnográfico de Castilla y León

Blanca Flor Herrero

El género como categoría de análisis para la situación laboral de las educadoras en museos y exposiciones en el Estado español

Mariola Campelo

Perspectiva de género y educación en los museos de arte españoles, un estado de la cuestión

Sofía Ángela Alberro Verdú

3.ª SESIÓN: XÉNERO E GALICIA

Comunicacións

El caso de las arquitectas de Galicia. Metodología aplicada al estudio de una profesión

María Carreiro, Cándido López, Eduardo Caridad, Paula Fdez-Gago, Mónica Mesejo, Inés Pernas (Grupo MAGA)

Con nome de muller: artistas esquecidas. Unha experiencia na ESO

Carmela Sánchez Arines

Enfoque de xénero e accións visibilizadoras no Museo do Pobo Galego

Ana Estévez Lavandeira

Mulleres en/para/por/desde/ante o Museo. Mulleres na Rede Museística Provincial de Lugo.

Pilar Sánchez

4ª SESIÓN: XÉNERO E ARTE

Relatorios

Nomear para existir. Proxectos de xénero en Galicia

Paula Cabaleiro

Mesa redonda

A relación de arte e xénero: muller creadora e xeradora de arte

Moderadora: Paula Cabaleiro

La relación de arte y género: mujer creadora y generadora de arte

Laura Piñeiro

Breves notas sobre a crítica e o comisariado realizado por mulleres desde os anos 80 en Galicia

Chus Martínez Domínguez

La mujer creadora y generadora de arte

Elena Gaztelumendi

Comunicacións

Prácticas curatoriais feministas: what about???

Genoveva Oliveira

La mascarada performativa como estrategia de (auto) representación en el arte visual contemporáneo practicado por mujeres artistas

Máximo Aláez

La creación artística postpornográfica en el Estado español. Nuevas representaciones de género y sexualidad

María Rodríguez Suárez

Padrón en femenino: arte y desarrollo rural canario

Alicia Bolaños Naranjo

MUSEOS, PARA TOD@S, ENTRE TOD@S MUSEO (CUMPRIMOS A DEFINICIÓN?)

Encarna Lago González

Xerente da Rede Museística de Lugo

“Un museo é unha institución permanente, sen fins de lucro e ao servizo da sociedade e o seu desenvolvemento, que é accesible ao público e que conserva, investiga, difunde e exhibe o patrimonio material e inmaterial das persoas e da súa contorna con fins de estudo, educación e goce.”

Así define o ICOM (International Council of Museums) unha institución museística.

Preguntámonos: responden os nosos museos á devandita descrición?, xestionamos as nosas institucións ao servizo da sociedade?, escoitamos as súas necesidades?, adaptamos os nosos discursos, percorridos, metodoloxías e linguaxes aos seus?, contribuímos ao seu desenvolvemento?, outorgamos a suficiente relevancia á investigación?, vinculamos o patrimonio á educación?, mediamos?, incluímos á sociedade na nosa programación?, favorecemos a interacción cos contidos museolóxicos?, propiciamos a experiencia?, entendemos correctamente o concepto comunicación nos museos?, actualizamos os nosos obxectivos e liñas de acción, ou pretendemos premisas atemporais?

Todas estas cuestións arremuiñábanse na miña cabeza cando en 2006 me facía responsable da xerencia da Rede Museística de Lugo. Pero xa a partir de 1996, cando era responsable do Departamento de Didáctica (enfastiada de hipótese e ideas abstractas), levar á praxe esta definición de museo converteuse na miña maior preocupación. Porque creo que a

transformación só pode executarse desde a didáctica como eixo transversal a todas as competencias do museo, como ámbito permeable, sensible e flexible ás situacións nas que reside o conflito.

O xerme de cambio debía orixinarse na comunidade e a comunidade comeza intramuros, no propio equipo humano da institución. Consciente de que somos unha sociedade que lexisla para non cumprir e que se ampara na falta de acción conxunta ou global para a inmovilización propia, propóñome como premisa xestionar desde a colectividade, desde a acción e o activismo cultural.

Facer dos museos de Lugo espazos vivos para a inclusión social, para o crecemento cultural da cidadanía, para construír cultura e compartir coñecemento con e para todos e todas. Esa era a metodoloxía a seguir. Imaxinar, reflexionar, avaliar e corraxir. E sempre para volver facer.

Que significa xestionar sendo muller? Dúas eran as opcións. Mimetizarme co modelo patriarcal, o poder imperante e verificar arquetipos anacrónicos que só apoian ao cabalo ganador, ou facerme activista, incluíndo ás comisarias, ás críticas, ás investigadoras e, por suposto ás artistas, nos proxectos que ía levar a cabo. Decidín non escoller o camiño máis fácil.

RESPONSABILIDADE SOCIAL DO MUSEO (INVESTIGAR, CONSERVAR, DIFUNDIR E FACER DIDÁCTICA)

Na actualidade é moi común falar da función social dos museos. Coa aparición da Nova Museoloxía asociamos os museos ao desenvolvemento social e ambiental, ao compromiso das comunidades nas súas actividades. Con todo, na práctica, esta función adoita confundirse e/ou relegarse á acción dos servizos educativos ou a unha maior visibilidade e apertura das institucións a actividades culturais máis aló das súas responsabilidades directas co patrimonio que albergan. Son moitos os casos onde ditas actividades discorren dun modo paralelo, sen reflectir contacto ou diálogo algún co contido preservado polo museo. Ou sexa, que tendemos a incorporar tendencias, sen reflexión nin adaptación ao noso contexto, á nosa realidade.

Partindo da definición de museo e da didáctica como motor de cambio da museoloxía podemos resumir o devandito papel na acción de mediar. O concepto de mediación pensa a institución cultural como transmisora dun acervo común que reúne as e os participantes dunha colectividade e permítelles recoñecerse. É, neste sentido, e por medio da súa cultura, o que fai que o individuo perciba e comprenda o mundo e a súa propia identidade. O museo debe crear comunidade, debe ser percibido polo seu público como un punto de encontro e sinerxias, de crecemento e de recoñecemento, e, para recoñecernos, necesitamos xerar previamente un vínculo.

A mediación provoca, alenta, propicia a creación do vínculo a través da experiencia; acción que exerce de ponte entre o contido patrimonial da institución e os individuos. O patrimonio cultural mantense vivo, reactivase, repercute e impacta no desenvolvemento social da comunidade. Mediante ese vínculo lévase a cabo, ao mesmo tempo, a inclusión, a integración do eu individual como parte dun todo.

En 2006 o museo seguía sendo un medio de comunicación con credibilidade, de lexitimación, feito que me imprimía, para coa sociedade, un maior compromiso como xestora e xerente. Desde entón, e situada no campo científico da museoloxía social, prefiro falar da “responsabilidade social dos museos” e non da “función social dos museos”, sendo esta nova museoloxía o motor que me posibilitou a visión dun cambio de enfoque. Pretendía construír un museo para e cun público heteroxéneo, contemplando toda a súa diversidade social, cultural, xeracional, xeográfica e educativa, atendendo a cuestións de xénero, accesibilidade, capacidade e integración. Un museo para e cos creadores e creadoras, para difundir e visibilizar nosa riqueza cultural, artística e patrimonial, en cooperación e diálogo con propostas de índole internacional, impulsando os nosos artistas cara ao exterior e enriquecendo a nosa cidadanía.

Respecto da desigualdade de xénero, o museo tiña moito terreo por remover. Malia que nas últimas décadas asistísemos a algúns avances importantes e a que se poda falar dunha aparente equidade de

oportunidades, o recoñecemento artístico feminino seguía e segue sendo moi minoritario respecto ao dos creadores masculinos.

Para iniciar unha transformación consecuente neste campo, o primeiro chanzo desta escaleira era unha análise profunda e minuciosa da realidade tal e como se suscitaba.

DIAGNÓSTICO: A MULLER NA ARTE EN GALICIA (COMO, CANDO, ONDE EXISTE. COÑECER PARA ACTUAR)

Nesta análise da situación inicial destacaremos o tema que nos incumbe nesta publicación.

Cal era a situación da muller creadora en Galicia? Cal era a súa presenza en museos e mostras, así como a súa representación en coleccións, bolsas e premios?

Ata a segunda metade do século XX as mulleres ocupaban unha posición irrelevante na Historia. E non falo da Historia da Arte, senón da Historia en xeral. En todos os campos, laborais e sociais, as mulleres tiveron que gañar, tras moitos anos de loita, a súa presenza e visibilidade, pero estatisticamente, esta non respondía a parámetros de equidade nin paridade cos varóns se nos referiamos aos méritos ou a ocupación de postos de decisión.

Na cultura galega podemos dicir que o latexo das mulleres comézase a sentir tímidamente desde o

século XIX. A mediados deste, nace en Santiago de Compostela Dolores Rodeiro Boado, quen chegará a ser a primeira escultora da que se ten noticia. E en Valga, Teresa Bouchet y Blanco, quen chegará a participar en varias exposicións pictóricas.

A finais do século XIX o debate feminista chega á prensa, liceos e ateneos. É un período de gran actividade literaria de mulleres. Proliferan as publicacións que contan con colaboracións de mulleres. Os escritos de Concepción Arenal e Emilia Pardo Bazán reclaman reformas legais, dereitos sociais e políticos: mellora e promoción das mulleres e acceso xeral á educación. É o momento en que grandes mulleres publican obras de moita sona como Cantares Gallegos, de Rosalía de Castro; cando Emilia Pardo Bazán dirixe a Biblioteca da Muller; cando as Escolas de Artes e Oficios comezan a admitir mulleres nas súas aulas e a Deputación da Coruña outorga unha beca de estudos á pintora Pilar Pardiñas.

A comezos do XX, moitas mulleres matricúlanse no bachillerato e en 1901 unha lucense, Manuela Barreira Pico, convértese na primeira muller licenciada na USC. Nace a coñecida pintora Maruja Mallo, a debuxante Pilar Escudero, e a RAG nomea académicas a un bo elenco de literatas. En 1909 participan na Exposición Rexional de Santiago de Compostela as pintoras Mercedes Noya, María Sanmartín e Elvira Santiso (galardonada coa Medalla de Ouro). Entre os anos vinte e trinta nacen moitas e diferentes asociacións de mulleres de carácter político e cultural, conseguindo as artistas galegas maior visibilidade nas exposicións.

En 1934 a Asociación de Artistas da Coruña inaugura a súa sala de exposicións cunha mostra da obra de cinco pintoras galegas, baixo o título I Exposición de Artistas Femininas. Pouco despois, Maruja Mallo participa na Exposición Internacional do Surrealismo celebrada en Londres e, a tamén lucense, Julia Minguillón gaña o Premio Nacional de Belas Artes coa pintura "A escola de Doloriñas".

Os anos 60 e 70 traen as primeiras mobilizacións do estudiantado universitario e a organización de asociacións feministas para conquistar dereitos políticos e sociais. En 1987 celébrase en Vigo a I Bienal de Artistas Galegas, unha convocatoria organizada por Alecrín e o Concello de Vigo, que terá continuidade nos anos 90, 94 e 97. Na década dos noventa nace a Facultade de Belas Artes de Pontevedra e as primeiras concellarías e consellos municipais da muller, iniciándose programas de apoio e visibilización de xénero nos distintos ámbitos sociais. En 1993, o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela abre as súas portas para dar cabida a unha exposición antolóxica de Maruja Mallo, e en 1995 realízase a primeira revisión da presenza da muller na arte do século XX en Galicia: "A arte inexistente", poñendo en evidencia o escaso número de artistas mulleres que conseguían certa transcendencia.

Podemos ver que importantes mulleres artistas lucenses xa se movían no panorama galego desde finais do século XIX, pero como era a historia da muller nos museos de Lugo?

Fóra diso casos moi concretos como o de Maruja Mallo ou Julia Minguillón, que gozan de certa relevancia dentro das coleccións permanentes, o protagonismo das salas de exposicións dos museos de Lugo correspondía por irresistible maioría a artistas varóns, quedando relegadas as mulleres a mostras colectivas temporais, onde a porcentaxe continuaba sendo claramente desfavorable. Evidenciábase unha realidade na que urxía comezar a incidir desde a programación expositiva e desde as actividades dos departamentos de didáctica, apoiando o traballo das nosas creadoras e recuperando a nosa parcela "esvaecida" dentro da historia da arte.

Antes de 2006, un total de dezaseis proxectos expositivos puxeron en valor o traballo de artistas lucenses como as citadas Maruja Mallo e Julia Minguillón, como Gloria Fernández, Luz Darriba, Fina Eirós, Mónica Alonso, Emilia Salgueiro, María José Santiso, Ana de Matos, María Jesús Pérez Carballo ou Marta Prieto.

Pero é a partir do 2006 cando se produce un cambio substancial: asumo a xerencia da Rede Museística de Lugo e esta visibiliza, ata a actualidade, o traballo de máis de cen artistas mulleres, en máis de corenta proxectos expositivos, didácticos e de creación. E debemos destacar aínda outro dato: máis de dez mulleres comisarias exerceron o seu labor nas salas de exposicións da Rede. Apoiámos ás profesionais do ámbito da arte e da cultura. A todas elas.

Seguiremolo facendo. Porque unha xestión sensible ás desigualdades sociais, democrática, participativa e honesta coa cidadanía en relación cos principios da xestión pública, debe visibilizar o papel das mulleres nas artes visuais os trescentos sesenta e cinco días do ano. Porque apoio significa seguimento, confianza e acompañamento nunha traxectoria profesional.

XESTIONAR CON/PARA TOD@S (INCLUIR Á CIDADANÍA DESDE O PROXECTAR, PLANIFICAR, IDEAR E CONSTRUIR)

Cando falamos de xestionar unha rede de museos desde a comunidade, necesitamos proxectos que propicien esa xeración do vínculo, da experiencia artística compartida. Aquí explicamos un exemplo práctico dun interesante proxecto que levamos a cabo nos catro museos da Rede.

Mulleres en / para / por/ desde / ante o Museo - Historias de Mulleres no Museo

Coordinado con Pilar Sánchez este proxecto realizouse en colaboración con diferentes colectivos nos catro museos da Rede: Museo Provincial do Mar en San Cibrao, Museo Etnográfico de San Paio de Narla, Museo Provincial de Lugo e o Museo Pazo de Tor.

Foi un proxecto que teceu conceptos como memoria, experiencia, recordos e historias, con obras e obxectos da colección permanente dos catro museos. Unha serie de talleres en diferentes sesións e unha

exposición final que recolleu os relatos de homes e mulleres que quixeron homenaxear á figura feminina a través de pezas por elas/eles elixidas, votou unha mirada de emocións sobre o seu universo, as súas señoardades, os seus olores, o seu traballo dentro e fóra da casa.

Participaron no devandito proxecto diversas asociacións como ALUME, ASPNAIS, Asociación Mulleres Redeiras “Cabo Burela” Asociación de Mulleres de San Cibrao, A Mariña e Cogami. Contouse en Monforte coa participación de colectivos que traballan o tema da memoria, como AFAMON, ou a integración cultural e social como AUXILIA, e o centro de Información da Muller do concello, que facilitou o audiovisual “Mulleres de Monforte”, testemuñas de vidas paralelas.

Mulleres na rede (nome abreviado co que denominabamos o proxecto) é un exemplo claro de como, a través do patrimonio, podemos contribuír á inclusión, á integración e a activar a memoria, neste caso, en persoas que teñen fracturas nos seus propios recordos.

Foi unha proposta para afondar nas pegadas, para dar protagonismo ás mulleres na colección, para dar voz a quen só observan, para volver partícipe e co-creador ao público. A un público moi especial, que se sentiu parte activa do museo.

A DIDÁCTICA A TRAVÉS DO PATRIMONIO (A CREATIVIDADE E A REFLEXIÓN COMO VÍAS DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL)

Un museo máis social implica o desenvolvemento de áreas profesionais centradas na relación coas persoas, na xeración de recursos e actividades que faciliten a visita ao museo e a experiencia no mesmo. Neste contexto os departamentos de didáctica, mediadores cos diferentes públicos e creadores de recursos e accións que dinamizan o labor expositiva e comunicadora dos museos, posúen un papel fundamental.

Está demostrado que os procesos didácticos a través do patrimonio axudan a situar o individuo na súa sociedade. Por ese motivo, considero que o patrimonio pode contribuír a desenvolver actitudes críticas e reflexivas cara ao pasado e o presente, e lograr a implicación activa e construtiva das persoas no seu medio social e cultural.

Probablemente, é este labor educativo a causa máis inmediata do noso modo de xestionar nos museos da Rede Museística. Desde un profundo convencemento apostado pola didáctica a través do patrimonio como principal motor para xerar cambios. Accionar o que debe actualizarse e cuestionarse a través da avaliación, o contraste e a reflexión acerca das metodoloxías e os procesos executados. Como en calquera ámbito da educación, a atención á diversidade e a adaptación das accións ás diferentes capacidades son premisas fundamentais. A didáctica do museo debe ser un terreo flexible onde todos e todas atopen unha ferramenta

que lles facilite o acceso ao patrimonio, desde nenos e nenas, mozos e mozas, maiores, persoas con capacidades diferentes, familias, ata un público máis especializado ou académico.

O afán de transformación e achegamento de discursos e percorridos son unha das claves do vínculo coa comunidade. Por iso, na rede de museos, tratamos de programar dun modo focalizado, escoitando intereses, linguaxes e necesidades de cada tipo de público dentro da nosa comunidade.

Valores como a igualdade de xénero, a interculturalidade e a diversidade, comezamos a traballalos desde as e os máis pequenos, a través dun programa continuado de actividades do Clube de Pequeamigos. Talleres de creatividade que fomentan as dinámicas en grupo e o respecto ao compañeiro, con accións de achegamento á arte a través da experimentación artística. Así como tamén se ofertan actividades orientadas cara á sensibilización fronte á igualdade de xénero a outros dos nosos públicos, como o Clube Ei (formado por mozos) ou o Clube Senior (integrado por maiores).

A través da didáctica queremos abrir as posibilidades do imaxinario individual e colectivo, crear espazos de construción de coñecemento compartido, revisar e cuestionar os discursos dados e posibilitar a acción e creación colectiva, xerando o vínculo coa arte a partir da experiencia.

A INVESTIGACIÓN COMO MOTOR DE CAMBIO (COÑECER, ESCOITAR, REACCIONAR)

Que facer para xerar o cambio? Investigar significa coñecer o noso patrimonio e contorna, escoitar as necesidades da nosa comunidade e explotar os novos recursos para achegarnos a ela. Como acción integral, a investigación debe alimentarse e executarse desde todos os departamentos da Rede Museística. A través da mesma recuperamos memorias da muller e o mar e da muller e a discapacidade (no Museo do Mar de San Cibrao), da muller e o mundo agrario (no Museo Etnográfico de San Paio de Narla), da muller migrante (“Mulleres de Aquí e Acolá”, proxecto Lugo-Arentina-Venezuela), da muller e a moda (“Guía Postal de Moda de Lugo” no Museo Pazo de Tor), da muller e a crítica de arte (“Arte de ser muller nun mundo por compartir 5.0”, non Pazo de San Marcos”). Coa investigación e a reinterpretación, revisamos e recuperamos figuras como Maruja Mallo (“Olladas de muller sobre a *Guía Postal* de Maruja Mallo”) e Julia Minguiñón (“Quen dá a volta á tortilla?”).

Como xa sabemos, as mulleres foron borradas da historia da arte durante moitos séculos. Por iso, a investigación é a única vía para reconstruír a Historia da Arte, contemplando a muller como suxeito activo. A revisión e a análise son tarefas indispensables no cometido de coñecer o noso legado, reconstruír discursos e comunicalos, co obxectivo de que as mulleres na arte non desaparezan coma se nunca existisen. Con esta premisa de divulgación e debate, nace o I Congreso Xénero, Museos e Arte, que

levamos a cabo en tres dos catro museos da Rede, o pasado novembro de 2013, con profesionais da museoloxía, arte, crítica, comisariado, investigación e docencia, especializad@s nestas cuestións e chegad@s desde diversos puntos do estado. Xénero e Historia, Xénero e Museos, Xénero e Arte foron os tres bloques temáticos que articularon numerosas conferencias e mesas redondas ao longo de tres xornadas intensas e analizaron a presenza e relevancia das mulleres nos diferentes ámbitos profesionais da arte e da museoloxía.

O Congreso foi organizado pola Rede Museística Provincial de Lugo en colaboración con distintas institucións museísticas de notable relevancia estatal como o Museo de Belas Artes de Murcia (MUBAM) e o seu Centro de Estudos de Museoloxía, o Museo de Arte Contemporánea de León (MUSAC), o Museo Provincial de León, o Centro Buendía da Universidade de Valladolid, o Museo Thyssen-Bornemisza, o Museo Arqueolóxico de Cacabelos e o Festival Miradas de Mulleres 2014 nas súas sedes de Madrid e Galicia, ademais de contar co patrocinio científico das Universidades de Zaragoza, Santiago de Compostela e Vigo.

Este congreso sérvenos, unha vez máis, para incidir sobre a realidade, para compartir e contrastar experiencias con outros museos e axentes do sector da arte, para extraer conclusións e reflexionar acerca da eficacia do noso modelo de xestión. Investigar é achar posibilidades de futuro.

POSIBILITAR (O MUSEO COMO ESPAZO DE VISIBILIDADE)

Os museos da Rede foron, nos últimos anos, plataforma de visibilidade de máis de cen artistas mulleres. Creadoras que utilizaron os espazos institucionais para mostrar os seus discursos, artistas que reinterpretaron obras das coleccións e ata propuxeron proxectos de diálogo coas mesmas. Os catro museos da Rede Museística de Lugo foron escenario de interacción entre o patrimonio e a creación actual entre as diversas manifestacións artísticas (arte, moda, deseño, performance, teatro, danza, música e poesía), e, é precisamente esta actividade constante a que mantén máis vivo o noso legado patrimonial.

Un interesante exemplo desta dinámica é o proxecto “A Arte de ser muller nun mundo por compartir 2.0”, que xa conta con varias edicións consecutivas. Esta iniciativa, nacida en 2011, consistía en dar visibilidade a artistas mulleres (ao longo do mes de marzo) nas diferentes estancias e salas dos catro museos, outorgando parcelas de protagonismo en tempo e espazo a cada unha das creadoras. A idea, dilatada, prosegue máis aló de marzo e finaliza ao ano seguinte cunha gran mostra na Sala de Exposicións do Pazo San Marcos, sede da Diputación de Lugo, que exhibe pezas de trinta artistas mulleres e un home, xogando coa porcentaxe invertida ao habitual.

Trátase de ofrecer espazos públicos de visibilidade e lexitimación á muller artista, que tan escasa

porcentaxe de presenza continúa a ter en exposicións temporais galegas de calado e renome, en centros de arte contemporánea.

Como consecuencia dese proxecto nace en 2014 unha homenaxe á gran Maruja Mallo: “Olladas de Muller sobre a Guía Postal de Maruja Mallo”. Tratouse dunha exposición enmarcada nunha nova edición de “A arte de ser muller nun mundo por compartir 5.0”, unha iniciativa centrada na visibilización das mulleres no campo creativo, levada a cabo pola Rede Museística Provincial de Lugo e a Área de Cultura (Vicepresidencia 1.ª da Deputación de Lugo). A exposición, co-comisariada con Anxela Caramés e coordinada por Ana Etcheverría, formou parte do Festival Miradas de Mulleres 2014, organizado por MAV (Asociación de Mujeres en las Artes Visuales) de ámbito estatal, e coordinado en Galicia por Paula Cabaleiro.

Un total de nove proxectos inéditos das artistas Mónica Alonso, Carla Andrade, Mónica Cabo, Carolina Cruz Guimarey, Xisela Franco, Carmen Llonín, Paulova e o Colectivo Tanuki (Neves Neira e Cristina Sánchez), xunto a Vari Caramés, que participou cunha fotografía do proxecto Miradoiro Galicia, conformaron unha mostra heteroxénea en canto a disciplinas e linguaxes. Ademais, a mostra completábase cunha serie de propostas pensadas para ser difundidas de forma dixital, seleccionadas a través de unha convocatoria aberta, que puideron ser visionadas na propia sala de exposicións.

TRABALLAMOS DESDE O FACER [ACCIÓN-REFLEXIÓN-REACCIÓN]

Dise que a arte é o fiel reflexo da sociedade na que lles toca vivir ás e aos artistas, e, as consecuencias directas das desigualdades de xénero sufridas ao longo da historia vense reflectidas, inequivocamente, nas propias pezas e no noso legado patrimonial.

Do mesmo xeito que en moitos outros ámbitos da sociedade, nos museos está recollida a representación dos estereotipos e os roles de xénero tradicionais. Unha representación construída desde unha ideoloxía culturalmente determinada e que, ao mesmo tempo, daba contido á mesma, xa que crecemos recoñecendo como real a representación e non só como unha visión parcial, ideoloxizada e manipulada.

Como cambialo? Un proxecto que traballou estas cuestións a través de talleres de reflexión e unha mostra expositiva foi “Quen dá a volta á tortilla?”

Realizado en colaboración entre tres museos provinciais estatais (Museo Provincial de Lugo, Museo de León e MUBAM de Murcia), propuxo unha serie de actividades vinculadas a unha estratexia educativa en museos, que revisaba os discursos de xénero contidos nas propias obras expostas. O proxecto combinou aspectos didácticos, de investigación, de acción social, de comisariado e de dinamización cultural, a través dun taller formativo e práctico, para analizar con perspectiva de xénero as obras do museo e establecer un diálogo cos tres artistas que

traballaron en cada unha das cidades participantes. Un proceso comunicativo que deu como resultado a reinterpretación dunha obra da colección, desde unha mirada contemporánea. Os artistas que representaban a Lugo foron Noa Persán, Iago Eireos e Paula Cabaleiro.

O penúltimo nesta liña de traballo que desenvolvemos na Rede Museística para visibilizar á muller artista: foi o festival estatal Miradas de Mulleres 2014 coa súa directora en Galicia Paula Cabaleiro, que tivo o seu acto inaugural galego en Lugo, na nosa rede de museos. A Rede xuntou nos seus catro museos un total de 8 proxectos entre os que se comprendían exposicións, talleres didácticos, mesas redondas, conferencias, música, teatro e danza, co fin de dar visibilidade a todas as creadoras mulleres, en diálogo directo cos creadores homes. E moito máis alá de marzo, coherentemente coa filosofía e coas liñas estratéxicas de acción que responden á configuración dun “programa” a longo prazo, fronte aos habituais “eventos” puntuais que caracterizan este mes, a maior parte destas actividades fixaron un punto seguido, un punto de partida, para proxectos que se desenvolveron ao longo do ano. A nosa Rede foi ademais a elixida pola directora galega para celebrar e acoller o acto inaugural do festival en Galicia, debido a que a nosa participación neste proxecto non é senón a continuidade natural do noso compromiso. Un 8 de marzo que tivo un programa intenso e dinamizador de arte, performance, debate, música e teatro, sendo a Rede anfitriona para os directores e

as directoras das outras 27 sedes que o festival tivo na nosa comunidade.

I CONGRESO DE XÉNERO, MUSEOS E ARTE [ANÁLISE COLECTIVA DA SITUACIÓN DESDE O DIÁLOGO]

A visibilización das mulleres na Historia da Humanidade é o obxectivo principal cara ao cal van encamiñados os “Estudos de Xénero/Mulleres” impulsados polo movemento feminista nado nos anos sesenta do século XX. Abriuse unha nova perspectiva, enriquecendo a Historia que se escribiu ata entón, analizando as relacións sociais entre mulleres e homes e construíndo un discurso científico no que se reflicten ambos sexos.

Neste seminario propoñeremos interesantes reflexións sobre: Historia das Mulleres, Xénero, Museos e Artes. Unha conxunción de catro aspectos cun denominador común, as mulleres, e na que se poderá analizar cada un deles, de xeito detallado, tanto a través de experiencias concretas e vividas como daqueloutras máis xerais, na teoría e na práctica.

Abrirán este Congreso unha aproximación e a evidencia do estado da cuestión sobre os estudos de xénero, así como a exposición do caso concreto dalgunhas asociacións de mulleres, que achegan melloras á vida de moitas persoas, ademais de intervencións sobre a Historia das Mulleres. Asistiremos, tamén, a un repaso completo dos museos dedicados ás mulleres en España estudando,

así mesmo, a representación que teñen as artistas nos museos e centros patrimoniais a través de imaxes, conceptos e linguaxe.

Falando da muller e as Artes Contemporáneas poderemos ver tanto o triunfo da independencia como a consecución dun obxectivo e, a través das súas obras, unha nova vía de comunicación, máis extensa, que nos relata as vidas e experiencias das mulleres e sobre as mulleres no pasado e no presente.

Coa realización deste Seminario, pretendemos fortalecer as políticas e iniciativas públicas e privadas dirixidas a promover a igualdade de oportunidades entre os sexos e a loita contra o sexismo, desde o ámbito da educación, vendo que as mulleres representaron e representan, do mesmo xeito que os varóns, o 50% da nosa sociedade.

O Congreso está estruturado en tres bloques temáticos: Xénero e historia; Xénero e museos; Artes e xénero. Cada un dos anteriores ocupa un día completo dos tres nos que se desenvolve o encontro.

1.º BLOQUE: XÉNERO E HISTORIA.

Nesta primeira sesión titulada “Xénero e Historia” realizaremos unha aproximación ao estado da cuestión dos estudos de xénero, así como trataremos de evidenciar o caso concreto dalgunhas asociacións de mulleres, que traballan por mellorar a vida de moitas persoas; todo isto, xunto con diversas intervencións que versarán sobre a historia das mulleres. Os estudos

de xénero, que se desenvolveron desde os anos sesenta do século XX, están centrados nas mulleres e a súa Historia, así como nas relacións entre mulleres e homes. Deste xeito, abriuse unha nova perspectiva enriquecendo a historia que se escribiu ata entón e construíndo un discurso científico no que se reflectían ambos sexos.

2.º BLOQUE: XÉNERO E MUSEOS.

Esta segunda sesión tratará sobre a museografía e o xénero. Así, asistiremos a un repaso completo dos museos dedicados ás mulleres en España estudando, tamén, que representación teñen as artistas nestas institucións e centros patrimoniais a través das imaxes, concepto e linguaxe. Neste mesmo espazo presentarase un proxecto en rede do Museo Provincial de Lugo, o Museo de León e o Museo de Belas Artes de Murcia, mediante o cal, analizaranse os roles de xénero de mulleres e homes a través das súas coleccións. Esta investigación parte do interese e da preocupación destes tres museos co obxectivo de visibilizar tanto as mulleres como os homes, a través das representacións artísticas, analizando, tamén neste sentido, os problemas existentes desde a visión dos museos.

3.º BLOQUE: XÉNERO E ARTE.

Na terceira e última sesión do Congreso trataranse os temas das mulleres artistas e as Artes Contemporáneas, presentando tanto unha visión xeral e o estado da cuestión en Galicia e doutros temas concretos, entre os cales destacan a xestión e

o comisariado realizado por mulleres na actualidade. Con varias experiencias concretas de mulleres artistas, poderemos ver tanto o triunfo da independencia como a consecución dun obxectivo e, a través das súas obras, unha nova vía de comunicación, máis extensa, que nos relata as vidas e experiencias das mulleres e sobre as mulleres no pasado e no presente.

Cada bloque temático será articulado cun ou dous relatorios, unha mesa redonda e unha quenda para varias comunicacións.

Quero, finalmente, agradecer ao Comité Organizador o seu excelente traballo, en especial a Luís Grau Lobo do Museo de León, Araceli Corbo do MUSAC de León, Mónica Álvarez Careaga do Festival Miradas de Mulleres Madrid, Paula Cabaleiro do Festival Miradas de Mulleres Galicia xunto a quen subscriben estas liñas; ao Comité Científico nas persoas de Mar Rodríguez Caldas da Facultade Belas Artes en Pontevedra e Almudena Domínguez Arranz da Universidade de Zaragoza, contando coa coordinación científica de María do Carmen Delia Gregorio Navarro, investigadora de xénero da Universidade de Zaragoza. No éxito da convocatoria tivo moita importancia o estupendo traballo desenvolvido desde a secretaría e a coordinación técnica que contou con Juan Ignacio Márquez Barros e Fernando Arribas Arias da Rede Museística Provincial de Lugo, a artista Gema López e a produtora Cultural Pilar Sánchez, unido aos Departamentos de Educación dos Museos de Lugo, León e Murcia, e todos os traballadores da Rede

Museística de Lugo, que en todo momento estiveron facendo de anfitrións de forma excepcional. Sen dúbida, as presentes actas, tampouco poderían ser posibles sen a axuda cómplice de Juan García Sandoval, ao que quero agradecer todo o esforzo e traballo como editor científico destas.

E o noso agradecemento máis especial vai dirixido á gran comunidade da Rede Museística, formada por creadores, axentes, visitantes e participantes do día a día dos nosos museos. Porque en definitiva, eles e elas son os responsables últimos de que, desde a programación cultural, abramos os ollos á realidade e ás necesidades desta.

Conferencia inaugural:

ROSALÍA DE CASTRO: NOVA ARTE, NOVO ESPÍRITO

María Pilar García Negro
(Universidade da Coruña)



María Pilar García Negro.
Foto: Santos-Díez/AELG

Non hai certeza absoluta de que Rosalía de Castro morase temporalmente en Lugo, a pouca distancia de onde nos encontramos, mais haina plena a respeito das obras dela que nesta cidade se publicaron, en concreto na impreña de Soto e Freire, o editor que tamén deu á luz a Historia de Galicia de Manuel Murguía, o historiador e polígrafo que con Rosalía casara, no 10 de Outubro de 1858, en Madrid. As obras por así chamalas “luguesas” da nosa escritora son: a mellor para moitos das súas novelas, *El caballero de las botas azules*, de 1867, e mais “El cadiceño” e “Carta a Eduarda” ou “Las literatas”, que aparecen no *Almanaque* de Soto Freire de 1866. O primeiro destes textos mistura relato e crónica ou artigo político-moral. O segundo é o máis importante ensaio do XIX relativo ao papel das escritoras e ao seu nadar contra corrente no mundo das convencións e dos estereotipos sexistas. Estas dúas pezas completarían unha triloxía que non chegou a existir, pola seguinte razón. A escritora tiña composto tamén un texto, titulado “El codio”, nome humorístico-despectivo dado aos seminaristas. Foi tal a ira que provocou o anuncio da súa publicación que eles ameazaron o editor con atacar a súa impreña, ameaza que efectivamente cumpriron, destrozándolle os cristais do seu establecemento. Consequiron o seu obxectivo, pois o texto non foi publicado e o peor é que desapareceu da circulación: nada sabemos del.

Á luz, porén, dos outros dous, podemos aventurar que a triloxía prevista compuña un painel ou retrato sociolóxico, sociopolítico, de tres macroentidades: a emigración como fenómeno marcante da realidade galega da segunda metade do século XIX; as mulleres e a carga de discriminación por elas sufrida; a función, en fin, da Igrexa Católica. Ben entendido que esta

crónica en tempo real que a escritora realiza vaise concretar en situacións e contextos moi ben definidos e circunstanciados naquel momento histórico. En “El cadiceño” será a análise dos devastadores efectos que a emigración provoca, como elemento socialmente desestruturante e alimentador do autoodio e das maiores alienacións, a que se constituía en centro temático do relato-crónica. En “Carta a Eduarda” leremos un magnífico e irónico alegato a prol da capacidade intelectual e artística das mulleres, mais que, con grande intelixencia, non se sitúa á defensiva senón que coloca o foco na descrición da petulancia e fachenda masculinas, ao tempo que compón, de forma oblicua, un autorretrato, isto é, a pintura do que ela propia padecía como escritora e como muller. No relato non-nato, “El codio”, a descrición ou retrato abranxería o mundo dos seminaristas, nunha institución especialmente apetecida como mecanismo de desclasamento no mundo rural galego e onde a forxa de futuros cegos incluía, como elemento esencial, consonte o papel exercido na Galiza pola Igrexa Católica, a represión do idioma galego e o papel a xogar de transmisores do español por parte dos ministros da mesma. Como xa dixemos, os *alevíns* da futura cregaxe non admitían brincadeiras sobre a súa condición, orixes ou comportamentos; non estaban, en fin, para bromas, e reaxiron violentamente: os vidros da impreña destrozada, o texto suponse que esnaquizado ou feito desaparecer e cabe supoñer que a anuencia para estes seus actos violentos da xerarquía eclesiástica, pois non se sabe que existise represión ou desautorización nengunha por parte do bispado ou de autoridades do Seminario. Este episodio mesmo semella indiciario doutras zunias do alto mando eclesiástico, tanto en vida dela como,



Portada do libro *Cantares gallegos, hoxe* (Alvarellos Editora, Santiago de Compostela, 2013). Nela reproducése o debuxo *Las pescaderas de Gijón* de Manuel Villegas Brieua (1898).

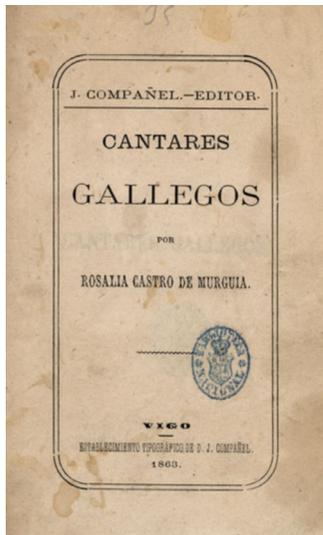
inclusive, *post mortem* (sucesos do traslado dos seus restos mortais do cemiterio de Adina a San Domingos de Bonaval).

Aos efectos desta nosa disertación, interésanos agora salientar un aserto moi significativo que a autora inclúe no relato citado, “El cadiceño”, publicado, como xa dixemos, en 1866. Lembremos, en primeiro lugar, o momento, en clave galega, española, e tamén en clave biográfica. Comezándonos pola última, recordemos como estamos exactamente no ecuador da vida adulta e da traxectoria literaria da escritora (1837-1885): a esta altura, ten publicados cinco libros: tres de poesía e dúas novelas. No mesmo ano 1866,

aparecerá, publicada por entregas, en *El Museo Universal*, de Madrid, máis unha novela, *Ruinas*. A escritora, como se ve, está en plena produción, o que acredita unha vocación e unha vontade profesional que van máis aló de calquer dedicación ocasional ou lúdica. Reparemos agora no que van ser, na historia española, as vésperas da Gloriosa, da Revolución de Setembro de 1868: un tempo de esperanza, de expectativas de mudanza no enferruxado sistema español e, asemade, de confianza na posibilidade de emancipación da Galiza, de que esta xogase un outro papel no conxunto do Estado e pudiese protagonizar a ansiada empresa de rexeneración, de rehabilitación. Tempos esperanzados, pois, para a parella Rosalía-Murguía e para a súa patria, a Galiza. Ansia dunha modernización pola que clamaban os elementos, tanto galegos como españois (embora as aspiracións fosen no caso galego ben singulares e específicas a respecto do universo progresista español), que, a aquela altura, conspiraban para facer realidade a definitiva instalación da política española no lugar avanzado que os tempos esixían: abolición radical do absolutismo; separación de poderes Igrexa-Estado; liberdade de pensamento e de expresión; liberdade de prensa; recoñecemento de dereitos civís; ingreso nos mesmos das mulleres... E, no caso galego, defensa da súa condición nacional, das súas capacidades económicas, denuncia da sangría da emigración, reivindicación do seu potencial económico, construción da súa historia escrita en todos os ramos da arte e da cultura... e un elemento absolutamente diferencial e definitorio do XIX galego:

a recuperación da lingua na escrita literaria, unha sorte de metonimia de todas as súas capacidades como instrumento público e elevado á superestrutura artística. Tal mérito, tal fazaña, cóubolle á nosa escritora, coa publicación, en 1863 -hai agora 150 anos- do primeiro monumento desta literatura renacente: *Cantares gallegos*.

Vaiamos ao aserto a que nos referimos antes. Como xa dixemos, esta peza, “El cadiceño”, mostra a versatilidade da escritora no manexo de xéneros literarios compostos. O relato en si está precedido dun exordio onde a escritora expón as súas propias reflexións e xustificacións verbo do tema que vai tratar, incluídas as meta-artísticas, isto é, aquelas en que se desmarca de calquera tentación camufladora ou meliorativa da arte e, en troca, apóntase a unha estética realista que, sen facer deixación dos procedementos artísticos, non oculte ou terxiverse a realidade. Segundo ela, *el hombre debe ser fiel a la verdad, y el artista, a la verdad y al arte*. Advirte, por isto, que non se vai recrear en caricatura nengunha, senón en dar conta do asunto tal e como o pede unha crónica en que se debuxan os tipos que a protagonizan. Non deixa de advertir -relembremos a data: ecuador da década dos sesenta- que ela propia padeceu a deturpación ou a deformación do seu labor, afirmación ben importante que nos avisa non só de denuncias incluídas na “Carta a Eduarda” senón dunha causa xeral aberta contra dela por parte dos benpensantes, autoridades e mediadores mediáticos, que recuará na década dos oitenta, en cuxo ecuador



Portada da primeira edición de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro (Editor, J. Compañel. Vigo, 1863).

vai falecer. Velaí o indicio: *quien escribe estas páginas sabe harto bien que sin haber dado permiso para ello, no habrá dejado más de un aprendiz de brujo de hacer su caricatura.*

Estas palabras lévannos da man, en intertextualidade obrigada, a varias pasaxes da “Carta a Eduarda” ou “Las literatas”. Neste maxistral ensaio, envolvido en forma de epístola dunha amiga a outra [cfr. o recurso aos manuscritos de Cide Hamete Benengeli utilizado por Cervantes no *Quijote*], carta que a escritora acharía casualmente e transcrebería por se revelar completamente afín ás súas ideas e preocupacións, concrétese, no xénero e mais no oficio, aquel axioma anterior: a fidelidade á verdade e á arte. Por baixo de todos

os subtemas tratados –a crítica da saturación ou inflación da má literatura; a venalidade de editores e escritores de infraliteratura; a petulancia masculina extrema que ousa dar leccións literarias a quen xa é unha escritora consumada; a denuncia clarísima do autoodio e o seu correlato da xenoestima acrítica, que levan a adorar o vindo de fóra e a desconsiderar ou desdeñar o creado por nós, galegos; a sutil diferenza entre escritoras con dote xeneroso ou abastados meios económicos e aquelas que non dispoñen de bens dinerarios nen de patrimonio; a aclaración, ¡xa en vida! de ser ela a autora dos escritos publicados a seu nome e non o seu home, o seu marido- por baixo, dicemos de todos estes subtemas, deseñamos, levadas-os da súa man, un perfil ou retrato etópico dela mesma, da súa personalidade, da finura do seu humor, da agudeza na catalogación da vulgaridade e da pretenciosidade, na descrición, en fin, de todo o plus de dificultades que debe defrontar unha muller escritora con disposición a selo de verdade, con independencia de criterio e liberdade de expresión. Eduarda e Nicanora, destinataria e remetente da epístola, coa marca da rareza dos seus nomes, están a falarnos dunha excepcionalidade social, dunha *extravagancia* e dunha *intemperancia* a respeito dos patróns dominantes para ambos sexos e, desde logo, dun desafío aberto á División Sexual do Traballo, alimentada dunha dobre moral, da imposición como natural dun ferreño código sexista, que só admitía con benevolencia a “poetisa” delicada, fráxil e, en calquer caso, superflua: a

escritora, en fin, con permiso da superioridade, ou sexa, a antítese de Rosalía de Castro.

Non utilizamos até agora un adxectivo crucial na análise da poética rosaliana que se impón desde logo polo seu propio peso. Estamos ante unha escritora profundamente intelectual, o que non mingua o alto valor da súa lírica. É precisamente esta fusión de aparentes contrarios a que confere á súa obra toda un atractivo e unha modernidade como nengún outro escritor do XIX foi quen de acadar. É capaz, na mesma obra, como imos ver, de descender ás profundidades máis abisais da súa psique e, asemade, de se elevar ás máis cualificadas e reflexivas especulacións sobre a arte literaria, o seu xénero, a inefabilidade da ideación poética ou a autocrítica verbo das súas mesmas producións. Todo isto implica, claro está, un racional emprego da intelixencia analítica que non despreza en absoluto a intelixencia emocional, senón que se alía con ela, a sabendas de que a poesía é omnívora e admite a máis depurada lírica intimista a carón da reflexión metaliteraria.

Non temos subliñado aínda co vigor necesario o feito de como comeza e como termina o Libro I de *Follas novas* (1880), a súa obra lírica por antonomasia. Este primeiro Libro leva por título “Vaguedás” e consta de 20 poemas, dos cais só un, o derradeiro, leva título. Todos os demais son intitulos, en coherencia co nome xeral deste Libro e, para maior paradoxo, o final titúlase “¡Silencio!”. ¿Cómo se entende semellante oxímoro, cando, concluída esta sección, vai proseguir



**Rosalía de Castro na época de *Cantares Gallegos*.
Foto de María Cardarely. Fondo familia Murguía
de Castro (186?). Real Academia Galega.**

mesmamente o desenvolvemento do resto da obra, os seus outros catro libros? Axiña adiantaremos a nosa interpretación, mais antes deterémonos no quinteto inicial, quer dicir, nos cinco primeiros poemas deste primeiro Libro e, por tanto, da obra no seu conxunto. Calquer cousa menos a casualidade explica a súa deliberada ubicación neste lugar e coa secuencia que imos ver que forman, porque representan, con efecto, a súa carta de presentación, as súas credenciais. A nós, lectoras-leitores, corresponderá xulgarmos até que punto estas pezas filosófico-declarativas supoñen unha ruptura aberta dos estándares admitidos e impostos para o sexo feminino e para, dentro del, as cultivadoras ou servidoras do oficio artístico.

Vaiamos co primeiro:

*Daquelas que cantan as pombas i as froes,
todos din que teñen alma de muller.
Pois eu que n' as canto, Virxe da Paloma,
¡ai!, ¿de qué a terei?*

Este poema, encerrado en apenas vinte e nove palabras (estrofe de pé quebrado, coa innovación do esquema silábico: 12-12-12-6, en lugar do habitual 8-8-8-4), é, na realidade dunha complexidade extraordinaria. Son as credenciais de presentación da autora, claro está; a man que nos guía para orientar a lectura de toda a obra que aquí se inicia. Abren a grande interrogante filosófica verbo da propia composición sexuada da Humanidade e da División Sexual do Traballo. Interrógase sobre a natureza, temática e retórica permitidas ás escritoras e sancionadas socialmente co rubro do politicamente correcto, se se nos permite o anacronismo. Interpélanos a todas e todos, os lectores do seu tempo e nós, os de hoxe, acerca do confronto entre opinión imposta e disidencia individual. Apela a unha entidade relixiosa -feminina, claro está- para formular a grave pregunta que, seica, do ceo para abaixo, ninguén ten intención de responder ou de cuestionar. Obriga a unha releitura de toda a súa produción, anterior e posterior, a partir destas claves. Escolle con toda a exactitude os dous termos, un procedente da fauna, “pombas”, un outro da flora, “froes”, que marcan con total simetría a metáfora da submisión feminina: paz, privacidade, domesticidade, retorno ao fogar, ornamento, beleza... e, por suposto, prescindibilidade: ambas non son imprescindíbeis para o sustento nen sinónimo de actividade pública. E todo

isto nun poema con tres dodecasílabos iniciais, os que expoñen sucintamente o expediente e un hexasílabo final, corte abrupto que contén a interrogante nuclear. O uso do demostrativo “Daquelas”, que supón a marca de maior distancia a respeito do suxeito, e o do cuantificador “todos”, como sinal da unanimidade sociomoral imposta, contrastan coa irrupción necesaria do “eu” explícito do terceiro verso. A fórmula, en fin, da oración interrogativa adáptase plenamente á función poética e resulta, ao cabo, moito máis contundente e turbadora que a oración afirmativa.

O segundo poema (en coplas heptasílabas) reza así:

*Ben sei que non hai nada
novo en baixo do ceo,
que antes outros pensaron
as cousas que ora eu penso.*

*E ben, ¿para que escribo?
E ben, porque así semos,
relox que repetimos
eternamente o mesmo.*

É típico da nosa escritora a introdución ou a alusión a sentenzas clásicas sen facer alarde erudito das mesmas. Revela un coñecemento familiarizado coa Biblia, a tradición greco-latina ou outras fontes da convencionalmente denominada cultura universal. Nesta ocasión, evoca a máxima *nihil novum sub sole* (ou *nihil novi sub sole*) de Salomón, no Eclesiastés (1.9). A historia sempre

volve (literatura como palimpsesto), e a escritora afliase así a unha tradición universal que, con todo, vai circunstanciar na súa vocación-vontade autorial e que non a levará ao mutismo, á afasia, senón á súa propia elocuencia. Como veremos, a pregunta autorreferencial, relativa á finalidade-utilidade da escrita literaria: ¿*para que escribo?* vaise reiterar, en isotopía tamén típica da súa literatura, no poema final deste libro, o único titulado, como xa dixemos. De modo e maneira que a constatación da universalidade do enigma, da interrogante, non se resolve en resignación ou en silencio senón en verbalización da súa achega particular. Que a grave auto-interpelación se realice en galego, na lingua que ela elevara á máxima categoría estética, non é, desde logo, trofeo menor. Revela a vontade inamovíbel de enchela -a lingua e a súa cultura- de todos os contidos poético-filosóficos xa desenvolvidos e existentes nas linguas de prestixio indiscutido. Moito antes de os nosos devanceiros do primeiro terzo do século XX proclamaren a “soberanía estética da nación galega” e de consideraren a Galiza “célula de universalidade”, a nosa escritora inscrebía a nosa nación -lingua mediante- na nómina das máis elevadas culturas formais, aquelas que non se negan o tratamento do máis particular-histórico nen do máis humano-universal. É esta unha das dimensións cruciais dunha magna obra como é *Follas novas*, publicada en 1880 e escrita, na súa maior parte, unha década antes. Reparemos, así mesmo, en como neste caso a escolla métrica adáptase inteiramente ao contido

do poema: versos isosilábicos, heptasílabos, con rima asoante, e-o, para dar conta da repetición e da exactitude da marcha do tempo que marca o reloxo eternamente. Por certo, tal concepción de que a humanidade (non, por tanto, a súa invención) e, dentro dela, a humanidade galega está suxeita aos grandes temas que marcan o seu devir, supón o abandono de calquer adanismo e a ruptura do mito ultra-romántico que visaría a procura da orixinalidade extrema, da expresión poética nunca antes estreada.

O quinteto inicial do Libro Primeiro desta obra e, por tanto, a súa absoluta carta de presentación, pensamos que obedece a unha secuencia perfectamente trazada e deliberada. Tal demostra o terceiro poema, onde pasamos do eu-nós do segundo poema ao eu exclusivo, como no primeiro poema, en que o eu supón contraste total coa 6ª persoa que significa o pensamento dominante e castrador da potencia feminina. Neste terceiro poema, reina a declaración autobiográfica, cunha rotunda afirmación do valor do pensamento como alimentador poético. Máis unha vez, a autora válese de imaxes do mundo físico-natural, tan caras á súa escolla retórica e ao seu imaxinario. Así é o poema (estrofe polimétrica, emparentada coa silva):

*Tal como as nubes
que impele o vento,
i agora asombran, i agora alegran
os espazos inmensos do ceo,
así as ideas*

*loucas que eu teño,
as imaxes de múltiples formas,
de estranas feitura, de cores incertos,
agora asombran,
agora acrarian
o fondo sin fondo do meu pensamento.*

Obsérvese como a combinación propositada de versos de arte menor e de arte maior (cinco sílabas e o seu duplo, dez) cadra perfectamente coa imaxe da viaxe das nubes ao compás do vento que as move. Non nos pasará inadvertido, claro está, o uso do adxectivo “loucas” para cualificar as súas ideas, síntoma expresivo dunha disidencia, dunha heterodoxia, que para nada podían ter asento na literatura de orde e, moito menos, na literatura admitida-permitida ás mulleres, a aquelas a quen se refere no primeiro poema que xa comentamos, as que cantaban “as pombas i as froes”. O derradeiro verso, dodecasílabo, que rompe a secuencia alternante anterior de pentasílabos-decasílabos, representa o epítome da súa poética: “o fondo sin fondo do meu pensamento”, a declaración da existencia dun manancial de librepensamento a que non se quer renunciar e que vai ser o santo e seña da súa produción toda. Se lembrarmos, como é preceptivo para unha análise integral e rigorosa de toda a súa obra, a sentenza que a escritora, 21 anos antes, utilizara para cerrar o prólogo á súa primeira novela, comprenderemos ben o sentido desta autodefinición. Con efecto, o paratexto que precede a *La hija del mar* (1859) remata con estas palabras



Rosalía de Castro na época de *Cantares gallegos*. Foto de María Cardarely. Imaxe aparecida en Vigo en 2013 dentro dun exemplar de *Cantares Gallegos* pertencente a unha colección privada. (Fundación Rosalía de Castro).

proféticas, xustificativas do seu afán como narradora pioneira: *Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben.*

Coñecemos ben a importancia da utilización destes dous verbos, sentir e saber, nun momento histórico en que se distinguía ben, en beneficio da sexista ideoloxía dominante, a educación da instrución.

A primeira, en termos de cultivo moral e preparación das xóvens para mellor cumpriren os seus deberes de esposas e nais, estaba permitida e recomendada. A segunda era discutida e negada, sobre a base dunha aducida incapacidade biolóxica do sexo feminino para o labor intelectual, o que incapacitaría as mulleres para tarefas do pensamento, xa que o seu corpo, o

seu físico, non o faría posíbel. Unha escritora como Rosalía de Castro, coa súa primeira novela, desafía as leis escritas e as normas non escritas que reducían a muller a unha perpetua minoría de idade intelectual, civil e xurídica. Se unha muller non *podía* pensar por si mesma, á forza debería facelo polos pensamentos de outros: o dominio estaba servido, a submisión asegurada. Rosalía de Castro proclama, *à rebours* da proscrición sexista, a fusión de sentimento e pensamento, de lírica e reflexión filosófica. Rompe de vez o vaso da xibarización feminina decretada desde tempos milenarios, convertendo a potencia en acto creador.

Os dous poemas finais deste quinteto acentúan o carácter confisional desta autobiografía literaria. Tan é así que a autora sae de si mesma para enxuiar a propia obra (de novo, lembraríamos un clásico como Cervantes, na 2ª parte do *Quijote*). Sen autocensura nengunha, vai xulgar a súa produción, nunha secuencia que viaxa do sintagma “destes versos”, do cuarto poema, ao título directo da obra, “¡Follas novas!” do quinto poema. Así soa o cuarto poema do Libro I (dúas silvas):

*Diredes destes versos, i é verdade,
que tén estrana insólita harmonía,
que neles as ideas brillan pálidas
cal errantes muxicas
que estalan por instantes,
que desaparecen xiña,
que se asomellan á parruma incerta*

*que voltexa no fondo das cortiñas,
i ó susurro monótono dos pinos
da beiramar bravía.*

*Eu direivos tan só que os meus cantares
así sán en confuso da alma miña,
como sai das profundas carballeiras
ó comenzar do día,
romor que non se sabe
si é rebuldar das brisas,
si son beixos das frores,
si agrestes, misteirasas harmonías
que neste mundo triste
o camiño do ceu buscan perdidas.*

As dúas silvas que o constitúen interpelan a un lector plural, marcado por un vós, unha 5ª persoa: “diredes destes versos...”; “Eu direivos...”. A escritora entra directamente en diálogo cos posíbeis lectores-leitoras, a quen debe advertir da rareza ou falta de homologación do que a seguir figurará na obra toda. Con efecto, “estes versos” é aplicábel, metonimicamente, ao poemario no seu conxunto: cinco libros, cento e trinta sete poemas. A literatura é comunicación, unha forma peculiar de comunicación, e existe en existindo lectura, devolución do diálogo que a escritora propón. Máis unha vez, a poeta usa da *pathetic fallacy*, isto é, báñase na tan querida natureza galega para dela extraír o imaxinario adecuado á súa musa: son as “errantes muxicas”, os pinos “da beiramar bravía”, as “profundas carballeiras”, o “rebuldar das brisas”, os

“beixos das frores”... Ela, a natureza e a súa íntima aliada, a poesía, son talvez o lenitivo para un “mundo triste” que segue a procurar a súa superación. Como explicara maxistralmente no prólogo-ensaio inicial da obra, os versos, a poesía, non son etéreos nen aéreos: afirmanse, existen, nun mundo, nunha patria, nunhas circunstancias dadas ás que o poeta non debe ser alleo en ningún sentido. Así o expresara na súa declaración en prosa prologal:

[...] ... *as cousas teñen de ser como as fan as circunstancias, e si eu non poden nunca fuxir ás miñas tristezas, os meus versos menos. Escritos no deserto de Castilla, **pensados e sentidos** [subl. noso] nas soidades da natureza e do meu corazón, fillos cativos das horas de enfermidade e de ausencias, refrexan, quisais con demasiada sinceridade, o estado do meu espírito unhas veces; outras, a miña natural disposición (que n´en balde son muller) a sentir como propias as penas alleas [...].*

Subliñamos a recorrencia do dúo pensamento-sentimento que xa coñecemos por rexistala tanto en verso como en prosa: a escritora úneos en asociación indivisíbel. Para quen tiver tentacións de atribuír á autora unha tristura conxénita, patolóxica, da que agromarían todos os seus versos *pesimistas*, abondará con lle lembrar até que punto ela é extremadamente analítica e realista na xustificación das valoracións e, por tanto, do repertorio de adxectivos que utiliza. Así, aquel “mundo triste” deste poema, en abríndomos unha chave imaxinaria nunha pizarra igualmente

imaxinaria, concretaríase no que ela propia, con elocuencia indisimulada, explica no ensaio inicial:

Por outra parte, Galicia era nos Cantares o obxecto, a alma enteira, mentras que neste meu libro de hoxe, ás veces, tan sóio a ocasión, anque sempre o fondo do cuadro; que si non pode senón ca morte despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive e da natureza que o rodea, ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe eisalan todo-os labios. Por iso iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus, pois os acostumados á desgracia chegan a contar por súas as que afrixen ós demáis. Tanto é así, que neste meu novo libro preferín, ás composicións que puderan decirse personales, aquelas outras que, con máis ou menos acerto, espresan as tribulaciós dos que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo sufrir ó meu arredore. E ¡sófrese tanto nesta querida terra gallega! Libros enteiros poideran escribirse falando do eterno infortunio que afrixo ós nosos aldeáns e mariñeiros, soia e verdadeira xente do traballo no noso país. Vin e sentín as súas penas como si fosen miñas; mais o que me conmovéu sempre, e polo tanto non podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as innumerables coitas das nosas mulleres: criaturas amantes para os seus i os estraños, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón, e tamén tan desdichadas que se dixeran nada solasmentes para rexer cantas fatigas poidan afrixir á parte máis froxa e

inxel da humanidade. No campo, compartindo metade por metade cos seus homes as rudas faenas; na casa, soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da probeza. Soias o máis do tempo, tendo que traballar de sol a sol, e sin axuda para mal manterse, para manter ós seus fillos, e quisais o pai valetudinario, parecen condenadas a non atoparen nunca reposo senón na tomba.

A emigrazón e o Rei arrebatánlles de contino o amante, o irmán, o seu home, sostén da familia de cote numerosa; e, así, abandonadas, chorando o seu desamparo, pasan a amarga vida antre as incertidumbres da esperanza, a negrura da soidade i as angustias dunha perene miseria. I o máis desconsolador para elas é que os seus homes vanse indo todos, uns porque llos levan, i outros porque o exemplo, as necesidades, ás veces unha cobiza, anque disculpable, cega, fannos fuxir do lar querido, daquela a quen amaron, da esposa xa nai e dos numerosos fillos, tan pequeniños que inda n´acertan a adiviñar, os desdichados, a orfandade a que os condenan.

Cando nas súas confianza estas probes mártires se astreven a decirnos os seus sacretos, a chorar os seus amores sempre vivos, a doerse das súas penas, descróbese nelas tal delicadeza de sentimentos, tan grandes tesouros de ternura (que a inteireza do seu carácter n´é bastante a mermar), unha abnegación tan grande, que sin querer sentímonos inferiores a aquelas oscuras e valerosas heroínas, que viven

e morren levando a cabo feitos maravillosos por sempre iñorados, pero cheos de milagres de amor e de abismos de perdón. Historias dinas de ser cantadas por mellores poetas do que eu son, e cuias santas armonías deberan ser espresadas cunha soia nota e nunha soia corda: na corda do subprime, e na nota da delor. Anque sin forzas pra tanto, tentéi algo deso, sobre todo no libro titulado As viudas dos vivos e as viudas dos mortos; mais eu mesma conoso que non acertéi a decir as cousas que era menester. As miñas forzas son cativas; quéreas maiores quen haia de cantarnos, con toda a súa verdade e poesía, tan sencilla como dolorosa epopeia.

É ela, por tanto, a que, en sendo ben lida, desautoriza ou desacredita calquer interpretación de sentimentalidade enfermiza ou filodepresiva que, partindo dunha autocompaixón perenne, a trasládase, por contaxio, ás súas conxéneres e ás clases traballadoras do seu país. O exercicio que ela realiza é realmente un exercicio de análise sociopolítica que non exclúe en absoluto o concurso da súa sensibilidade dolorida, da súa solidariedade activa para coas camadas máis sofridas da sociedade, as invisíbeis, as nunca dotadas de voz nen de megafonía e, dentro delas e moi en especial, das súas mulleres, como acabamos de ver. Nunca se ponderará o suficiente como Rosalía de Castro é a única escritora do concerto hispánico e do concerto europeo do XIX en manifestar con tal clareza e exactitude o compromiso coas clases traballadoras e en elevar as súas mulleres ao podio de protagonistas sociais indispensábeis.

O quinteto poemático de que vimos falando conclúe, na lóxica dunha secuencia que acada, verso a verso, maior concreción, co poema en que o título directo da obra aparece. A escritora coloca así o espello, nunha sorte de autopsicanálise, na súa máis próxima e inmediata creación, *Follas novas*. Así se produce o poema (en coplas típicas da literatura popular galega):

*¡Follas novas!, risa dáme
ese nome que levás,
cal si a unha moura ben moura,
branca lle oíse chamar.*

*Non Follas novas; ramallo
de toxos e silvas sós:
irtas, como as miñas penas;
feras, como a miña dor.*

*Sin olido nin frescura,
bravas magoás e ferís...
¡Se na gándara brotades,
como non serés así!*

A escritora aplícase, como se ve, a máxima severidade no xuízo desta súa nova obra, non exenta de humor irónico: ao igual que no ensaio inicial, cando adopta aparentemente os argumentos do detractor misóxino (“O pensamento da muller é lixeiro; góstanos, como ás vorvoletas, voar de rosa en rosa sobre as cousas tamén lixeiras: n’ é feito para nós o duro traballo da meditación”), con toda a carga da ironía, mais tamén forzada a poñer a venda antes da ferida, isto

é, a autodefenderse do que, con toda certeza, ía ser atacada, aquí, de novo, adiántase a pintar-xustificar o cuadro realista que ela non se nega nen disimula (relembremos aquela súa sentenza de “El cadiceño”: a fidelidade á verdade e, no caso do artista, á verdade e á arte). Advértase como, neste poema, o formato versual-estrófico é eminentemente popular: oitosílabos arromanzados, con rima asoante nos pares, nunha escala vocálica: a-o-i, que vai do grau máis aberto ao máis agudo ou cerrado, pasando polo grau medio. E este esquema popular acompásase co elenco de imaxes utilizadas, todas elas referentes do mundo natural galego: a antítese branca / moura, de especial relevancia no traballo do campo (recordemos como a “meniña gaitreira” de *Cantares gallegos* é “rapaza morena”, isto é, traballadora da terra e, por isto, exposta ás inclemencias do tempo, do traballo ao ar libre); os toxos e as silvas; a gándara: este imaxinario é o acaído, na súa escolla, para metaforizar o seu estado de ánimo, a situación do seu espírito, mancado -como no prólogo explicara- tanto polas penas propias como, sobre todo, polas penas alleas. Agora comprendemos ben a distancia deste campo semántico verbo das “pombas i as frores” do primeiro poema que outras, non ela, cantaban. A intertextualidade, o diálogo interpoemático, é imprescindible, como xa encarecemos antes.

Até aquí, o exame do quinteto inicial de *Follas novas*, que interpretamos claramente como documento de identidade persoal, ideolóxico e profesional. Se a esta altura estivese xeneralizado o que hoxe nos identifica

oficialmente (lembramos que non existe Rexisto Civil até 1870 e o carnet de identidade até ben entrado o século XX), non cabe dúbida da única e correcta profisión da escritora, no *item* correspondente. O funcionario que, no certificado de defunción, en 1885, cobriu os datos da mesma ignorouno completamente. Na epígrafe correspondente a profisión, anotou: “Labores propias de su sexo”. Sendo muller, seica non podía aspirar a unha outra dedicación... Isto a pesar de aparecer varias veces no censo correspondente como “alimentista”, isto é, como responsábel da mantenza dos fillos. Podemos especular co que á escritora, desde o Alén, lle daría para rir semellante definición: “labores propias de su sexo”!, xustamente para quen escribeu un poema como o que abre a obra: cal sería, pergúntase, a súa alma, se na feminina, ordenada e imposta como única posíbel, ela non colle nen a ela se adapta?

A partir deste ramo inicial de poemas, os comprendidos e numerados desde o VI e até o XIX incluído, van desenvolver un abano temático, autobiográfico, confisional, que constitúe a anticipación do contido do Libro II, “¡Do íntimo!”. O XX, que conclúe este Libro Primeiro (unha silva), é, como xa dixemos, o único que porta título e, para maior excepcionalidade, título paradoxal ou contraditorio: “¡Silencio!”, habida conta de que é, a partir de aquí, cando e como se vai desenvolver todo o resto da obra: os seus outros catro libros, os seus outros cento e dezasete poemas restantes. Escoitémolo:

*A man nerviosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de tormentos nas entrañas,
sentindo como loitan
en sin igual batalla
inmortales deseios que atormentan
e rencores que matan,
mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vena hinchada,
¡escribo..., escribo..., ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da ialma,
tempestosas imaxes!
¡Ide a morar cas mortas lembranzas!
¡Que a man tembrosa no papel só escriba
palabras, e palabras, e palabras!
Da idea a forma immaculada e pura
¿donde quedou velada?*

Batalla permanente de toda e de todo poeta auténtico: entre a inefabilidade e a inevitabilidade, entre o tamaño ou intensidade do sentimento e a capacidade do vehículo en que á forza se ha de verbalizar e transmitir. No exercicio catártico previo á creación, hase de eliminar todo o ruído (no sentido semiolóxico do termo), isto é, todas as confusións e distraccións que turben o disparo da frecha do corazón e da cabeza do autora á mente e á emoción de quen ler. O SILENCIO é, con efecto, ollada introspectiva, paraxe necesaria, depuración estilístico-verbal, até conseguir ou aproximarse ao resultado ansiado ou intuído. É así como interpretamos o aparente oxímoro: a poeta compón un dos máis

impresionantes poemas que nos caiba ler na literatura do oitocentos e aínda en toda a literatura galega no seu conxunto. Adiántandose ao expresionismo, Rosalía de Castro acerta a conxugar fondo lirismo, intimismo desgarrador, declaración da radical autenticidade do seu verso, e angustia autorial a respeito do propio oficio de escritora sen concesións a nengún edulcorante, a nengunha convención.

A potencia das imaxes é sobrecolledora e fica reforzada pola combinación, de novo, de versos de once e de sete sílabas, en libre disposición rupturista. A circularidade semántico-léxica deste Libro Primeiro fica garantida coa reiteración da pregunta clave: o porqué da escrita literaria, da escrita poética: “E ben, ¿para que escribo?” interrogábase no segundo poema deste Libro; reaparición neste poema final: “¡escribo..., escribo..., ¿para que?”.

A inefabilidade do pensar-sentir, a imperiosa necesidade de estas pulsións existiren na linguaxe e só na linguaxe, lévaa a recordar as célebres palabras do Hamlet de Shakespeare: *words, words, words!*, cando Polonio lle pregunta que é o que está a ler. A resposta aluarada do heroi shakespeareano utiliza a Rosalía para extremar o contraste entre un xigante -os seus sentimentos e pensamentos, a treboada da súa imaxinación, a ferverza dos seus desexos, o legado tremendo do pasado que a acompaña...- e o irremediábel instrumento lingüístico, única mediación posíbel. Remata o poema cunha outra recorrencia, a mención da idea, nesta ocasión

con ecos platonianos: ula, onde reside “a forma inmaculada e pura” da idea? No seu “descenso” á forma verbal, ¿onde se desfigurou?

O poema admite, polisemicamente, leituras diversas e complementares. Unha delas, a metaliteraria a que nos acabamos de referir. Cabe unha lectura erótica, cargada de signos paixonais exacerbados: “a man nerviosa e palpitante o seo”, “un mundo de tormentos nas entrañas”, “inmortales deseios que atormentan”. É, por suposto, este poema indiciario verbo do Libro II que a seguir leremos, “¡Do íntimo!”. Lévanos a un outro poema extraordinario, “Cando penso que te fuches”, terceiro dunha triloxía situada no medio e medio deste Libro II, onde a poeta explora o máis abisal e inconfesábel da súa psique. É revelador, en fin, dunha forza tal na descarnada expresión dos sentimentos de profundidade como non coñecemos en texto contemporáneo nengún. Pode figurar á cabeza, por suposto, da vangarda renovadora de que a autora é responsábel en tantas pezas súas.

A partir del e do quinteto inicial, que tentamos contextualizar no conxunto da obra rosaliana, adiantamos as seguintes conclusións:

1ª. Ao longo de toda a súa obra, a escritora incorpora discursos metaliterarios (en verso e en prosa) imprescindíbeis, en análise intertextual, para comprendermos o alcance e sentido da súa poesía e da súa ideoloxía.

2ª. Os cinco poemas iniciais e mais o derradeiro do Libro Primeiro de *Follas novas* constitúense, dentro do conxunto da súa poesía, en credenciais reveladoras de toda a obra. Mais non existe nengún plantexamento didactista: é a exposición do sentido, función, transcendencia e enigmas dunha arte, a literatura, que ela entendeu sempre como un oficio experto, como unha profesión servida racionalmente.

3ª. O fondo contido filosófico non seca nen mingua a categoría estética dos poemas. Fiel ao concilio por ela declarado entre verdade e arte, coñeceremos auténticos monumentos da arte literaria e do estro poético. É particularmente salientábel, neste sentido, a extrema coherencia con que manexa as formas métrico-versuais, dotándoas dunha renovación non caprichosa ou aleatoria senón sempre ao servizo do tema ou idea e dos referentes imaxinísticos utilizados. A utilización continua de elementos da natureza, por mellor dicir, do campo e do mar galegos, non só é debedora do seu profundo sentido ecolóxico senón signo vital do seu irrenunciábel patriotismo galego: a vizosa e ricaz terra galega é canteira inesgotábel de arte elevada.

4ª. Toda a potencia artística que desprega a súa obra está posta ao servizo dun fin explícito e nunca abandonado: a defensa das súas conxéneres, nomeadamente as pertencentes ás castigadas clases traballadoras; a construción dun novo paradigma de xénero; a práctica dun feminismo socializado, desprovisto de calquer atisbo clasista; a encarnación,

en fin, na súa persoa e obra dos postulados máis avanzados da tradición humanista e anti-misóxina. Actualiza, por isto, a célebre sentenza de Fourier: “o grao de emancipación da muller é a medida da emancipación en xeral”.

5ª. Ela deulle un novo *locus* á Galiza, aos galegos, ás mulleres. Reverteu a sentenza terenciana *Homo sum; nihil a me alienum puto* na máxima concreción histórico-xenérica: *Mulier sum; Gallaeciae nihil a me alienum puto*. Non é a renovadora dun pasado: é a inauguradora dun futuro.

Obrigada pola atención de todas e todos vostedes.
GALIZA (A Coruña), 3 de Setembro de 2013.

1.ª Sesión: Xénero e historia

Relatorios:

TEJIENDO HISTORIAS DE GÉNERO: COMPLETANDO LOS VACÍOS CON MUJERES Y HOMBRES

M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro¹

INTRODUCCIÓN

La investigadora Pauline Schmitt Pantel se plantea la siguiente cuestión: “¿se puede hoy escribir la historia de la Antigüedad haciendo abstracción de la “historia de las mujeres”?”²; que podemos aplicar a todas las etapas históricas. La Historia de la Humanidad, de mujeres y hombres, no se puede escribir mostrando únicamente el 50% de la población, porque entonces nos ofrece una visión incompleta. No obstante, así se ha elaborado hasta que aparecieron los “Estudios de Género”, originados en Estados Unidos en los años 60 del siglo XX a raíz del movimiento feminista, para España en los años 80. Estudios que abrieron una nueva perspectiva de investigación, centrando su interés en la Historia pasada y presente de las mujeres, pero también en las relaciones sociales entre mujeres y hombres. Así, rescatando a muchas figuras olvidadas, se volvió a *re-escribir* la Historia, para otorgar el protagonismo que se merecen todas las mujeres: las reinas, las nobles, pero también las campesinas y las esclavas, pues debemos incluir la diversidad femenina para hablar de todas, que fueron importantes, y gracias a las cuales estamos aquí. Por ello debemos seguir actuando, ya que hoy día disponemos de espacios de debate y exposición para poder hablar sobre las mujeres, como el que nos reunió en el I Congreso de Género, Mujeres y Arte, desarrollado en la Red Museística Provincial de Lugo los días 11, 12 y 13 de octubre de 2013.

Siempre es bueno recordar que pese a este deliberado ocultamiento de las mujeres y sus logros en la Historia de la Humanidad tuvieron una destacada existencia como profesionales en las artes y ciencias, quedando sus recuerdos en la literatura, la pintura o la arqueología. Así conocemos a mujeres científicas, matemáticas, inventoras, escritoras, arqueólogas, artistas, periodistas, fotógrafas, y un largo etcétera, de las que hablaremos. Muchas fueron pioneras en sus profesiones o investigaciones, luchando en un mundo de hombres donde tuvieron que demostrar sus méritos doblemente. Su recuerdo lo ha guardado la Historia, redescubriéndose fundamentalmente gracias a los “Estudios de Género”. Mediante esta muestra veremos a las mujeres en el espacio privado/ doméstico, el que tradicionalmente se les asignó, pero también en el espacio público, reservado a los varones y “ocupado” por algunas mujeres. Nos daremos cuenta de que conscientes de su invisibilidad siempre lucharon por tener cabida en un mundo construido por y para hombres. En algunos de estos casos, un museo mantiene su memoria permanente.³ Iniciaremos comentando generalmente conceptos relacionados con el feminismo y realizando una aproximación sobre los espacios en relación con el género femenino, pues ambos nos proporcionan una

¹ Investigadora de género (Universidad de Zaragoza) y Máster en Género y Diversidad (Universidad de Oviedo), carmendeliagregorio@gmail.com

² P. Schmitt Pantel, en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. Tomo I. La Antigüedad*, Madrid: Taurus, 2000, p. 564.

³ Véase Juan García Sandoval y M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro, “Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España”, *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, n.º 8: “Museos, género y sexualidad”, 2013, pp. 24-37; e intervención de Juan García Sandoval en estas mismas Actas, *Mujer y museo en España: mirando con una nueva mirada*.

valiosa información sobre el papel que las mujeres han tenido que representar en cada época histórica.

PRIMERA PARTE

1. ¿Qué es el feminismo?

Los “Estudios de Género” inauguraron una nueva perspectiva de investigación, centrando su interés en los aspectos vinculados con las mujeres y en sus relaciones sociales con los varones, estudiando también las diferentes masculinidades. *Re-visionando* y *re-leyendo* desde esta nueva perspectiva la Historia de la Humanidad se originó la necesaria *re-escritura* de nuestro pasado, incluyendo a mujeres y hombres como protagonistas de los hechos históricos y dando lugar a la Historia de las Mujeres. Estos “Estudios de Género” tienen su origen más cercano en el movimiento político feminista de los años 60 del siglo XX, nacido en los Estados Unidos, pero su raíz es mucho anterior: como filosofía política el feminismo nace en el siglo XVIII, de la Ilustración, por lo que se llama a esta primera etapa u ola, “feminismo ilustrado”, porque tiene la esencia de la era ilustrada, según Amelia Valcárcel, es “un discurso de la igualdad”.⁴

La *Vindicación de los derechos de la mujer*, publicada en 1792 por Mary Wollstonecraft (1759-1797), madre

⁴ Amelia Valcárcel, “La memoria colectiva y los retos del feminismo”, *Mujeres en Red*. Amelia Valcárcel, pertenecientes al artículo “La memoria colectiva y los retos del feminismo”, incluido en el libro *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, de Amelia Valcárcel y Rosalía Romero (eds.), Col. Hypatia, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2000, pp. 19-54. En http://ameliavalcarcel.es/?page_id=623 [Consulta 12-09-2013]

de Mary Shelley, además de ser la primera obra que resume los postulados del “feminismo ilustrado” es una de las respuestas públicas de las mujeres a esta desigualdad. En ella, Mary defendía la educación igualitaria para ambos sexos afirmando que ciertas características adjudicadas a las mujeres eran el resultado de su falta de recursos y libertad. Por ello escribió en contra de la dominación masculina y de algunas ideas de Rousseau (1712-1778), filósofo que manifestaba la preponderancia de los varones sobre las mujeres por “naturaleza” recluyéndolas al ámbito doméstico-privado, en contraste al público-político de los hombres, que formaban el Estado. Por ello no podían ser ciudadanas, según Rousseau, porque no tenían las características para ello, y porque ya eran madres y esposas. El discurso de Wollstonecraft para la defensa femenina contenía las ideas de la Revolución Francesa y el pensar de muchas mujeres que habían tenido acceso a la cultura. Esta escritora es un ejemplo de igualdad, pues en 1791 había publicado la *Vindicación de los derechos del hombre*, el mismo año que Francia alumbró la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, de Olympia de Gouges (1748-1793), redactada por similitud con la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*.⁵

A estas primeras declaraciones de derechos de las mujeres seguirían la *Declaración de Sentimientos de Seneca Falls*, en 1848; el discurso de Clara Campoamor en las Cortes españolas, el 1 de octubre de 1931, mismo

⁵ Asamblea Nacional Constituyente de la Revolución Francesa, 1789. Olympia de Gouges, (1748-1793).

día en que se decidía el derecho a votar de las mujeres, donde criticó la falta de respeto de los varones hacia la mujer como ser humano, argumentando que tanto varón como mujer compartían el producto de ambos sexos, por lo que si los varones admitían la incapacidad de la mujer, estaban votando con la mitad de su ser incapaz.⁶ Entre las declaraciones más recientes podemos encontrar la *Declaración sobre la eliminación de la discriminación contra la mujer*, de Naciones Unidas, el 7 de noviembre de 1967; la *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, también de Naciones Unidas, con su entrada en vigor el 3 de septiembre de 1981; la *Declaración de Atenas*, de 1992; y las *Reivindicaciones de la marcha mundial de las mujeres*, adoptadas en 1998 y revisadas en 2001. Cabe mencionar aquí la Ley orgánica 3/2007 de 22 de marzo, por la Igualdad efectiva de hombres y mujeres. En relación con estas declaraciones, los movimientos de rebelión femeninos siempre han estado presentes a lo largo de la Historia. Las féminas de cada época, conscientes de su desigualdad, buscaron las vías para manifestar su pensamiento y la injusticia de ser tratadas de forma diferente con respecto a los varones y menospreciadas por ellos, en virtud de su sexo biológico. Lo único que solicitaban era la igualdad de derechos y el respeto. Por ello, en el año 195 a. C. las romanas ricas se manifestaron para solicitar la abolición de la Ley Opia,

⁶ Clara Campoamor (1888-1972) denunciaba en su discurso por el derecho a votar para las mujeres, la decisión que habían expresado los varones en asamblea. Tomando los datos de un estudio sobre el analfabetismo en España entre 1868-1910, demostró la disminución más rápida del analfabetismo en las mujeres que en los hombres.

promulgada en el 215 a. C. tras la derrota que Roma había sufrido contra los cartagineses en *Cannas*, y que prohibía a las mujeres llevar vestidos teñidos de púrpura y utilizar sus carruajes hasta una determinada distancia de la ciudad de Roma, “invitándolas” a comportarse adecuadamente ante tal situación de desastre militar.⁷ Queda decir que consiguieron su objetivo: la abolición de la ley.

2. ¿Por qué una Historia de las Mujeres?

Con la Historia de las Mujeres estamos rescatando a figuras personales del olvido, ya que responde a la necesidad de dar voz a quienes se les ha negado en su momento. El sexo con el que se nace condiciona el papel de género femenino o masculino a desempeñar en la sociedad, que es una construcción cultural: se asocian determinados comportamientos, de mujer u hombre, al sexo biológico: si es hembra, le corresponderá el papel de mujer, y si es varón, el de hombre. Y así lo expresó ya Simone de Beauvoir (1908-1986) a mitad del siglo XX, en 1949, en su obra *El segundo sexo*, que supuso una revolución de ideas y ruptura de anticuados conceptos sobre lo que debía considerarse hombre y mujer. Considerada peligrosa para mantener el orden establecido,

⁷ La *Lex Oppia* era resultado de una de las mayores derrotas militares sufridas por Roma en la segunda guerra púnica: en el año 216 a.C. se había librado la batalla de *Cannas* (Apulia, Italia) contra el ejército cartaginés, que trajo consigo la desaparición de una buena parte de la población masculina romana. Familiares de los anteriores, gran cantidad de mujeres, niñas y niños, pudieron beneficiarse con el reparto de propiedades y el aumento de riqueza. Cf. Sarah B. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal Universitaria, 1990, pp. 199-204.

estuvo censurada en varios países durante años. Actualmente, la historia de las mujeres, del género y de la diversidad, continúa escribiéndose y redescubriéndose gracias a la magnífica e intensa labor realizada por personas comprometidas, instituciones y asociaciones, culturales y universitarias, que opinan que la Historia de las Mujeres es indisoluble de la Historia de la Humanidad y necesaria para su conocimiento.

3. El lenguaje, arma poderosa para la visibilización de las mujeres

Que no se nombre algo o a alguien no significa que no exista, pero como se invisibiliza al final acaba por no existir. El lenguaje es un arma muy poderosa que tiene la capacidad de influir en la conformación de la identidad de género, por tanto, la aplicación del masculino genérico para designar a quienes componemos la sociedad conlleva varios riesgos, uno de ellos la invisibilidad de las mujeres.⁸ Lo que no se verbaliza no existe, de ahí el poder de palabra, que podrá ocultar o visibilizar el papel de personas o hechos en la Historia de la Humanidad.⁹ Tenemos tan asimilado el lenguaje excluyente que lo hemos naturalizado. Este lenguaje

⁸ Véase M^a Carmen Delia Gregorio Navarro y Juan García Sandoval, “Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio”. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, n^o 8: “Museos, género y sexualidad”, 2013, pp. 54-62;

⁹ En la Red existen recursos orientados a la visibilización e inclusión en el discurso construido, oral o escrito, puesto que es una necesidad en la búsqueda de la igualdad y debería ser obligado su uso para un lenguaje incluyente, como la herramienta que nos ofrece el Instituto de la Mujer, “Nombrar en red”, o “La lupa violeta”.

va unido al sistema patriarcal, donde el sexo masculino predomina sobre el femenino, que es la “otredad”. De ahí la importancia de visibilizar a través de un lenguaje incluyente o no sexista, pues nuestra lengua es lo suficientemente rica como para hacer un uso diverso y variado de ella. Además, el lenguaje escrito va unido al recuerdo, que tiene una dimensión de profundidad, y se encuentra vinculado a la preocupación social por dejar constancia permanente de su paso temporal por la esfera terrenal, permaneciendo la idea a través del tiempo. Y esta preocupación deriva de una necesidad antropológica: aquella según la cual deseamos que nuestro recuerdo permanezca en la memoria colectiva una vez hayamos fallecido. Porque si no se nos recordara entonces, sería como si no hubiésemos existido.¹⁰ La insistencia del recuerdo de la persona difunta por la comunidad latente no ha variado mucho a lo largo de la Historia, pues ya en la Roma clásica el olvido era la verdadera muerte personal.

4. Espacio público y espacio privado: dos espacios para dos sexos

Según había afirmado el filósofo Rousseau en el siglo XVIII y un siglo antes, en el XVII, John Locke (1632-1704), el único papel que las mujeres podían representar en la sociedad era el de madres y esposas, por lo que no tuvieron fácil acceso a la educación superior hasta más adelante. Esta idea de la división de los sexos venía transmitiéndose desde la Antigüedad: los varones representaban la cultura, la

¹⁰ Alfonso M. Di Nola, *La muerte derrotada: antropología de la muerte y el duelo*, Traducción de Santiago Jordán Sempere, Barcelona: Editorial Belacqua, 2007 (1^a edición 1995).

razón y el pensamiento, y las mujeres, la naturaleza. En virtud de su sexo, considerado más débil que el del varón, debían estar protegidas por aquellos, que les aventajaban en fuerza y valentía. Por eso, los hombres estaban más preparados para realizar aquellas tareas por las que debían ocupar el espacio público. División de roles de género, justificada por la naturaleza de cada uno de los géneros, que se reflejó en la literatura, la pintura y la arqueología.

Las sociedades más antiguas se caracterizaban por la división de tareas que cada uno de los sexos debía cumplir para el correcto funcionamiento del grupo. Si uno de los dos ocupaba un espacio que no era el suyo el orden de la sociedad se alteraba y no podía hablarse de “civilización”. Por eso, las mujeres que realizaron tareas tradicionalmente reservadas a los varones fueron asimiladas a ellos y masculinizadas. Un ejemplo bien claro de esa “intromisión” es el narrado por el geógrafo e historiador griego Estrabón (siglos I a. C.-I d. C.) en su *Geografía*. El autor habla del desempeño de actividades “varoniles” por parte de las mujeres de la Hispania prerromana, calificándolas de masculinas y salvajes, y a su sociedad de no civilizada; argumento necesario para justificar la conquista de estos territorios por el Imperio Romano. En relación a ello, una buena muestra de las virtudes requeridas para las romanas la reflejan sus epitafios, especialmente los de las matronas, mujeres de clase alta y buena consideración social. Se trataba de un medio de propaganda dirigido a las mujeres para que supieran cómo debían comportarse y lo

que se esperaba de ellas: prudentes, modestas y trabajadoras, virtudes por las que eran alabadas. Uno de estos adjetivos era *lanifica*, que designaba a la mejor esposa y madre, relacionado con el tejido e hilado de la lana, actividad femenina por excelencia desde sus orígenes.¹¹

Un poderoso medio de transmisión del modelo ideal de mujer ha sido la pintura, el dibujo y la fotografía. Las y los artistas se encargaron de reflejar las realidades de su época, donde podemos ver los papeles que correspondían a las mujeres y las tareas femeninas, entre las que se encontraba la educación de los hijos e hijas. Por ejemplo, las mujeres de las clases altas realizaban actividades ociosas en el espacio doméstico/privado, como tocar el piano y leer, para entretener a su familia. En cambio, el mismo espacio para mujeres de clases medias y particularmente bajas, se traducía en una ocupación continua de las labores de la casa, no disponiendo casi de tiempo de ocio. Ese tiempo libre lo podían disfrutar las mujeres de las clases altas en el espacio público, siempre que fueran acompañadas de sus maridos, familia o de otras mujeres de su misma posición. Y el espacio público se volvía a convertir en lugar de trabajo para las mujeres de clases medias o bajas. Es decir, pese a que se intentó recluir a las mujeres en el espacio doméstico o privado, indudablemente

¹¹ Primitiva Flores Santamaría: “Las jóvenes romanas: una educación para el matrimonio”, en Elisa Garrido González (ed.): *La mujer en el mundo antiguo. Actas de las quintas jornadas de investigación interdisciplinaria, 1985*, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma, Madrid, 1986, pp. 218-219.

estuvieron presentes también en el espacio público, trabajando, pero también divirtiéndose, en ambos.

Esas mismas pinturas han vinculado un elemento de belleza al sexo femenino, simbolizando la vanidad: el espejo, utilizado también por los varones. Así pues, son numerosas las obras pictóricas donde se pueden ver mujeres contemplando su reflejo. No obstante, el mito de la contemplación de la propia imagen tiene como protagonista a un varón griego, Narciso, quien, castigado por Némesis, diosa de la venganza, por haber despreciado el amor sincero de la ninfa Eco, al admirar su belleza en el reflejo de una fuente quedó tan enamorado de su propia imagen que cayó al agua y murió. En ese mismo lugar creció una hermosa flor que tomó su nombre, Narciso.¹²

Estos roles de género también se representan en los dibujos animados, que, pese a lo inocentes que pueden resultar, tienden a perpetuar esos comportamientos. Las protagonistas femeninas suelen aparecer con un aspecto aniñado y dulce, mientras que los protagonistas masculinos deben demostrar su valentía y fuerza para impresionar y atraer a las mujeres que quieren conquistar. Es decir, el mito del príncipe azul. El ejemplo más claro son las películas de Walter Disney (1901-1966), que recreó mediante dibujos infantiles cuentos clásicos como *Blancanieves* (1938), *La bella durmiente* (1959), o *La cenicienta* (1950), que en su versión original eran

¹² Así lo vemos por ejemplo en el *Narciso* de Caravaggio (1597-1599) y en la pintura *Eco y Narciso* de John William Waterhouse (1903).

más sangrientos y duros, inspirados en la vida real y escritos por los hermanos Grimm, Jakob y Wilhelm, a principios del siglo XIX.

Todo lo anterior es publicidad de la imagen, que hoy por hoy, sigue siendo uno de los mejores medios de propaganda, pues difunde una imagen estereotipada del cuerpo de las mujeres, imagen artificial que las convierte en objetos sexuales, cuya imitación quiere conseguir es la aceptación en la sociedad. De este modo y contrarrestando lo anterior, han surgido distintas iniciativas para defender la belleza real y diversa, como la campaña que se puso en marcha en EE.UU. en el año 2009: "LOVE YOUR BODY".

5. Sufragismo y educación universitaria

Tras este primer "feminismo ilustrado" del siglo XVIII, los siguientes objetivos a conseguir por las mujeres fueron el derecho a votar y el acceso a las instituciones educativas superiores, logrando acceder a la Universidad a partir de 1910. No obstante, anteriormente a esta fecha ya hubo mujeres que cursaron estudios universitarios, como Elena Lucrecia Cornaro Piscopia (1646-1684), primera mujer en obtener un doctorado, en 1678 y en Filosofía; y Concepción Arenal (Ferrol, 1820-Vigo, 1893), escritora y feminista del siglo XIX, autora de *La emancipación de la mujer en España*, que asistió vestida de hombre, estudiando la carrera de Derecho como oyente. Posiblemente al igual que ella, muchas mujeres procederían del mismo modo. Cuando su marido, Fernando García Carrasco enfermó, escribió los

artículos para el periódico *La Iberia* por él. Y cuando su esposo falleció, Concepción Arenal siguió colaborando con el periódico pero cobrando la mitad del sueldo, por ser mujer. Esta "segunda oleada" se denominó "feminismo liberal sufragista",¹³ donde dos de las fundadoras del movimiento sufragista británico, Emmeline Pankhurst (1858-1928) y Millicent Garrett Fawcett (1847-1929), pionera del sufragismo británico, obtuvieron su merecido reconocimiento en Londres: la primera, mediante una estatua, y la segunda, por una placa urbana, para que su memoria continúe viva y puedan conocerlas las generaciones futuras.

6. "Patriarcado" y "techo de cristal"

En los años 70 del siglo XX, pese a los logros conseguidos desde las primeras reivindicaciones feministas, como el derecho a votar y a la educación, a rasgos generales aún no existía la paridad con los varones. Este hecho se ve influido por los movimientos revolucionarios de la época, de mayo del 68, y es entonces cuando se acuña el término "patriarcado" para referirse a la preponderancia masculina, orden establecido que hay que desmontar, exigiendo una revisión de la legislación vigente para llegar a la igualdad. Al discutir las normas del orden patriarcal, se produjo un cuestionamiento de sus costumbres y modales, poniendo en tela de juicio la sexualidad y dando paso a la libertad de las mujeres. Una obra fundamental de esta etapa es la *Política Sexual* de Kate Millet.¹⁴ Esta nueva época del feminismo

¹³ Cf. Amelia Valcárcel, *op. cit.*, 2000.

¹⁴ Cf. Amelia Valcárcel, *op. cit.*, 2000.

se vio atacada en los años 80 por un movimiento conservacionista que intentaba devolver a las mujeres al sitio que por género se les imponía, volviendo al orden anterior. Superados ciertos obstáculos, el feminismo de los 90, que se correspondía con la "tercera ola", se centró principalmente en la presencia de las mujeres en puestos de poder, apareciendo la expresión "techo de cristal" para referirse a que esa presencia se reducía conforme se iba ascendiendo en la escala jerárquica. En esta última etapa entra la teoría *queer*, que agrupa todo lo que no se califica masculino ni femenino; anti-racismo, post-colonial, ecofeminismo y transexualidad, entre otros. La visibilidad de las mujeres es la clave en el momento actual, por lo que debemos mantener lo conseguido y seguir avanzando, incluyendo la perspectiva de "diversidad" social que acompaña al "género" femenino, porque se debe incluir a la sociedad femeninas al completo.

SEGUNDA PARTE

Visibilizando a las mujeres

Para conocer a algunas de las mujeres que nos precedieron podemos acudir a diversos tipos de fuentes: literarias, jurídicas y legislativas, iconográficas, y arqueológicas, fundamentalmente. Todas ellas nos proporcionan información sobre las mujeres en las diferentes etapas de la Historia de la Humanidad, como vamos a tener ocasión de comprobar con sólo algunos ejemplos entre los miles que existen, tantos como mujeres.

Gran parte de la literatura de la Grecia y Roma antiguas menciona a las mujeres para criticar sus comportamientos, como pronunció el jurista romano Catón en el siglo II a. C., que también dijo “en cuanto empiecen a ser iguales, se harán superiores”.¹⁵ Si leemos entre líneas, los autores de la Antigüedad, nos están transmitiendo hechos interesantes, comportamientos que provocan la crispación de los varones y su miedo para con las mujeres, delatando que no pueden controlarlas, motivo por el cual las tuvieron tuteladas por un varón durante toda su vida,¹⁶ por su supuesta debilidad de espíritu, *imbecillitas mentis*, e imperfección de su sexo femenino, *infirmitas sexus*.¹⁷ Pero también hubo varones que se dieron cuenta de la falta de argumentos existentes para haber mantenido a las mujeres bajo tutela durante tanto tiempo, como el jurisconsulto Gayo en el siglo II d. C.¹⁸

Los escritores romanos también mencionaron en sus obras a algunas mujeres y sus profesiones, como Plinio el Viejo (23-79 d. C.), quien cita en su *Historia Natural* a 327 autoras griegas y 46 romanas. Entre

¹⁵ Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación* (Traducción y notas de José Antonio Villar Vidal), Madrid: Gredos, 1997, 24, 1-4.

¹⁶ Eva Cantarella, *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la Antigüedad griega y romana*, traducción y presentación de Manuel Pociña, Madrid, ediciones clásicas, 1991, p. 209.

¹⁷ Yan Thomas, “La división de los sexos en el derecho romano”, en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente, vol. I. La Antigüedad*, Madrid: Taurus Minor, 2001 (1ª edición original 1990), p. 136.

¹⁸ Yan Thomas, *op. cit.*, 2001, p. 198.

ellas destaca Tulia, la hija de Cicerón (106 a.C.-43 a.C.), mujer instruida por su padre. Con apenas 35 años, murió un mes después de haber dado a luz a un niño, y su fallecimiento causó profundo dolor al orador, que escribió para ella su *Consolatio*.¹⁹ En la Edad Media encontramos a Hildegarda de Bingen (1098-1179), poderosa abadesa. Su ingreso en una abadía benedictina de Alemania le facilitó el acceso a la documentación y pudo educarse en artes y ciencias como la música, filosofía, física y medicina. Adelantó ideas que se desarrollarían más tarde, sugiriendo la circulación de la sangre, y escribió multitud de libros, cartas y composiciones musicales. Su canonización comenzó en 1227 y aún no ha terminado. La directora de cine Margarita von Trotta realizó una película sobre ella titulada *Visión* (2009). Christine de Pisan (1364-1430) fue la primera mujer considerada escritora profesional, publicando su *Libro de la ciudad de las damas* (1405), una defensa de las mujeres a la vez que repaso de la vida de algunas de las féminas más poderosas conocidas en su tiempo. Entre los siglos XVII y XX podemos mencionar a María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590-1661?), gran defensora de las mujeres que escribió, entre otras, las *Novelas amorosas y ejemplares* (1617); Madame de Lafayette con *La princesa de Clèves*; Jane Austen (1775-1817), cuyas obras también reflejan el privilegio de los varones de escribir su propia historia y la consecuente invisibilidad femenina, como se puede

¹⁹ Aline Rouselle, “La política de los cuerpos: entre procreación y continencia en Roma”, en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las Mujeres. Vol. 1. La Antigüedad*, Madrid: Taurus Minor, 2001 (1ª edición original 1990), p. 342.

leer en *Persuasión* (publicada tras su muerte, en 1818); las hermanas Brontë: Emily, Charlotte y Anne; Elizabeth Gaskell; George Sand (Amandine Aurore Lucin Dupin, baronesa Daudevant); Gertrudis Gómez de Avellaneda; Rosalía de Castro; Emilia Pardo Bazán; Virginia Woolf; Agatha Christie...y un largo etcétera. Y María de la O Lejárraga (1874-1974) esposa del escritor Gregorio Martínez Sierra, que redactó para él varias decenas de obras, aunque quien las firmó y llevó todos los honores fue su marido. Sólo a la muerte de él, se conoció un documento en el que el anterior declaraba haber escrito todas las obras en colaboración con su mujer.

Como pintoras se encuentran Teresa Díez (siglo XIV) en Zamora, que firmó su pintura en los murales del coro de Real Monasterio de Santa Clara de Toro en torno al año 1316; Sofonisba Anguisola (1532-1625), pintora italiana de éxito en el Renacimiento que conoció a Miguel Ángel y fue artista de la corte de Felipe II y dama de compañía de Isabel de Valois, la reina; o Artemisia Gentileschi (1593-1654), hija del pintor Orazio Gentileschi, que se presentaba como pintora en sus obras, con una fuerte influencia dramática tomada de Caravaggio. Para el siglo XX destaca Juana Francés, pintora alicantina (1924-1990), esposa del artista aragonés Pablo Serrano (1908-1985). El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC), tiene un espacio monográfico en la propia exposición permanente donde se recoge una parte de su obra, que se encuentra repartida según su voluntad en

tres museos más: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid), Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), y Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MUCA).

Entre las matemáticas destaca Enheduanna (2300 a. C.), suma sacerdotisa de Mesopotamia, hija de Sargón I el Grande; o la griega Teano (siglo VI a. C.), discípula y esposa de Pitágoras, que dirigió la comunidad cuando falleció su esposo y escribió el *Tratado sobre la piedad*, recurriendo a sus escritos Leonardo da Vinci. Hipatia de Alejandría (370-415 d.C.), política, pensadora y filósofa, hija de Teón, abrió una escuela donde enseñó aritmética, matemáticas y filosofía, entre otras ciencias, convirtiéndose con 30 años en la líder del neoplatonismo. En la Edad Moderna encontramos a Emile de Breteuil, marquesa de Châtelet (1706-1759), la primera científica de su tiempo, que escribió las *Instituciones de Física* para su hijo en 1740, y tradujo la obra de Newton *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687) en 1745, por el momento la única traducción existente en Francia; Maria Gaetana Agnesi (1718-1799), hija mayor de una familia culta de 21 hijas e hijos, que con 9 años ya participaba en las reuniones familiares, y escribió las *Instituzione Analitiche* (1748) para sus hermanos menores. Aceptada en el Departamento de Matemáticas de la Universidad de Bolonia, tuvo que ingresar en un convento a la muerte de su padre en 1752.

Caroline Herschel (1750-1848) nació en una familia de músicos. Gran observadora del firmamento, escribió

varios trabajos científicos disponiendo en 1786 de un observatorio propio gracias al primer telescopio que le había regalado su hermano, de quien llegó a ser asistente en la corte del rey Jorge III, que le asignó un salario. Mary Fairfax Somerville (1780-1872) descubrió las matemáticas con la oposición de su padre. Tradujo al inglés la *Mecánica Celeste* de Laplace e inició en las matemáticas a Ada Lovelace Byron (1815-1852), la hija del poeta Lord Byron, que inventó la *Máquina Analítica*, precursora de los ordenadores. Por ello, el Departamento de Defensa de los Estados Unidos de América desarrolló en su honor un lenguaje de programación que recibió el nombre de ADA. Sonia Kovalevsky (1850-1891), matemática, escritora y revolucionaria, escribió tres memorias de tesis y obtuvo un Doctorado en Filosofía y Matemáticas, reconocido por la Academia de las Ciencias de Francia; y Emmy Noether (1882-1935) renovó el Álgebra y creó gran parte del álgebra moderna, siendo la primera mujer graduada en la Universidad, en 1908.

Sabemos que las mujeres ejercieron la ciencia médica milenios antes de Cristo, como Agamedea (Egipto, siglo XII a. C.), hija del rey Augeas, que utilizaba las plantas con fines curativos, y a quien Homero menciona en su obra. Agnodice (siglo III a. C.) trabajaba vestida de hombre, por lo que fue juzgada y condenada a muerte, pero las mujeres la defendieron en su juicio, y finalmente consiguió cambiar la ley para que las féminas pudieran estudiar Medicina; es mencionada por el padre Feijoo. Para época

romana, entre las médicas y comadronas conocidas por las inscripciones y fuentes literarias está Octavia (siglo I d. C., hermana del emperador Augusto), que inventó una fórmula para el dolor de muelas; Julia Saturnina, médica y posible comadrona de la Mérida del siglo I d. C.;²⁰ y comadronas como Olimpia de Tebas, Salpe, Sotira y Lais (siglo I a. C.), a quien Plinio el Viejo menciona en su *Historia Natural*. Aspasia de Mileto (470-400 a. C.) estableció un diagnóstico para las posiciones fetales; y Galeno, en el siglo II d. C., menciona a Metrodora (siglo II d. C.), concedora de las obras de Hipócrates que escribió el primer tratado de ginecología, con 63 capítulos. Ya en el siglo XI la escuela de Salerno se convirtió en el primer centro médico de estudios de la Medicina independiente de la Iglesia, que pasó a depender de la Universidad de Nápoles en el siglo XIII. En ella estudiaron árabes, judías y cristianas, entre las que destacan Abella, Rebeca, Constanza, Mercuria o Trótula, quien escribió obras de cosmética y ginecología, insistiendo en la necesidad de la higiene, y cuya obra fue manual en las escuelas de Medicina hasta el siglo XVI. Y en 1587 la española Olivia Sabuco de Nantes (1562-1622) escribió el *Compendio médico filosófico*, que dedicó a Felipe II, y refutó a Aristóteles su teoría de la impureza de la sangre menstrual.

En el campo de la primatología (estudio de los grupos primates), destacan investigadoras cuyos

²⁰ Emil Hübner, *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae*, Berlín, 1869; *Inscriptionum Hispaniae Latinarum Supplementum*, Berlín, 1892, n.º 497. Su epitafio se puede contemplar en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

estudios demostraron la importancia y jerarquía de las hembras en estos grupos como Jane Goodall (1934), que se centró en los chimpancés del Lago Tanganika en 1960; Diane Fossey (1932-1985), en los gorilas de las montañas de Virunga (Ruanda), y cuya vida relata la película *Gorilas en la niebla*; Biruté Galdikas (1946), a los orangutanes de Borneo desde 1971; Thelma Rowell, a los papiones (monos) en el bosque; y Jeanne Altmann, a los mandriles de Kenia. Y Mary Anning (1799-1847), paleontóloga inglesa la primera en identificar correctamente un esqueleto de ictiosaurio, y hallando muchos más.

Para los medios de comunicación conocemos a Jessie Tarbox Beals (1870-1942) pionera del fotoperiodismo y primera fotógrafa que trabajó en un periódico; o a Julie Margaret Cameron (1815-1879), que trabajó en la segunda mitad del siglo XIX, nada más iniciarse la ciencia fotográfica. También nos han llegado algunos de los nombres de mujeres inventoras, como María la hebrea, que inventó el Baño “María” en el siglo III d. C.; Ammye Everard, primera mujer a la que se le concede una patente: tintura de azafrán y esencia de rosas, en 1637; o Nicole-Barbe Clicquot (1777-1866), que inventó en el siglo XVIII un sistema de decantación para vino y champán, pero que no patentó. En 1846 Nancy Jonson, inventa la heladera automática, y en 1847 María Purificación García una máquina para tostar el café y el cacao. El Juego del Monopoly también fue ideado por una mujer: Elizabeth Magie, en 1866. Y María Beaseley inventó en 1882 el bote salvavidas. Mary Walton, en 1879 y 1881, la chimenea

de locomotora y vía de ferrocarril elevada; y Josephine Cochran, en 1886, el lavaplatos. La salida de urgencia de incendios fue ideada por Anna Connelly en 1887; el sujetador, por Mary Phelps Jacob, en 1914; y el tippex, por Bette Nesmith Gram, en 1967. En 1980, Patricia Billings, el geobond, aditivo que convierte al yeso en indestructible, resistente al calor y no tóxico; y entre los últimos inventos destaca el de Ana Tabuenca, un ‘micro-refrigerador’ para el transporte de obras de arte también utilizado para el traslado de órganos en medicina u otro material sensible.

En cuanto a los Premios Nobel, la primera ceremonia de entrega data de 1901. De un total de 530 premios del ámbito científico (Física, Química y Medicina), sólo se había entregado hasta 2007, a 11 mujeres, y 3 en solitario. Fueron Premios Nobel en Física: Marie Sklodowska Curie (1903) y Maria Goeppert-Mayer, en 1963, ambos compartidos. Como Premios Nobel de Química encontramos a Marie Sklodowska Curie (1911), en solitario; Irène Joliot-Curie, 1935, compartido; Dorothy Crowfoot Hodgkin, 1964, en solitario; y Ada Yonath, 2009, compartido. Premio Nobel de Medicina fueron Gerty Theresa Cori en 1947; Rosalyn Yalow, 1977, ambos compartidos; y Barbara McClintock, 1983, en solitario. Y compartidos, Rita Levi-Montalcini, en 1986; Gertrude B. Elion, en 1988; Christiane Nüsslein-Volhard, en 1995; Linda B. Buck, en 2004; Françoise Barré-Sinoussi, en 2008; Elizabeth H. Blackburn, Carol W. Greider, en 2009. Y el único Premio Nobel de Economía, en solitario, Elinor Ostrom, en 2009.

Entre algunas de las heroínas que conocemos, ya que muchas son anónimas, se encuentran, en A Coruña, María Pita (María Mayor Fernández de Cámara y Pita, 1565-1643), que liberó a su ciudad de una flota inglesa comandada por Francis Drake en 1589. En Granada, Mariana Pineda (1804-1831), que murió por la defensa de la libertad en el siglo XIX. Y en Zaragoza, sabemos los nombres de varias mujeres que lucharon por la defensa de la ciudad de las tropas napoleónicas entre 1808 y 1809, en la contienda de “Los Sitios”: Agustina de Aragón (Agustina Raimunda María Zaragoza y Domènech, nacida en Barcelona); la Madre María Rafols, co-fundadora de las Hermanas de Santa Ana en Zaragoza; Casta Álvarez; María Agustín; Manuela Sancho; la Condesa de Bureta; Josefa Amar y Borbón, María Manuela de Pignatelli y Gonzaga (Duquesa de Villahermosa), etc. Varias de ellas están enterradas en la capilla de las Heroínas, en la Iglesia del Portillo de Zaragoza; y de todas ellas, recordadas anualmente en octubre dentro de los actos para celebrar las Fiestas del Pilar de Zaragoza, tuvo gran fama Agustina de Aragón, cuya hazaña de disparar un cañón contra soldados franceses fue recordada en el grabado de Francisco de Goya titulado *Qué valor!*.

Parece que en nuestra sociedad el ámbito del sacerdocio ha sido reservado en exclusividad a los varones, cuando en la Antigüedad existieron multitud de sacerdotisas de los cultos religiosos más variados, de gran importancia en su sociedad. No obstante, a lo largo de la Historia también pudo haber alguna mujer Papa, ocultando su identidad bajo una apariencia

masculina, como la papisa Juana. Nacida en Alemania, al parecer era hija de un monje inglés. Bajo un aspecto masculino, continuó su educación en la Abadía de Fulda (Alemania), viajando hacia el año 848 a Roma, donde llegó a convertirse gracias a su talento y erudición en el Papa Juan VIII entre 855 y 857. Sobre su muerte circulan varias versiones, afirmando una de ellas que falleció dando a luz en una procesión que circulaba por las calles de Roma. Hasta el siglo XVI se defendió esta historia como verídica, convirtiéndose en leyenda a partir de entonces. Su nombre no se incluyó en las listas papales.

Conclusiones

Así conocemos a mujeres científicas, matemáticas, inventoras, escritoras, muchas de ellas gracias principalmente a la labor de rescate de su figura que se está produciendo en la actualidad y fundamentalmente a los “Estudios de Género”, que tratan de estudiar a las mujeres y su relación con los varones. Pese a esos vacíos deliberados por parte de quien escribía, las mujeres han estado presentes en la Historia, han destacado en las Artes, y han vivido sus particulares vidas. Que se ocultase de manera deliberada a las mujeres no significa que no estuvieran allí y que no actuaran y realizaran actividades destacadas, como hemos tenido ocasión de contemplar. Algunas mujeres hubieron de enfrentarse a los varones de su tiempo para defender su inteligencia y sus capacidades. Debemos tener en cuenta igualmente a la diversidad de mujeres, es decir, todas deben ser objeto de nuestra atención:

las reinas, princesas, pero también las esclavas, para el caso de la Antigüedad; las campesinas, y las mujeres de todas las clases sociales, porque todas fueron importantes y gracias a ellas estamos hoy aquí. Gracias a los Estudios de Género empezó a prestarse importancia a la Historia social, es decir, a conocer las historias vitales de las mujeres y hombres de la Humanidad. Esta vertiente histórica se centró en rescatar del olvido las vidas de los grupos llamados “minoritarios”, como las personas de color, las personas pobres, las mujeres, y la infancia. Esta Historia social ayudó a ver la diversidad y a concederle importancia a esta diversidad. La verdadera muerte es la del olvido. Por ello, recordando a algunas de las mujeres, de la gran cantidad que han existido a lo largo de la Historia, estamos contribuyendo a que continúen vivas en nuestra memoria.

Mesa redonda:

*Un novo tempo, unha nova mirada: revisionando
e relendo a importancia das mulleres na Historia*

Moderadora: M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro

HISTORIA DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES: EL CASO PARTICULAR DE LA MUJER AFRICANA

Amelia Aguado Álvarez

(Directora de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso y del Centro Buendía de la Universidad de Valladolid)

Oliva Cachafeiro Bernal

(Coordinadora de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso de la Universidad de Valladolid)

Hace ya bastantes años que la mujer se ha convertido en protagonista de las investigaciones históricas. Ello se ha traducido en un incremento no sólo de los estudios sobre la mujer en distintos ámbitos (historia, ciencia, arte, economía, filosofía, literatura, etc.), sino de la propia presencia de investigadoras que se ocupan de la denominada historia de las mujeres, la cual “[se profesionaliza] como una corriente específica, poderosa y mixtilínea tras el final de la Segunda Guerra Mundial”¹. Una historia que revisa el pasado desde una perspectiva de género y que busca rescatar del olvido a un porcentaje muy importante de la población que, pese a su peso social, tradicionalmente había permanecido marginado en la historiografía. El punto de arranque es la toma de conciencia de que hasta entonces la historia se había explicado siempre desde un punto de vista antropocéntrico, cuya consecuencia fue que la mujer apareciera como “invisible” en el desarrollo de la historia universal.

PANORAMA GENERAL DE LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Es a partir de los años 60 y 70 del siglo XX cuando, coincidiendo con la explosión del feminismo, el número de estudios sobre las mujeres, elaborados además por ellas mismas, se incrementa. Por primera vez se aplica la perspectiva de género en todos los

¹ Elena HERNÁNDEZ SANDOICA, “Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”, *La historia de las mujeres: Una revisión historiográfica*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p.29.

ámbitos de conocimiento, buscando la construcción de una ciencia no androcéntrica.

Es en las universidades norteamericanas, donde se ponen las bases para la realización de estudios sobre temática femenina desde un planteamiento pluridisciplinar inédito por entonces; se publican monografías sobre la historia de la mujer; y se crean las primeras cátedras especializadas. Todo ello es posible gracias a la iniciativa de grupos de profesoras universitarias que, “(...) con raíces en el movimiento feminista y en el marco de las reivindicaciones en pro de la igualdad, decide incorporar tales objetivos al trabajo docente e investigador que venían desempeñando en la Universidad a través de las enseñanzas que impartían”².

En Europa el tema de la historia de las mujeres seguía siendo tratado dentro de ámbitos más amplios, como la historia social, económica o de las mentalidades. Pero años más tarde también se renovó. Reflejo de ello es la celebración de congresos y la creación de centros específicos de investigación feminista ligados a Universidades, u otras instituciones, desde los que se propugnan los estudios con el fin de que la sociedad tome conciencia de la necesidad de progresar en la igualdad entre ambos sexos.

² Isabel de TORRES RAMÍREZ, *Los estudios de género y los recursos informativo-documentales que originan: síntomas evidentes del nuevo protagonismo de las mujeres*, p.11 (<http://www.sabiduria-aplicada.com/documentos/los-estudios-de-genero.pdf> (Última consulta 26 de septiembre de 2013))

En el caso concreto de España los estudios de las mujeres arrancan en 1975: “La celebración del Año Internacional de la Mujer y el comienzo de la transición política española se unen emblemáticamente en esta fecha, que marcó el momento justo de la presentación pública del feminismo en este país y que permitió alimentar la inquietud, sentida y resuelta ya en muchos lugares de Europa, de abordar una investigación desde las nuevas perspectivas aportadas por dichos Estudios”³. Aunque sin mucho apoyo institucional, algunas mujeres incorporaron a sus clases asignaturas o temáticas relacionadas con la mujer o el feminismo, sobre todo en el ámbito de la Sociología y de la Historia. Además se organizaron cursos, charlas, jornadas...; y se fundaron los primeros Seminarios de Estudios de la Mujer, propiamente dichos⁴.

Tras la consolidación de los estudios feministas en la década de los 80, la evolución de los mismos continuará en la siguiente. Así, en 1991, se funda la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM), “(...) con los objetivos de coordinar la labor desarrollada en los distintos

³ Isabel de TORRES RAMÍREZ y Ana M^a MUÑOZ MUÑOZ, *Sitios webs de centros universitarios de estudios de las mujeres en España. Selección y evaluación*. (http://www.ugr.es/~anamaria/documents/2006_EnCBibli.pdf (Última consulta: 25 de septiembre de 2013).

⁴ En 1979 en las Universidades Autónoma de Madrid y del País Vasco. Les seguirán el Centro de Investigación Histórica de la Mujer de la Universidad de Barcelona (1982) y el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Granada (1984/85). En el curso 1988/89, la Universidad Complutense de Madrid aprueba la creación del Instituto de Investigaciones feministas.

Seminarios de Estudios de la Mujeres existentes en la Universidades y Centros de Investigación del Estado Español, fomentar la investigación y divulgar los estudios feministas y de Historia de las Mujeres a escala nacional e internacional, así como promover la investigación en el campo de la Historia de las Mujeres y de Género”⁵.

En el caso de la Universidad de Valladolid, en el año 2000 se crea la Cátedra de Estudios de Género, concebida como un centro interdisciplinar que tiene por objetivo “(...) potenciar la formación y la investigación en el terreno de la educación, la ciencia, la sociedad y la cultura desde una perspectiva no androcéntrica y orientada hacia la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres”.

Actualmente entre institutos, seminarios, talleres, cátedras o grupos de investigación, existen en las universidades españolas unos sesenta y seis centros especializados en los estudios de la mujer⁶. Y junto a ellos hay que destacar la labor del Instituto de la Mujer (dependiente actualmente del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad), que gracias a su extraordinaria labor de recopilación es una fuente documental básica para los que quieran conocer mejor este campo en España, además de fomentar

⁵ Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM): <http://www.aeihm.org> (Última consulta: 25 de septiembre de 2013).

⁶ Datos obtenidos en la web de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM): www.audem.com (Última consulta: 25 de septiembre de 2013).

también la investigación a través de la financiación de proyectos.

EL CASO PARTICULAR DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES AFRICANAS

Hasta ahora nos hemos centrado en lo que ha ocurrido con los estudios de las mujeres en América y Europa pero, ¿qué pasa con las que habitan en esos otros lugares que parecen no existir? En el caso de las sociedades africanas, el reconocimiento de la relevancia de su papel es muy reciente. Y eso a pesar de que sobre ellas suele recaer la responsabilidad del sustento familiar y el desarrollo de su comunidad, llegando a representar cerca del 40% de la fuerza laboral, cifra que se eleva al 60% en el sector agrícola, algo fundamental en sociedades predominantemente agrícolas. Al mismo tiempo son las principales emprendedoras, poniendo en marcha pequeños negocios que son el motor de las economías locales.

A nivel político, y siempre teniendo en cuenta su excepcionalidad, también se están produciendo avances, de forma que algunas mujeres empiezan a detentar puestos de dirección en las organizaciones civiles y en las instituciones públicas y privadas. El mejor ejemplo es el nombramiento en 2006 de la primera presidenta de un país africano: Ellen Johnson-Sirleaf, presidenta de Liberia y Premio Nobel de la Paz (2011).

Todavía las carencias, sin embargo, son muchas. Ellas presentan las tasas más elevadas de infección por VIH/SIDA, de mortalidad durante el parto y en las

ceremonias de iniciación (escisión), y además son las víctimas de brutales violaciones que se han convertido en arma de guerra.

Volviendo al lado positivo, y en busca del reconocimiento de su papel en el continente negro, “(...) la Asamblea de la Unión Africana adoptó el período 2010 a 2020 como Década de las Mujeres. Además [desde 2011] se puso en marcha un mecanismo de reconocimiento regional el African Gender Award, que premia a aquellos países que adoptan políticas y medidas a favor del empoderamiento de las mujeres”⁷. Pero hay que destacar especialmente la reciente puesta en marcha de la plataforma digital “Mujeres en la historia de África”, creada por la UNESCO, y cuyo objetivo es hacer visible el papel que a lo largo del tiempo han desempeñado las mujeres en la historia africana, en todos los ámbitos: política, ecología, educación, defensa de sus derechos... “A través de esta iniciativa, y subrayando el papel de la educación, la formación académica y los logros de estas mujeres de excepción, la UNESCO desea poner de relieve su herencia e invitar a continuar la investigación sobre los roles femeninos en la historia africana”⁸.

⁷ Inés ALBERDI y Maribel RODRÍGUEZ (coords.), *El papel de la mujer en el desarrollo de África*, (Serie Avances de Investigación, n° 79), Madrid: Fundación Carolina, 2012, p.8 (<http://www.fundacioncarolina.es/es-ES/publicaciones/avancesinvestigacion/Documents/AI79.pdf>. Última consulta: 2 de octubre de 2013).

⁸ <http://fr.unesco.org/womeninafrica>.

Si nos remontamos a las culturas tradicionales, aquellas que se desarrollaron incluso hace miles de años, la mujer africana también ha desempeñado en la mayoría de los pueblos un papel subordinado a la figura masculina. Pero al mismo tiempo ha sido muy cuidada por su capacidad para dar vida, la cual le permite además mantener una relación privilegiada con los antepasados y garantiza la continuidad del grupo. Hasta tal punto es protegida esa potencialidad reproductiva que, en la mayoría de las culturas de África subsahariana, a las mujeres en edad fértil no les está permitido modelar piezas figurativas en barro, sólo objetos de uso cotidiano. ¿La razón? Si lo hicieran su fertilidad se vería afectada y el cosmos entero se alteraría. Por eso el modelado de esculturas (funerarias, rituales, religiosas) está reservado a los hombres y a las mujeres menopáusicas, que han perdido esa capacidad de dar vida.

A pesar de que la mujer tradicional africana se encuentre en ese papel secundario, existen algunas excepciones. Por ejemplo, la reina-madre de los soberanos del antiguo reino de Benín (en la actual Nigeria) detentaba tal poder que el monarca no tomaba nunca una decisión sin antes consultarla; era la segunda autoridad del reino y podía desempeñar un papel crucial en la resolución de graves crisis de gobierno. Contaba con su propio palacio, lleno de riquezas y un servicio personal.

Por otro lado, existen ejemplos de sociedades matrilineales, en las que la sucesión del poder pasa a

los hijos de la hermana del monarca, y no a los suyos propios. Así se observa entre los Ashanti (Ghana, s.XIV), los Mambila (Nigeria, s.XVII), los Agni (Ghana, s.XVI) o en el actual reino de Oku (Camerún).

En general todas estas historias son poco conocidas y las razones fundamentales son tres: los hallazgos de vestigios son casuales, no en excavaciones controladas que podrían aportar datos sobre la estructura social de los pueblos tradicionales; el predominio casi exclusivo de la tradición oral y la ausencia de testimonios escritos; y el predominio, aquí también, de la historiografía patriarcal, que ha relegado a un segundo lugar a la mujer tradicional africana a pesar de su papel central en el desarrollo de la misma.

Todo ello lleva a corroborar la afirmación realizada recientemente por la investigadora Remedios Zafra: “La historia de las mujeres que pueden elegir es demasiado reciente. Es todavía frágil. La historia de las mujeres que pueden elegir está además localizada en una parte del mundo”⁹.

⁹ Remedios ZAFRA, *(h)adas. Mujeres que crean, programan, programan, teclean*, Madrid: Páginas de Espuma, 2013, p.53.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERDI, Inés y RODRÍGUEZ, Maribel (coords.), *El papel de la mujer en el desarrollo de África*, Madrid: Fundación Carolina, 2012 (“<http://www.fundacioncarolina.es/es-ES/publicaciones/avancesinvestigacion/Documents/AI79.pdf>” <http://www.fundacioncarolina.es/es-ES/publicaciones/avancesinvestigacion/Documents/AI79.pdf>).

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, “Historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”, *La historia de las mujeres: Una revisión historiográfica*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

ORTIZ GÓMEZ, T., “Consolidación y visibilidad de los estudios de las mujeres en España. Logros y retos”, *Balance y perspectivas de los estudios de las mujeres y del género*, Madrid: Instituto de Estudios de la Mujer, 2003.

TORRES RAMÍREZ, Isabel de, *Los estudios de género y los recursos formativo-documentales que originan: síntomas evidentes del nuevo protagonismo de las mujeres*, “<http://www.sabiduriaaplicada.com/documentos/los-estudios-de-genero.pdf>” www.sabiduriaaplicada.com/documentos/los-estudios-de-genero.pdf).

TORRES RAMÍREZ, Isabel de y MUÑOZ MUÑOZ, Ana M^a, *Sitios webs de centros universitarios de estudios de las mujeres en España. Selección y evaluación*, www.ugr.es/~anamaria/documents/2006_EncBibli.pdf).

ZAFRA, Remedios, *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*, Madrid: Páginas de Espuma, 2013.

MULLERES NA RESISTENCIA ANTIFRANQUISTA. A INXUSTIZA DUN ESQUECEMENTO

Aurora Marco

USC

La recuperación de las historias de vida de las mujeres gallegas se trata de una de las más importantes líneas de investigación en las que lleva trabajando la académica Aurora Marco más de 25 años. De este modo, su intervención en este Congreso versó sobre el papel de las mujeres gallegas en la resistencia antifranquista, en palabras de esta investigadora, “las grandes silenciadas”, cuyas historias fueron recogidas en su libro *Mulleres na guerrilla antifranquista galega* (2011).¹ Este estudio, que vio la luz posteriormente a la publicación de su *Diccionario de Mulleres Galegas* (2006), tuvo su reflejo audiovisual en el tan premiado documental *As silenciadas* (realizado por Pablo Ces Marco, 2011), una apuesta personal de la autora, del que se proyectó una parte en este Congreso, y que narra varias historias de mujeres gallegas que, participando activamente en el ámbito político de la II República, sufrieron posteriormente la represión. Muchas de ellas habían sido responsables de los órganos directivos de varias asociaciones y sindicatos femeninos de la República, pero, con el nuevo orden político, con el que se produjo una

regresión jurídica, ideológica y educativa, hubieron de entregarse a la defensa de la libertad y la justicia, por lo que se vieron especialmente afectadas del clima de violencia política surgido a partir de 1936. Y posteriormente, desde 1939 con el triunfo del régimen franquista, cientos de mujeres comprometidas con los valores de la República sufrieron la represión física de la forma más dura, pero también la de la memoria, ocultando sus historias, invisibilizándolas. Mucho tuvo que ver en este proceso represivo su comportamiento frente al orden establecido, que nada tenía que ver con el modelo femenino de la esposa y madre, pues ellas fueron guerrilleras y antes milicianas, y, además, con ello desempeñaban una actividad pública, cuando el espacio público era predominio fundamental del varón. Las dos organizaciones guerrilleras activas en Galicia entre los años 40 y comienzos de los 50 del siglo XX fueron La *Federación de Guerrillas León-Galicia* (1942) y el *Exército Guerrilleiro* (1944), para cuya supervivencia fue necesaria la colaboración de las mujeres. Siendo injustamente olvidadas durante tanto tiempo, gracias a las investigaciones de Aurora Marco, por la recuperación de la memoria, hemos podido conocer las historias de algunas de estas mujeres, *As silenciadas*.

¹ Este resumen ha sido realizado por M^a Carmen Delia Gregorio Navarro, Coordinadora Científica del I Congreso de Género, Museos y Arte, con el permiso de la autora, Aurora Marco, a la que agradecemos nos haya facilitado información sobre las mujeres gallegas en la resistencia antifranquista.

Comunicaciones:

CONTINGÊNCIA E CONTINGENTE. SOMOS O QUE SOMOS A PARTIR DO QUE NOS É DADO E PERMITIDO SER E DA CAPACIDADE DE SUBVERTER

Teresa Lenzi¹



Barbies in Born, 2013. Arquivo particular.

INTRODUÇÃO

A reflexão que apresento é de natureza simples, nem por isso menos importante e menos provocativa, e pode inclusive que soe dissonante no contexto desse encontro. É um ensaio elaborado em concomitância com os fazeres poéticos, e nele enfoco, através de um texto-visual -no qual pensamentos e imagens são interlocutores e se complementam- questões pertinentes ao papel da mulher na sociedade contemporânea. Quer dizer, neste texto imagético, na condição de mulher, mãe, professora, realizadora, pensadora e indagadora exponho questões que com frequência permeiam minha existência, e que estão associadas a as contingências femininas. Quais sejam: quanto somos nós, as mulheres, responsáveis pela propagação dos estereótipos e dos clichês que circulam e alimentam o imaginário social? Quanto somos, nós, as mulheres responsáveis pela manutenção e propagação

de comportamentos autoritários e patriarcais. Ou ainda, porque, depois de tanto tempo de luta feminista, depois de tantas vivências coletivas em prol da conscientização das mulheres e por consequência, depois de tanta veiculação de informação sobre o tema, porque seguimos correspondendo aos estereótipos e as cosmovisões propagadas por cada tempo histórico? O que é que de fato queremos enquanto mulheres? Concretamente, em nome de quem nos manifestamos e falamos?

SOBRE CONTINGÊNCIAS E CONTINGENTES

Segundo os dicionários, contingência é a condição de toda coisa existente ser criada, ser condicionada; já contingente seria a parte que cada um deve fornecer ou receber. Contingências e contingentes, é isto o que somos! Somos o que somos, mas, somos o que podemos e conseguimos ser, e sempre dentro e a partir de um extenso e complexo espectro de projeções socioculturais. Somos especulares, diria Lacan, somos, sempre e inevitavelmente, reflexos de um ato inaugural, de olhares que nos são projetados... novamente Lacan. E nosso poder de decidir, de eleger, se circunscreve e se limita a essas reverberações que vem desde dentro de nossas culturas e desde dentro de nós mesmas (os)!

Cinderelas e gatas borralheiras, alices e dorotys, madames mins e magas patológicas, madonas, marylins e barbies nos perseguem -e a elas concedemos o privilégio de modelos- ontem, hoje e parece ser que ad infinitum.

¹ Professora Doutora da Universidade Federal do Rio Grande, Instituto de Letras e Artes, Curso de Artes Visuais – Licenciatura e Bacharelado. Realizadora, pensadora e insubmissa. Becaria, em estância Pós-doutoral na Universitat de Barcelona, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)/Brasil.



Teresa Lenzi. *Simulacros in simulaciones*, fotografia colorida, montagem, 2004.

Herdamos um imaginário ao nascermos! E este imaginário é nosso olho maior e por isto tem poder: constitui uma pauta de modelos que, por sua aparente ingenuidade, naturalização e falta de intencionalidade, penetra em nossas estruturas psicológicas, morais e afetivas de uma maneira muito discreta, e ao mesmo tempo muito, muito contundente. Com e a partir destes modelos, começamos apreender e aprender o mundo, e a identificar os outros e a nós mesmos, e a existir. E, neste contexto, o poder de escolha que temos, que nos é dado e que também nos é possível, se encontra quase sempre indicado, sinalizado e limitado por uma linha fronteira e maniqueísta - onde o meio termo parece ser uma impossibilidade - que se desenha entre fadas e bruxas, ou santas e putas.



Teresa Lenzi. *Fotografías coloridas* 20 cm. X 35 cm., S/Título, 2000.

E neste aspecto reside um dos pontos mais nevrálgicos da cultura humana: insistir na construção de parâmetros e modelos que se sustentam nas duas vertentes mais antigas da história humana: a ideia da existência de uma via dualista erigida entre bem e mal, entre o bom e ruim, entre o certo e errado. É neste contexto que se definem e se alimentam os gêneros, e neste sentido não se pode esquecer que este, para além de uma caracterização biológica, é uma construção social, e de forma mais aguda, uma instituição sociocultural da mesma forma que o são a identidade individual e coletiva.

Nesse Sentido lembra Hernández que:

Numerosos autores valoran los aportes del feminismo en su sistemática lucha por determinar que el genero sexual es una construcción cultural, en contra de la perspectiva esencialista fundada en la diferencia sexual biológica. Esta visión construccionista, asimilada por el



Teresa Lenzi, *Retratos: Imagens recicláveis*, apropriação, colagem, xerox, fotografia, 1997.

llamado postfeminismo o pos humanismo, ha permitido reconocer que las representaciones sociales forman parte de un amplio campo de batalla en el que se libra la lucha por el sentido –el poder interpretativo (según Jean Franco) o el orden del discurso (según Michel Foucault)–, y rechaza el esencialismo como una razón instrumental centrada en el sujeto, cuyo rol hegemónico en la historia moderna estuvo estrechamente relacionado con la construcción de rasgos deterministas, a partir de la exacerbación de diferencias geográficas y de raza que han funcionado como signos de poder para nombrar y ordenar jerárquicamente lo social. En esta vía, el trabajo de muchas mujeres ha contribuido a desenmascarar los estatutos epistemológicos con los cuales se organiza el saber. (HERNÁNDEZ, 2003, p. 49).

Entretanto, em que pese esse reconhecimento, a nós, sejamos homens ou mulheres, nos está reservado um



**Teresa Lenzi. *Simulacros in simulaciones*,
fotografia colorida, montagem, 2004.**

movimento limitado no que se refere a construção da identidade e da individualidade em um ambiente habitado por modelos fantasmagóricos antigos, mas, sempre reatualizados.

A sociedade dos humanos, materialmente evolui continuamente, isto é incontestável. O sentido evolutivo, entretanto, parece seguir restrito a este âmbito de nossa existência porque, no que tange as questões conceituais e ideológica, continuamos condicionados a uma sociedade patriarcal. Os princípios e valores morais e éticos seguem sendo uma reverberação dessa antiga estruturas que, ao contrário de diluírem-se no tempo, encontram cada vez mais condições, através das instituições educativas, políticas, religiosas, e especialmente através do gigantismo dos sistemas de comunicação, para a divulgação de seus valores domi-

nantes. Introjetamos essa herança em forma de comportamento e tal como disse disse John Berger:

(...) 'Os homens atuam e as mulheres aparecem'. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto - e mais particularmente um objeto da visão: um panorama (BERGER,1999, p. 49).

Infelizmente é inquestionável que vivemos em um tempo que se traveste e aparenta evolução e inclusão: homens e mulheres podem expor nossos corpos publicamente, e a publicidade pode vender todo e qualquer tipo de produto através da mídia impressa e audiovisual. Mulheres podem mover-se por todos os lugares, as relações afetivas homossexuais são cada vez mais aceitas pelos conjuntos sociais e, entretanto, modelos de comportamentos ainda seguem sendo propagados editados incessantemente, sempre conforme aqueles que controlam as instituições, e especialmente controlando para que os avanços morais não comprometam a performance da sociedade, notadamente no que diz respeito ao funcionamento da economia e do mercado. Não podemos esquecer que neste contexto de liberdade, mulheres seguem sendo violentadas e não podem, nem tem direito, a decidir sobre as consequências deste tipo de violência sobre seus corpos, porque isto sim afeta as instituições, os resultados políticos e o mercado.

E, ainda, neste contexto de liberdade expandida não podemos esquecer – e aqui é coerente recordar a Guy Debord e admitir que ele tinha razão – que o momento que vivemos não é nada menos do que um grande espetáculo, e que este mundo de espetáculo está destinado para as mulheres cumprirem, ora o papel de consumidoras, ora o papel de objetos de consumo, e neste sentido, nesta dupla via, é a mulher que alimenta o mercado para que este se mantenha aquecido, e que é ainda o seu corpo o meio propagador de estereótipos que ela, além de propagar vai absorver e reproduzir in continuum. Aliás, este fenômeno capitalista passa invisível a maior parte das pessoas, e principalmente a grande parte do conjunto feminino...

É certo que a história humana é uma história de movimento contínuo, e de revisão de valores, princípios e conceitos, e que especialmente as mulheres conseguiram conquistar, a partir do século XX, mais liberdade e direitos de atuação no mundo do trabalho, no mundo da política e das representações sociais, mas ainda assim, os modelos e padrões seguem propagando e orientando seus comportamentos e a forma como são vistas e avaliadas pelos demais atores sociais. Ao final, mesmo mais livres, mesmo conseguindo independência financeira e intelectual, seguem sendo avaliadas as mulheres, desde a condição do gênero 'feminino', e isto supõe dar conta de um papel que, historicamente não evolui: ser mulherzinha. Trata-se do cumprimento do padrão e da norma que subjaz e é eternamente alimentado pelos modelos antigos e permanentemente



Teresa Lenzi. *Simulacros in simulaciones*, fotografia colorida, montagem, 2004.

reatualizados, e que, infelizmente segue sendo praticado por um grande número de mulheres.

Diz G. L. Louro que:

As identidades [...] estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser ou estar no mundo. (1997, p. 28).

Masculino e feminino revelam diferenças biológicas anatômicas, cromossômicas e hormonais as quais não podemos negar. Já o gênero é uma invenção da cultura: é uma construção cultural do sexo e engloba dife-

rentes processos de produção de masculinidades e feminilidades como, por exemplo, processos históricos, sociais, culturais, entre outros, e que só não são piores porque, lenta e gradualmente a eles nos enfrentamos. E esta é uma questão que não pode ser esquecida: as conquistas as quais hoje desfrutamos são resultado de questionamento e enfrentamentos. De outra forma estaríamos submetidas ainda a determinações ainda retrógradas. A imobilidade nunca foi uma boa companheira. A insubmissão... não podemos esquecer disto nunca! a ela se deve a desconstrução dos papéis historicamente destinados aos homens e mulheres. De outra forma estaríamos cumprindo papéis sociais que hoje são arcaicos e primitivos. Então, a desobediência é uma necessidade. E esta é uma demanda para o todo sempre porque o movimento da existência exige e solicita a continua adaptação e revisão.

SOMOS O QUE SOMOS A PARTIR DO QUE NOS É DADO E PERMITIDO SER E DA CAPACIDADE DE SUBVERTER

Está certo que após os sucessivos movimentos e reivindicações do movimento feminista, as mulheres ampliaram seu espaço existencial e conquistaram direitos tais como casar e descasar, votar, participar da vida política, ocupar cargos importantes, ter filhos de forma independente e ter condições de trabalho e de salário, senão iguais aos do homem, ao menos mais dignas. Mas, a veiculação de estereótipos que alimentam a sua imagem como objeto de desejo e prazer sexual segue sujeito ao mesmo tipo de olhar redutor do homem,

um olhar que tem atravessado os séculos da História, e que agora, tem como fator complicador, a ciência de um número significativo de mulheres. E nem o fato de que os corpos masculinos na atualidade, são explorados cada vez mais pelas mais diversas mídias, minimiza esta pendência histórica. Pierre Bordieu, por exemplo, propôs que nos indagássemos sobre,

(...) cuales son los mecanismos históricos responsables de la deshistoricización y de la eternización relativas de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes. [...] lo que, en la historia, aparece como eterno solo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela". (...) Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera que se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias victimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en ultimo termino, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación, ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya

mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel. (2000, pp. 7 – 12).

Basta uma rápida vistoria em revistas, jornais, séries televisivas, redes sociais e uma observação um pouco mais detalhada do cotidiano para confirmarmos isto. Nas série televisivas e nas novelas, por exemplo, sejam as personagens femininas ricas ou pobres, empregadas ou profissionais liberais, bonitas ou feias, letradas ou iletradas, sejam suas histórias mais ou menos sofisticadas, exóticas ou populares, seja a trama mais ou menos intelectual, elas mantêm entre si um traço comum: todas as mulheres destas tramas almejam, desejam e sofrem pelo amor de um homem. E suas vidas somente se realizam e completam, e elas somente alcançam a felicidade, se logram conquistar um bem amado. E por amor, quase sempre, se cometem todo tipo de atos e loucuras. Novelas e minisséries sustentam, alimentam o estereótipo de que uma mulher só pode ser plena na companhia de um homem, ou de um par afetivo e sexual. É certo afirmar que o afeto é um elemento essencial para a realização pessoal, mas amar não significa dependência, neste caso, depender é não ser íntegro, é não ser inteiro.

Já não interessa e importa somente perguntar o que é ser mulher. Interessa pensar, analisar e indagar sobre o que de fato nos interessa enquanto mulheres. Somos nós que temos que exercitar esta pergunta! Como queremos viver? O que nos pode fazer felizes e realizadas?

Tal como nos alerta Beatriz Preciado:

(...) es fundamental hacer una genealogía política del cuerpo' que nos permita conocer y comprender cuáles y cómo han sido los procesos de construcción de las 'ficciones políticas' -la identidad sexual, el género, la clase social, la raza...- que nos conforman y constituyen. Ficciones que son somáticas (es decir, que 'toman la forma de la vida') y que en ciertos casos pueden ser deconstruidas y reconstruidas a través de diversas estrategias de resistencia y subversión crítica (para que en vez de subyugarnos, nos empoderen).

O momento exige que, de posse de tantas informações, pasemos a uma prática cotidiana. Como mulher sustento que as prováveis respostas para os questionamentos que nos perturbam já não se encontram em fórmulas ou pré-conceitos, mas antes, residem no amplo e irrestrito direito de viver, experimentar, equivocar-se, perder-se e encontrar-se, sempre no exercício consciente de que não podemos reproduzir, manter e propagar esses falsos ingênuos clichês e estereótipos. E isso significa exercitar a não correspondência das pautas históricas –ainda que reatualizadas- e aos desígnios de um mundo ainda preponderantemente masculino. Mas, mais especialmente, reside em enfrentar-se e perguntar-se continuamente e reiteradamente a nós mesmas mesmas sobre o que queremos, sobre o que desejamos, e a quem queremos de fato satisfazer. Tarefa difícil porque, ao trazermos modelos atávicos integrados ao nosso imaginário, nós, as mulheres, mesmo em tempos de maior liberdade, encontramos



Grafite. Cuenca/España, 2001l.
Arquivo de Jesús Pérez García.

dificuldades para este enfrentamento frente a indução continua de modelos. Não é tarefa fácil desconstruir uma história tecida em um tempo que perpassa todas as civilizações e que sempre, seja através de fatos concretos (leis, regramentos), seja através de invisibilidades (valores, princípios, preconceitos), continuamente sugere um perfil do 'gênero feminino', especialmente através da reprodução 'naturalizada' de estereótipos.

Para concluir, reitero dizendo que é inevitável que continue presente em nossas agendas da construção das identidades, sejam masculinas, femininas ou híbridas -na condição de Contingentes em Contingência- o desafio permanente da indagação, o exercício

da desobediência civil, o direito a escolher a partir deste repertório que nos é oferecido e projetado, e o dever à insubmissão.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2002.

HERNÁNDEZ, Carmen. *Representando las diferencias*. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos. Revista Extracámara. revista de fotografía, N° 20, Caracas, CONAC, enero de 2003, pp. 49-55.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: 1997.

PRECIADO, Beatriz. In Resumen del seminario intitulado *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, impartido por Beatriz Preciado, en el período de 02 a 04 de noviembre de 2011, Universidad Internacional de Andalucía, España (Monastério de La Cartuja).

CONQUISTA FEMININA DO DEREITO Á EDUCACIÓN UNIVERSITARIA NA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA¹

Balbina Gándara Antelo²

Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

A realización de investigacións en materia de xénero supón adoptar como elemento vertebrador dunha educación en igualdade os resultados das mesmas, co obxectivo de rachar os estereotipos tradicionais do patriarcado presente.

É ben sabido que as mulleres foron as grandes esquecidas de todo o devir histórico. Os redactores, os observadores, os cronistas da Historia, homes case en exclusiva, apenas lle prestaron atención ou se o fixeron foi baixo a presenza de estereotipos.

A Historia tradicional facíase tendo como obxecto a relación co poder e espazo público. Evidentemente nesta clase de Historia, nesta esfera unicamente masculina, o rol da muller é marxinal, limitado ou anulado. Así para Rivera Garretas “hai unha Historia cuxo significante é o poder e hai outra Historia cuxo significante é a práctica da relación. A primeira, a historia tradicional, é máis de homes que de mulleres; a segunda, a historia máis de hoxe, é máis de mulleres que de homes”³

Apostar pola construción dunha Historia das mulleres implica sacalas, sacarnos, desa ausencia forzosa dos acontecementos históricos ao que foron sometidas; ao tempo que poñemos en valor todas e cada unha das importantes loitas que acabaron desembocando

na consecución dos dereitos de que disfrutamos na actualidade as mulleres do mundo occidental.

Despois da Independencia dos Estados Unidos, e da Revolución Francesa, deuse o inicio do Movemento pola igualdade de xénero. A súa importancia é capital para entender as transformacións sociais, non soamente en materia de igualdade de xénero, da nosa época. As revolucións liberais burguesas plantexaban como obxectivo central a consecución da igualdade ante a lei, as liberdades e os dereitos políticos. Pero excluían as mulleres.

2. CONDICIÓN DE MULLER NO SÉCULO XIX: Muller como “anxo do fogar”

Na conciencia social e valores hexemónicos decimonónicos imperaba unha educación dirixida a conseguir mulleres que funcionaran exclusivamente como elemento cohesionador nas súas familias. O traballo da muller era o de ser “o anxo do fogar” para o que precisaba unicamente buscar o adestramento en asuntos domésticos para conseguir a paz e a estabilidade neste espazo. Baixo esta concepción as mulleres estaban condicionadas polas necesidades que teñen lugar no ámbito do fogar e do privado, deixándose o público e o laboral como papeis secundarios. É dicir, a muller ideal no XIX era aquela perfecta casada, raíña do fogar, piadosa, boa nai e boa esposa, carente de sapiencia e academicismo e experta nas súas tarefas domésticas. Recordemos que a muller casada a vista do Código Civil de 1889 era “asimilada aos menores de idade, cegos, tolos, estranxeiros e xordomudos e era incapacitada,

¹ O presente texto corresponde á comunicación presentada no I Congreso de Xénero, Museos e Arte celebrado en Lugo os días 11, 12 e 13 de outubro do 2013.

² Balbina.gandara@gmail.com

³ RIVERA GARRETAS, María Milagros, Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista. Barcelona, Icaria, 1994

entre outras cousas para tomar decisións económicas sen o acordo do seu marido, que era o xestor dos bens do matrimonio”.

Aínda co evidente retraso da chegada das reflexións e accións feministas ao Estado español en relación co contexto internacional, non debemos esquecernos de reivindicar xa a presenza de certos discursos que avogaban por unha muller liberada. A maioría de tales reivindicacións iniciais estaban centradas na educación da muller. Así podemos recordar que José F. Prat nunha conferencia celebrada no “Centro Obrero” de Barcelona no 1903 denunciou a superficialidade da educación que recibían as mulleres de clase alta: “basta con aprender a ler y escribir, un poco de historia y de geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de arte y una gran dosis de religión”

Ante esta pobreza da educación feminina, reaccionan dende a escola krausista e a Institución Libre de Enseñanza. Intentaron elevar o número de estudantes femininas mediante a creación de programas pedagóxicos dirixidos á muller. No 1869 a “Escola de Institutrices” suplantou a única escola pública de ensinanza superior, a “Escola Normal de Mestras”. Tamén se creou a “Escola de Comercio” (1878); pero hai que ter presente que a estas escolas privadas soamente podía asistir unha privilexiada minoría de mulleres.

O máis importante de tales iniciativas foi que por primeira vez se consideraba á muller como individuo con dereito a unha educación que redundaría en beneficio

para a sociedade pero tamén en beneficio propio. Pero tamén debemos dicir que ante a crecente ameaza de que unhas estruturas socio familiares que parecían inamovibles sufriran serias transformacións, nas últimas décadas do XIX, apareceron toda unha serie de discursos -moralistas, científicos, filosóficos...- que trataron de minorizar tales reivindicacións. A inferioridade intelectual da muller afirmouse como unha verdade evidente e científica. A natureza distribuirá diferentes calidades entre o home e a muller. “O home era acción, intelixencia, poder, a súa función estaba na sociedade e a vida pública, a muller era pasividade, sentimento, fragilidade e función estaba no fogar” (Scanlon, 162). A tendencia xeneralizada foi a de dudar do potencial intelectual da muller. Considerala como un ser intermedio entre o home e o neno, co que se identifica plenamente. O máis chamativo é que esta postura non foi privativa de sectores conservadores ou liberais. Tamén os sectores da esquerda española, a pesar das súas reivindicacións de igualdade entre os sexos, expresaron con frecuencia unha dúbida sistemática sobre a capacidade intelectual da muller.

3. PIONEIRAS

Nas tres últimas décadas do século XIX existe un bo grupo de mulleres que se propoñen adquirir unha educación superior que as prepare para o exercicio dunha profesión retribuída fora do ámbito doméstico. Este desexo dunha mellor instrución e a búsqueda de saídas profesionais é a orixe de que algunhas mulleres comecen a matricularse, non sen grandes loitas antes, en diferentes carreiras universitarias.

O período que abarca as últimas décadas do XIX ata o 1910 pode ser considerada como a época das pioneiras, mulleres que loitaron contra a “lei natural” e que sobrepasaron o que se esperaba delas, accedendo a estudos máis alá das súas funcións como nais e esposas, labrando o camiño máis árido, que abre posteriormente outros a mulleres universitarias, para as que todo é máis fácil grazas a estes esforzos.

Non foi ata o 1870 cando unha muller se matriculou nunha Universidade, e dende ese mesmo ano ata o 1881 soamente houbo un total de 171 mulleres universitarias estudando no Estado español. Precisaban dun permiso especial das autoridades para entrar ata 1910, cando foi aprobada unha lei que permitía o libre acceso da muller á Universidade.

Neste punto, debemos realizar unhas consideracións básicas nas condicións nas que asistiron ás facultades as primeiras mulleres que cursarán estudos universitarios en España, a partir das dúas últimas décadas do XIX. A chegada das mulleres ao ámbito universitario produciu notables alteracións na vida dos centros, provocando unha matriculación que implicaba un veto á asistencia as aulas nos primeiros momentos ou unha asistencia coa titorización dun profesor responsable e un acompañante para garantir a orde.

Nun primeiro momento non existirá regramentación algunha sobre a regulación dos estudos das mulleres, pola sinxela razón de que se consideraba como unha posibilidade remota o que unha muller accedese á

Universidade, entre outros motivos porque os estudos previos de Bacharelato tamén estaban vedados ás mulleres. A progresiva apertura destes estudos medios xunto co desexo das mulleres de acceder á Universidade permitiu, ante a ausencia de normas, que estas puidesen chegar ás aulas universitarias. Será a Universidade de Barcelona onde se deu este feito insólito na Historia, e precisamente na Facultade de Medicina, cando se inscribiron e se licenciaron Helena Masseras (1879), Dolores Aleu Riera (1880) e Martina Castells (1881).

No 1879, cando Masera solicitou o título ás autoridades, parece que foi o momento no que se advertiu a presenza feminina na Universidade. A partir de aí empezaron os problemas serios: pasouse de negarlles o título polo feito de ser mulleres á concederllo pero sen que iso as capacitara para exercer ningunha profesión. Finalmente chegouse incluso a prohibir a matrícula das mulleres nos estudos de bacharelato. Sen embargo, as mulleres preservaron e no 1888 non se tivo máis remedio que permitir as mozas o acceso a todos os niveis educativos, pero sempre en ensinanza libre, non oficial (non podían acudir as clases, soamente aos exames). E tamén mediante previa petición expresa ao Ministerio correspondente (o de Fomento), que podía conceder a matrícula solicitada ou non. A situación prolongouse ata 1910, data na que a muller española puido por fin matricularse libremente na Universidade e ensinanza oficial. Esta Real Orde do Ministerio de Instrución Pública e Belas Artes permitía a admisión libre das mulleres en todos os establecementos docentes e dáballe

acceso ás mulleres, de maneira oficial, á Universidade, o que ata entón soamente fora posible grazas a tenacidade e decisión dunhas cantas que se rebelaron contra a inxustiza social e legal.

Os estudos que cursaban as primeiras mulleres tiñan relación principalmente con tarefas domésticas e respondían aos roles que se atribuían as mulleres, vinculados coa educación e co coidado dos fillos (mestra ou comadrona). Por outra banda, o texto da Real Orde citada apunta cara unha relevancia da presenza masculina nos órganos de goberno e no colectivo do profesorado, polo menos se nos guiamos pola linguaxe utilizada, o que, sen embargo, non é absolutamente indicativo do que era a realidade académica do momento, xa que tampouco actualmente as disposicións normativas publicadas polos ministerios competentes en materia de universidades e de ciencia teñen moi en conta a utilización dunha linguaxe que non discrimine por razón de xénero.

As primeiras incorporacións femininas serían consideradas, neste mundo predominantemente masculino, como algo de carácter excepcional, e en moitas ocasión non se contemplou como un instrumento que puidese servir as mulleres para mellorar os seus horizontes profesionais e que lles permitise certa independencia económica. A maioría das veces pensouse que isto obedecía a un capricho feminino por ampliar coñecementos e saberes, e non a unha auténtica vocación profesional.

4. LOITAS SOLITARIAS

Ninguén axudou, salvo pode que o seu entorno familiar e simpatías de algún catedrático comprensivo. Foi unha conquista solitaria para acceder ao coñecemento que en moitos casos levaron a cabo mozas moi novas, case nenas. Non tiveron que soamente enfrontarse aos prexuízos do Ministerio de Fomento, senón a unha compacta mentalidade dominante nos máis variados segmentos da sociedade, que vía a muller soamente como esposa e nai.

De xeito un tanto acrítico soe culparse á Igrexa do atraso educativo da muller española. Pero hai que afirmar que tamén determinados sectores intelectuais agnósticos sentían desasosiego ante a idea dunha muller demasiado sabia. E máis se esta pretendía levar á práctica os coñecementos adquiridos.

Manuel Bartolomé Cossío, ilustre membro da Institución Libre de Ensinanza, sentía notable malestar ante o feito de que unha muller puidese acceder á docencia superior. Segundo o seu parecer, as mulleres podían substituír aos homes -como profesores- nas Escolas Normais de rapazas pero non se lles debía permitir a ensinanza nos mesmos centros adicados a varóns, xa que a súa inferioridade lles impedía esa participación.

Polo tanto, cando a muller chegou a Universidade, a situación do País deixaba en evidencia o enfrontamento real entre o que se denomina as dúas Españas. Por un lado a liberal, herdeira do krausismo e da Revolución de 1868, aberta á influencia vital e

pedagóxica de novas ideoloxías. Na vangarda desta corrente situábanse os homes da Institución Libre de Ensinanza. Por outro, estaba a España confesionalmente católica, con iniciativas pedagóxicas que non carecía de interese.

Ambas correntes -católica e laicista- quixeron elevar á muller porque estaban convencidos da nobreza da fin en si mesma. Pero sen que isto lles impedise, á vez, darse conta da oportunidade que supoñía para os seus propios prantexamentos, que tamén eran grandes e nobres: tiñan que potenciar a educación superior da muller para que iso axudara na rexeneración da sociedade española.

Ambas orientacións apreciaron o activo feminino pero como vehículo para acadar os seus obxectivos. Os homes da Institución, con Giner de los Ríos á cabeza, pensaban que en boa medida o varón estaba maleado en exceso polos vellos resabios da educación tradicional. O que lle impedía ser un elemento útil na tarefa de sacar a España da súa apatía de séculos. A muller era pois, terra virxe, terra idónea para o feliz arraigo de novas ideas, xa que non había nada previo que houbera que arrincar.

No tocante a Pedro Poveda, a súa idea era nova no ámbito do catolicismo: preparar mestres laicos para ocupar postos oficiais nas estruturas estatais, organizalos para que se axudaran e seguir formándoos nos novos métodos pedagóxicos para que fosen capaces de darlle a volta a España. Tales ideas precisaban cam-

po virxe. E aí estaban as mulleres, coas súas loitas para avanzar no coñecemento.

De calqueira modo, na España de principios do século XX o problema non eran as mulleres que querían ir á Universidade ou as que traballarían despois con eses títulos. A verdadeira traxedia era o nivel de analfabetismo: o 71,4% da poboación feminina non sabía ler nin escribir. Neste contexto as rapazas que chegaron á Universidade ante de 1910 eran, socialmente invisibles. E o seguiron sendo moitos anos despois.

5. BIBLIOGRAFÍA

Nielfa Cristóbal, G. (coord.), «Apéndice, Historia de las mujeres en España» en Anderson, B.S. y Zinsser, J.P., Historia de las mujeres: una historia propia. Volumen 2, Camprodón, T. (traducción), Editorial Crítica, Barcelona, 1992.

Cruz Romeo Mateo, M., «Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales» en Morant, I. (dir.), Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX, Cátedra, Madrid, 2006.

Fernández Valencia, A., «La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades», en Morant, I. (dir.), Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX, Cátedra, Madrid, 2006

Flecha, C., «Mujeres en Institutos y Universidades» en Morant, I. (dir.), Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX, Cátedra, Madrid, 2006.

Nash Mary, «Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)» Anthropos, Barcelona

Scanlon Geraldine M. «La polémica feminista en la España contemporánea(1868-1974)» Akal, Madrid, 1986.

MUJER VIRTUOSA/ MUJER MALVADA. EL PROTOTIPO DE LA MUJER GRIEGA EN LA ATENAS DEL SIGLO V A TRAVÉS DE "HELENA" Y "ANDRÓMACA" DE EURÍPIDES

Elena Duce Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

En esta pequeña aportación se trata de analizar el papel de Helena de Troya en dos obras de Eurípides, "Helena o Helena en Egipto" y "Andrómaca". En ambas obras aparece Helena de Troya pero de una manera muy distinta. En Andrómaca se nos narra el drama de la esposa de Héctor, que ha visto morir a su hijo Astianacte despeñado por las murallas de Troya y ha acabado como esclava de un griego. Fruto de la esclavitud y su total sometimiento ha tenido un nuevo hijo Moloso, provocando la envidia de la esposa legítima, Hermíone. Andrómaca se lamenta de su mala suerte y culpa a Helena de Troya, pues es la madre de Hermíone de todas sus desgracias. Helena de Troya trata un mito paralelo al tradicional contado por Homero. Helena no fue a Troya sino que en su lugar acudió un fantasma mientras ella espera fielmente a su esposo en Egipto.

A pesar de pertenecer al mismo autor y haber sido escritas de manera muy cercana en el tiempo nos muestran dos visiones opuestas del personaje de Helena. En "Helena" es una mujer fiel a su esposo que ha permanecido oculta en Egipto y que se siente culpable por crímenes que no ha cometido y en "Andrómaca" se nos habla de la tradicional Helena casquivana e infiel.

Pretendo analizar las palabras con las que se define el personaje. Las palabras nunca son casuales ni atienden al capricho del autor. Eurípides reinterpreta un mito ya conocido, pero le dota de una nueva voz. Se habla de nuevo de Helena de Troya, pero por primera vez toma la palabra y se convierte en los diferentes modelos de mujer griega presentes en la sociedad ateniense del

momento. Porque nada es casual, las palabras de Helena tampoco lo son. Si bien se ha discutido acerca de la veracidad del mito y de si es una fuente histórica o no (Dowden, 1995, pp. 44-57) tomaré las palabras de Dowden en el citado artículo y diré que el mito es "un retrato indiscriminado de la sociedad griega del momento" y que nos "tienta hacia un tipo de visión". Ésa es la visión que se tratará de mostrar en la obra de Eurípides. Estamos ante un reflejo de la sociedad, Helena de Troya se convierte en prototipo de mujer, en un prototipo doble de la mujer buena/mala, lo que es sí una dicotomía de la sociedad griega.

En la obra de Eurípides el personaje de Helena y sus actitudes se analizan según los valores de la moral corriente, y eso hace que asuma unos rasgos profundamente distintos de los encontrados hasta ahora (Bettini y Brillante, 2008, p. 103).

A Helena se le reprocha no tanto ser la causante de una guerra como haber abandonado el hogar de su marido, implicando en la trama a familiares e hijos.

En esta conferencia se planteará la proyección hecha por Eurípides de la mujer virtuosa y malvada a través del mismo personaje.

1. ANDRÓMACA

Vamos a empezar con la presentación de Helena como la esposa malvada que abandona el lecho. Esta tragedia, representada en el 422, muestra la vida posterior a la guerra de Troya de Andrómaca, antaño esposa de

Héctor. Acaba en el lecho del hijo de Aquiles Neoptólemo al que da un hijo, Moloso. Es el prototipo de la mujer fiel y perfecta, que no ha destacado por su vanidad, sino por el amor a su marido y que ha acabado siendo desgraciada. Ha perdido a su hijo y a su marido y debe compartir el lecho del hijo del asesino de su marido. Es una mujer ideal pero arrancada del oikos que le corresponde (Morenilla, 2007b, pp. 203- 236). Este personaje contrasta con Hermíone, la esposa legítima, está celosa de la nueva mujer introducida en el oikos familiar. Como ella es estéril y Andrómaca ha dado a luz a Moloso, trata de matar al hijo bastardo.

La injusticia es uno de los temas principales de la obra. No podemos olvidar que Andrómaca, como esclava, ha sido forzada a compartir el lecho de su amo. En Grecia, cualquier esclavo podía ser objeto de explotación sexual, con la finalidad o no de dar a luz a hijos (Dover, 2003, p. 119) A pesar de no desear esa unión, ve cómo pelagra su hijo. Por otro lado, no se nos hace ninguna alusión a que Neptólemo quiera al hijo. Los hijos de las esclavas eran a veces empleados en el servicio y casi nunca incorporados a la familia. Por ello, los celos de Hermíone son injustificados.

La referencia a Helena está relacionada con la desgracia de Andrómaca, que habría vivido una vida feliz y plena de no haber acabado Helena en Troya.

No a la manera de esposa, sino de calamidad conyugal para la elevada Ilión, llevó Paris a Helena hasta su tálamo. Por su causa...te tomó cautiva...yo misma fui

conducida desde el tálamo hasta la orilla del mar, cubriéndome la cabeza con la odiosa esclavitud.

Eur, And, 105-111

La crítica a Helena es la habitual, pero se introduce un nuevo elemento. Ya no se le llama la argiva Helena, que es su origen, sino que se la califica de espartana, que es dónde vivía con su marido.

¿En qué te cuadra a ti contarte entre los varones? A ti, que te viste privado de tu mujer por obra de un frigio, tras haber dejado las habitaciones de tu hogar sin cerrojos ni esclavos, como si hubieras tenido en tu palacio una mujer honrada y no las más desvergonzada de todas. Ni aun queriéndolo podrían ser honestas las mujeres espartanas, pues, abandonando sus viviendas a la par de los jóvenes, participan en carreras y ejercicios de palestra, intolerables para mí, con los muslos desnudos y los pechos sueltos.

Eur, And, 591-599

Parte de la culpa es de Menelao que no ha guardado a su esposa como debiera, con esclavos y cerrojos. La humillación es aún mayor porque se ha ido con un bárbaro.

En cuanto a la crítica a las mujeres espartanas, sin duda se nos está hablando de las mujeres espartanas del siglo V, que participaban en competiciones atléticas y eran criticadas como las más liberales por el resto de los griegos. La obligación de la mujer espartana

de hacer ejercicio físico fue instaurada por el mítico legislador Licurgo (Crisias, fr, 32 y X, lac, 14) para que pudieran dar a luz hijos sanos, relacionando la maternidad, en cierto modo, con el agón atlético (Nieto, 2007, p. 25). Existía la creencia de que el embrión se arraigaría mejor en cuerpos fuertes y atléticos y la mujer podría soportar mejor los dolores y los esfuerzos del parto. Este tipo de actitudes eran criticadas por los atenienses en ésta y otras obras, como Lisístrata (Neils, 2012, pp. 153-166).

Se está usando el mito, que casualmente sitúa a Helena en Esparta, para hacer una crítica a la Esparta del momento, con la que Atenas estaba en continua disputa. Es el momento de la exaltación de la superioridad de Atenas, de la idea de la autoctonía ligada al suelo del Ática (Sebillote-Cuchet, 2010, pp. 65-79) (Schmitt-Pantel, 2010, pp. 177-178) y otros desarrollos míticos que hacen despreciar a sus vecinos, y el primer despreciado, sin duda, es Esparta.

La conclusión a la que llegamos es que por una impúdica espartana nunca merecerá la pena comenzar una guerra, pues son deshonestas por definición. Al contrario, es un desprecio de vidas honrada de griegos (aunque podríamos decir atenienses en este caso).

En esta nueva familia hay un gran ausente, Aquiles. El héroe por excelencia, colérico y esencial en el bando griego, y que ha perecido en la guerra de Troya. Respecto a la muerte de Aquiles, se ha de buscar un culpable y Andrómaca dice.

Lo mató tu madre, Helena, no yo.

Eur, And, 248

De nuevo se cae en la responsabilidad completa de Helena en todas las acciones de la guerra de Troya por ser la causa última de la misma. No importa quién lanzase la flecha que mató a Aquiles sino que por culpa de Helena se inició la guerra..

Sin embargo Menelao no culpa a su esposa de su huida a Troya.

Helena soportó penalidad no por su voluntad, sino a causa de los dioses y ese es el mayor bien que aportó a la Hélade. Porque, aun siendo ignorantes en armas y combates, marcharon al campo del valor.

Eur, And, 680-681

La justificación que se nos da podríamos decir que esta pasada de moda en el momento que se nos dice. No trata de convencer de verdad, sino que está puntuando la locura por su mujer que siente Menelao. En el 422 la explicación de la obnubilación por parte de un dios había perdido todo el sentido en la tragedia y se daban explicaciones más racionales.

Uno de los aspectos a más destacar es como Hermíone se ve castigada por el pecado de su madre.

Ni admitiera en su palacio al potrillo procedente de una mala mujer, pues las hijas heredan los oprobios merecidos por su madre. Atendida a esto, pretendientes; casaros con la hija de una mujer honrada.

Eur, And, 620-622

Se nos habla de Hermíone como la hija de Helena, sin embargo debemos pensar en el sentimiento de maternidad de la mujer griega y cómo se trata en la tragedia. Como bien ha señalado Madrid (2001, pp. 235- 253) el sentimiento de maternidad está por completo negado en las obras griegas. A una mujer se le presupone el deseo de tener un solo hijo y que sea varón. La mujer clama su ascendencia masculina, que es de la que se enorgullece, no la femenina. Este estereotipo se puede aplicar a Hermíone, ella misma no habla de Helena. Son otros los que aluden a su madre para condenar sus maldades. Sin embargo, llevar la sangre de Helena, o haber sido educada por ella, es un estigma que arrastra.

Recapitulando los datos que tenemos vemos como se nos da una visión de Helena de Troya como una mujer malvada y llena de delitos, es el modelo de espartana casquivana del Siglo V más que una mujer del Arcaísmo y su hija Hermíone hereda sus faltas.

2. HELENA EN EGIPTO, LA PERFECTA ESPOSA QUE GUARDÓ INTACTO SU LECHO

Este drama se representó en el año 412 ofreciendo una versión del mito menos difundida pero también

conocida. Ya Estesícoro de Himera en su Palinodia nos hablaba de la otra versión el mito, de una Helena que había huido a Egipto y había guardado el lecho de su esposo. Esa misma versión nos la cuenta Heródoto II, 113-119, apuntando más a la lógica humana que al mito o la misma Safo de Lesbos le dedicó un poema. Podemos afirmar que el mito ya existe y tiene esa doble vertiente pero Eurípides lo reformula en un nuevo modelo de identidad femenino que contrapone dos modelos de mujer enmarcados en el mismo personaje.

Helena de Troya aparece padeciendo desde el principio de la obra, su sufrimiento es casi físico. La muerte no está cercana para ella como le sucede a Andrómaca, o la esclavitud, como sucede en Las Troyanas. Sin embargo, y contradiciendo a Des Bouvrie en la obra ya citada, me parece significativo que se compare la muerte física con la pérdida de la honra y el abandono del marido ante los ojos de todos. Para Helena, es igual que la muerte. Estamos en un mundo caracterizado por la sociedad de la vergüenza, (Dodds, 1960, pp. 1-232) donde las desgracias alcanzan su grado sumo cuando son conocidas por todos.

Helena es la clara protagonista de la obra, lleva todos los diálogos, presenta la historia y la finaliza con sus acciones. Helena no ha ido a Troya, sino que ha sido una imagen de ella la que ha huido con Paris mientras ella ha permanecido en Egipto. No nos detendremos en el mito en sí, pues no lo hemos hecho en las otras obras.

Lo que nos interesa es recalcar cómo se muestra la imagen de la buena esposa reflejado en Helena, que sin embargo, no puede demostrar su inocencia, lo que la llena de angustia. Por ello, para presentar una nueva Helena, lo primero que se ha de hacer es negar la anterior (Fraga, 2002, p.272). Se nos cuenta la historia tradicional para, seguidamente, hablarnos del espectro y de la falsedad de la Helena que fue a Troya.

Uno de los primeros puntos a destacar es el lecho intacto, tema repetido en la obra.

Me instaló en este palacio de Proteo, escogido por ser el más sensato de todos los mortales, de modo que conservase yo intacto el lecho de Menelao.

Eur, Hel, 45-50

Helena abandona a su marido con la seguridad de la fidelidad. No podemos relacionar la importancia del lecho intacto con las ideas cristianas, muy posteriores e insistentes en la castidad. Es algo mucho más sencillo. La mujer que mancilla su lecho con otro hombre no puede asegurar la existencia de hijos legítimos, pues su palabra queda en duda para siempre. No es tanto una concepción de la pureza y la virginidad como un sentimiento muy ligado a la paternidad, que en la Antigüedad no podía ser fácilmente demostrable.

Se hace insistencia en la fama injusta que ha ganado Helena por el espectro, que le hace proyectar hacia el exterior una imagen de mujer traidora a su marido.

Y yo, que lo he aguantado todo, soy una maldita y doy la impresión de haber traicionado a mi esposo y de haber provocado esta guerra para perjuicio de los griegos.

Eur, Hel, 50-65

La culpa que se atribuye Helena no es una culpa personal sino que le es dada por el desprecio de toda la colectividad.

Toda la Hélade odia a la hija de Zeus.

Eur, Hel, 82

Este tipo de desprecio es más importante que la conciencia. En el mundo cristiano en el que nosotros vivimos pensamos que la culpa personal es más importante que la colectiva, pero no era así en la Antigüedad. En una sociedad de la vergüenza, denominada así por Dodds (1960) en la que la culpa que se muestra en público es la clave, pues el prestigio que se tiene ante la comunidad es lo que marca el estatus de la vida del individuo.

Es sorprendente la culpabilidad que demuestra Helena está presente en toda la obra a pesar de ser inocente. Esta culpa es consecuencia de la muerte de los soldados aqueos. Si bien ella nunca fue a Troya, los aqueos han muerto de todas formas (Iriarte, 2002, pp. 52-53). De nuevo es más importante la opinión de la colectividad que la realidad. Por ello se nos insiste en la nueva versión, y se nos dan detalles y pruebas de que realmente sucedió así.

Este odio hacia Helena ha afectado a su familia, su madre, Leda se suicida por la vergüenza del comportamiento de su hija.

HELENA, Estoy perdida, ¿Vive la hija de Testio?

TEUCRO, ¿Te refieres a Leda? Ya se ha marchado entre los muertos.

HELENA. ¿No habrá sido, quizás, que la vergonzosa fama de Helena causó su perdición?

TEUCRO, Dicen que sí, que nada más y nada menos, se anudó una soga a su bonito cuello,

Eur, Hel, 134-138

El suicidio femenino por la vergüenza de un comportamiento propio o ajeno es habitual en la Antigüedad. En el Edipo Rey de Sófocles, Yocasta se quita la vida ahorcándose por no poder soportar la vergüenza de verse casada con su hijo parricida. El ahorcamiento es una forma de suicidio indigna, llena de vergüenza. Las mujeres no pueden arrojar a su espada como hizo Ajax (Eur, Hel, 100-105). La propia Helena tiene un diálogo consigo misma acerca del suicidio.

La única forma de salvar el honor de Helena es con la llegada de Menelao, ya que es el único que la puede reconocer como esposa fiel y proclamarlo ante el resto de los héroes, por eso ella anhela su llegada.

Helena por sí misma no tiene voz ni voto, como cualquier mujer. Por ello ha de esperar a su marido. (Brulé, 2001, pp. 145-180) La escena de reconocimiento está basada en los elementos que definen la identidad griega. Parecería que el parecido físico sería motivo más que suficiente pero lo primero que le pregunta Menelao a Helena es.

¿Eres griega o nativa de esta tierra?

Eur, Hel, 562

La procedencia griega es un elemento básico en el reconocimiento de un igual (Gallego, 200, pp. 157-158). Como Hérodoto decía el griego es aquel que habla griego, tiene unas costumbres determinadas y adora a unos dioses (Hdt, VI, 131, 1), el gran deseo del griego es regresar a su patria como le ocurre a Helena.

Con el reconocimiento acaban los males de Helena, la autoridad de Menelao la privará de los reproches sufridos.

Ya no me lamento por el pasado ni me consumo de dolor. Ya he recuperado a mi esposo, a quién tantos años he esperado que regresase de Troya.

Eur, Hel, 649-650

Si valoramos en conjunto la obra vemos como se nos está plasmando la imagen de una mujer que es una perfecta esposa, pero que ha visto mermada su honra por las circunstancias. El sufrimiento que esto le

provoca está cercano al sufrimiento físico y la muerte cercana de otros personajes, por lo que no debemos calificar la obra como menor.

Es una clara lección hacia hombres y mujeres sobre la importancia de las apariencias y mujer al marido y de la importancia de que éste solucione los problemas. Lo sorprendente es que sea la misma Helena que se condena en Andrómaca la que se convierte en modelo de virtud femenina, de una forma u otra Helena se ha convertido en la obra de Eurípides en un modelo de mujer a seguir, es la mujer buena y la mujer malvada, es el prototipo de la mujer griega y por eso cobra esa nueva importancia en la obra de Eurípides.

CONCLUSIONES

Estas dos obras son un claro ejemplo de cómo la sociedad griega usa los mitos a su antojo, combinando diversas versiones de un mismo mito que se contradicen entre sí. A los griegos no debió importarles esa contradicción, pues el mito respondía a problemas de la vida cotidiana y no era un texto canónico. Cada polis veneraba y reproducía más unos mitos que otros, y no había sentido de la existencia de un canon.

En el siglo V en Atenas Helena de Troya se convierte en un modelo de mujer, un modelo a seguir y repudiar, aprovechando las dos versiones del mito conocidas.

Vemos como en la mujer no hay términos intermedios, o se es una mujer malvada o se es una mujer virtuosa. Vemos como se polarizan los prototipos para ofrecer

al espectador un modelo de conducta claro, la mujer ateniense se opone por completo a la mujer espartana, conocida por sus costumbres más liberales.

En conclusión podemos decir que el propio mito se reinterpreta a sí mismo, toma forma con los problemas de la sociedad ateniense y se centra en un personaje que en la épica Homérica es secundario, pues Helena de Troya no es un personaje principal aunque sea la causante de la guerra y se la hace culpable moral de la guerra.

Debemos pensar en los debates suscitados en la Atenas del siglo V, que prohíbe la adquisición de la ciudadanía a los que no son hijos de padre y madre ateniense, que solo permite salir a sus mujeres del oikos para fiestas religiosas y que se va encontrando con otros mundos griegos donde la situación no es parecida. Estamos ante el desarrollo del pensamiento ateniense y la forja de unos modelos de conducta que son los que nos han llegado por medio de fuentes atenienses, pero que no está demostrado que fuesen igual en otros ámbitos del mundo griego.

BIBLIOGRAFIA

Fuentes clásicas: Eurípides (2005) *Tragedias*, vol, I-III, Traducción y notas de Labiano, J. M. Madrid, Cátedra.

Bettini, M. y Brillante C. (2008) *El mito de Helena, Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal.

Brulé, P, (2001) *Les femmes grecques à l'époque classique*, Paris, Hachette.

Dodds, E. R. (1960) *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente.

Dover, K. J. (2003) "Classical Greek attitudes to Sexual Behaviour" en Golden, M y Toohey, P. ed, *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburgh, Edinburgh University press, pp. 114-129.

Dowden, K. (1995) "Approaching women through myth; vital tool or self-delusion" en Hawley, R. y Levick B, ed, *Women in Antiquity, new assessments*, Londres, Routledge, pp. 44-57

Fraga Iriarte, A. (2001) *De Electra a Helena, la creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*, Madrid, Horas y horas.

Iriarte Goñi, A. (2002) *De amazonas a ciudadanos, pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia Antigua* Madrid, Akal.

Madrid Navarro, M. (2001) "La relación madre-hija en la tragedia griega; atisbos de una genealogía silenciada" en De Martino F. y Morenilla, C, ed, *El fil d'Ariadna*, Valencia, Levante. pp. 235-253.

Morales Ortiz, A. (2007) "La maternidad y las madres en la tragedia griega" en Calderón Dorda, E. y Morales Ortiz, A, ed, *La madre en la Antigüedad; literatura, sociedad y religión*, Madrid, Signifer, pp 129-167.

Morenilla Tallens, C. (2007b) "La maternidad en el reforzamiento de la polis ateniense; Andrómaca de Eurípides" en Calderón Dorda, E. y Morales Ortiz, A, ed, *La madre en la Antigüedad; literatura, sociedad y religión*, Madrid; Signifer, pp. 203-236.

Neils, J. (2012) "Spartan girls and the Athenian gaze" en James, S. L. y Dillon, S. Ed, *A companion to Women in the Ancient World*, Londres, Wiley-Blackwell, pp. 153-166.

Nieto Ibáñez, J. M. (2007) "El agón y la maternidad; Mujeres guerreras, cazadoras y atletas en la mitología griega" en Calderón Dorda, E. y Morales Ortiz, A, ed, *La madre en la Antigüedad; literatura, sociedad y religión*, Madrid, Signifer, pp. 25-42.

Schmitt-Pantel (2010) "L'histoire du genre dans les écrits sur l'antiquité grecque de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet" en Iriarte, A. y Sancho Rocher, L. ed, *Los antiguos griegos desde el observatorio de París*, Madrid, ediciones clásicas, pp 173- 189.

Sebillote-Cuchet, V. (2010) "Democracia e ideología cívica a partir de Nicole Loraux" en Iriarte, A. y Sancho Rocher, L. ed, *Los antiguos griegos desde el observatorio de París*, Madrid, ediciones clásicas, pp. 65-79.

¿SÓLO ESCLAVAS Y BAILARINAS? VISIONES SOBRE LA MUJER AFRICANA A TRAVÉS DEL ARTE ANTIGUO

Estefanía Benito

Durante muchos años ha persistido el tópico, potenciado especialmente por algunos trabajos y estudios de los dos últimos siglos que adolecían de una concepción un tanto anacrónica de las mentalidades que estudiaban, de que la población procedente de lo que hoy consideramos “el África negra” afincada en las ciudades o núcleos pertenecientes a algunas de las civilizaciones más poderosas del Mediterráneo antiguo – como el Egipto faraónico, Grecia y Roma, especialmente en la edad imperial – sería vista por sus contemporáneos, ya desde los primeros contactos entre ambos mundos, desde una posición de cierta superioridad. Así, estos individuos serían marginados, ocupando siempre los lugares más bajos de la escala social, y tal vez despreciados y ridiculizados públicamente debido a su color de piel o a sus características físicas, de una forma similar a cómo lo estuvieron en las Edades Moderna y Contemporánea, con sus episodios de esclavismo, primero, y de racismo y xenofobia posteriormente.

El caso de las mujeres pertenecientes a este grupo poblacional podría considerarse, si cabe, más delicado. Dado el sistema patriarcal imperante en todas las civilizaciones mencionadas, fácilmente podría caerse en la tentación de pensar que, si sometidos, esclavizados y mal vistos en general estaban los individuos negros masculinos, mucho más lo estarían los femeninos, viéndose estas mujeres atrapadas en el cuerpo servil de las casas y palacios o en ocupaciones tan vergonzosas para la mentalidad de la Antigüedad (en un sentido amplio) como serían el teatro, la danza o, por qué no



Busto de la reina Tiye, abuela de Tutankhamon. Realizado en madera oscurificada por el tiempo. Reinado de Amenhotep III. Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin (ÄM 21834). Foto de Kenneth Garrett (National Geographic), extraída de DRAPER, R. (2008): “The Black Pharaohs”, National Geographic Magazine [en línea] (Febrero 2008) [última consulta: 26 octubre 2013]

decirlo, la prostitución. Sin embargo, las cosas muchas veces no son lo que parecen. Gracias a algunos estudios de las últimas décadas – como los elaborados por Frank M. Snowden Jr. en su momento, o más recientemente por Erich S. Gruen –, esta visión ha comenzado a cambiar. Factores y testimonios que antes habían sido ignorados o no del todo bien interpretados se han tenido en consideración o se han “releído”, haciendo posible enfocar la problemática desde una perspectiva más completa y diversa.

En primer lugar –intentando seguir un orden cronológico–, la sociedad egipcia fue la que estableció los contactos más tempranos con los habitantes de su inmediato sur, a partir de la primera catarata del Nilo aproximadamente, adentrándose en Nubia –territorio que, a grandes rasgos, se corresponde con el actual Sudán–. Estos “kushitas” (pobladores de la tierra de



Estatuilla de ébano de joven esclava nubia portando un recipiente, que apoya sobre la cabeza de un mono. Hallada en Tebas. Finales de la Dinastía XVIII. The Petrie Museum of Egyptian Archaeology, UCL (UC14210). Foto obtenida del catálogo online de The Petrie Museum of Egyptian Archaeology del UCL

Kush), como los egipcios los denominaban en un sentido general –aunque existirían varios pueblos y etnias de similar extracción antropológica habitando dicha sección africana al sur de Egipto– fueron tratados por las fuentes literarias egipcias de manera, en ocasiones, muy severa, hostil e incluso violenta –como en el caso de la estela fronteriza erigida por Sesostri III a la altura de Semnah–. Y es dicha actitud reflejada en este texto entre otros, así como en diversos testimonios materiales, la que ha servido para hablar de las “primeras barreras raciales” de la historia, tomándose como prueba de que los egipcios sentirían algún tipo de aversión particular hacia estos “vecinos” negroides; teoría que, sin embargo, difícilmente se sostiene cuando se pone en relación con las evidencias que hablan de los sirios (o asiáticos) en los mismos términos –en tanto que enemigos de la potencia faraónica, y por tanto,

“envilecidos” de forma exagerada, tanto unos como otros– o que representan a estos y estas kushitas de un modo bien distinto.

Es el caso de un busto de piedra caliza blanca¹ que constituye, por su datación (2656-2633 a.C.), uno de los primeros testimonios de la historia en que aparece representado un individuo del tipo negroide, siendo éste, además, una mujer. La pieza fue hallada en una tumba de Giza, acompañada de otra que debía representar al marido (egipcio) de dicha mujer nubia, conformando en conjunto la primera representación de un matrimonio mixto, dado en un contexto cortesano.

Pero dicha asociación con el poder no se limitaría a la esfera de seguidores próximos de los reyes y, en este sentido, cabe recordar que los nubios llegaron a formar incluso una dinastía propia a la cabeza de Egipto durante un tiempo: la Dinastía XXV o “de los faraones negros”, que reunificaron el país y se mostraron como garantes de las tradiciones egipcias más ancestrales, llegando hasta el punto de no considerarse y de no ser considerados por sus súbditos en absoluto extranjeros, lo que atestigua que la percepción egipcia de “raza” estaría mucho más ligada a la cultura en práctica que al color de la piel u otros factores físicos. Y así sería también para las nubias, contando con testimonios tan impactantes como el pequeño retrato de la reina Tiye (abuela del célebre Tutankhamon)², en el que parecen

¹ Conservado en el MFA de Boston, con número de inventario 14.719.

² Vid. Imagen 1.

observarse ciertos rasgos propiamente negroides que darían fe de su posible ascendencia nubia.

A pesar de todo lo expuesto, la esclavitud en este tipo de sociedad también es un factor a tener en cuenta y muchas mujeres procedentes del sur de Egipto no escaparían a ella tan fácilmente, como muestra la estatuilla de una joven kushita, desnuda, que porta una especie de bandeja con pie, acompañada de un mono, y que presenta un peinado muy singular³ que se encontrará, asimismo, en ciertas representaciones pictóricas de bailarinas halladas en las paredes de algunas tumbas de dignatarios. No obstante, se hace necesario señalar que en dichas imágenes las mujeres aparecen también tratadas con gran dignidad, tal vez poniendo de relieve su exotismo más que su condición social, aunque ésta fuera evidentemente inferior a la de los individuos para los que trabajarían o en cuyas ceremonias participarían por medio de la música y la danza.

En el mundo griego, nos encontramos con una situación un tanto diferente. Las relaciones con los individuos procedentes del África del interior debieron ser, al menos en un principio, muy escasas y ocasionales para los habitantes de la Hélade y su toma de contacto con ellos debió suponer toda una novedad, no como veíamos en el caso egipcio. Si bien las primeras representaciones de negroides en el ámbito mediterráneo se hallan en la isla de Creta y en unas fechas tan tempranas como el siglo XVI a.C., no sería hasta el momento de la instalación de una colonia de griegos en Asuán en

³ Vid. Imagen 2.

el siglo VII a.C., con la posterior participación de estos helenos en algunas campañas egipcias contra Nubia, o incluso mucho más tarde, hasta el comienzo de las llamadas Guerras Médicas, cuando los *aithiopes*, como los griegos los denominaban –literalmente, “cara quemada por el sol”–, se convirtieron en un elemento humano realmente tangible.

Hasta entonces, los hallamos en la mitología. Multitud de historias y leyendas –que, además, perduran en época posterior–, así como los poemas épicos de tradición oral que se transmitían desde antiguo, comienzan a poblarse de “etíopes” y su tierra es el lugar elegido por los originarios “poetas” o creadores y difusores de estos ciclos legendarios para situar una sociedad caracterizada por la sabiduría, por el conocimiento de los astros y de su funcionamiento, por su ejemplar piedad religiosa –transmitiéndoles los mismos dioses, en una relación estrechísima con ellos, todos los saberes mencionados –, y por valores tan altos y apreciados en la concepción griega del mundo como la autoctonía o la hospitalidad.

La Etiopía de los griegos se dibuja en las fuentes literarias como un lugar, en fin, utópico, en el que se encuadra, por ejemplo, el mito de Andrómeda –como puede verse mediante una rara personificación del país que aparece en una crátera de figuras rojas de época clásica, representando tal vez la obra de Eurípides⁴ –, o donde se localiza la patria de Memnón, un héroe que, en el bando de Príamo, luchó contra los griegos en Troya. Etiópica también se considera en ocasiones a

⁴ Vid. Imagen 3.



Supuesta personificación de Etiopía (Aithiopia) en una crátera de figuras rojas representando tal vez una escena de la Andrómeda de Eurípides. Procedente de Capua. Finales del s. V a.C. Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin (3237). Imagen extraída de LIMC I, 2, Aithiopes 21, p. 324.

Circe, con la que Odiseo se topa en su viaje de regreso a Ítaca, simplemente tal vez debido al componente de misterio y lejanía geográfica y conceptual que orbita en torno a su figura; y de ello pueden encontrarse algunas evidencias en la pintura de vasos griega⁵.

Por otra parte, el contacto más frecuente con estos elementos poblacionales africanos, tal vez instalados hasta cierto punto en suelo griego, propició que algunas de las representaciones visuales de los mismos se dotaran de un realismo y de un cierto “estudio fisonómico” que resultan de gran interés. Así, tal vez sea el ejemplo más destacable de ello lo sucedido con lo que llamaremos, tra-

⁵ Vid. Imagen 4.

duciendo directamente el término empleado en inglés, “recipientes con forma de cabeza”, que suelen representar, prácticamente en la misma proporción, a hombres y mujeres de rasgos claramente negroides, mezclados en algunos casos con otros hombres, mujeres, o incluso personajes mitológicos y héroes – formando varios tipos de combinaciones⁶ –, en lo que se conoce como vasos janiformes, que parecen tener una relación muy estrecha con las prácticas del simposio y sus propias reglas de funcionamiento, basadas a menudo en la inversión y el cambio de papeles y en la confusión.

De este modo, podríamos concluir que las mujeres “etíopes” representadas en el arte y en las manufacturas de origen o influencia griegas no parecen reflejar en absoluto un estatus servil ni de sometimiento – quedándose, de hecho, más bien en el plano de lo mitológico y lo abstracto –, a pesar de que se trata, evidentemente, de testimonios sesgados, y de que conocemos por otro tipo de fuentes que en la sociedad griega las mujeres ni siquiera formaban parte del cuerpo ciudadano, estando relegadas, en la mayoría de los casos, al ámbito doméstico, donde también resulta fácil intuir que habría esclavas de todo tipo.

Por último, en época romana las relaciones con los *Aethiopes* – tomando el término directamente del acu-

⁶ Una de ellas, que emplea la imagen de la cabeza de una mujer negra contrapuesta a la de una mujer blanca es la que representa, por ejemplo, un *kantharos* de figuras rojas conservado en el MFA de Boston, datado entre el 510 y el 480 a.C. y con número de inventario 98.926. El vaso procede de Atenas y porta una inscripción en la banda de su cuello: “*Kallos o país*” (“el chico es bello”).



Skyphos de figuras negras con representación de Circe (con la inscripción "KIRKA" sobre ella) como negroide, ofreciendo a Odiseo el vaso con la poción que lo habría convertido en animal. Ca. 450-420 a.C. The British Museum, Londres (1893,0303.1). Foto obtenida de la colección online de The British Museum: HYPERLINK "http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx" http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx. © Trustees of the British Museum.

ñado por los griegos – comienzan a ser mucho más directas y frecuentes, prácticamente cotidianas, especialmente con la llegada de la edad imperial y las sucesivas expansiones territoriales que experimenta Roma. En este sentido, suele asumirse que la mayoría de las africanas y los africanos llegados a la Península Itálica o a otras regiones del Imperio lo habrían hecho, en un primer momento, en calidad de esclavas y esclavos obtenidos como consecuencia de las campañas militares africanas o, directamente, comprados en el mercado que hacían posible las rutas caravaneras del desierto.

Con el paso del tiempo, no obstante, y debido a los propios mecanismos intrínsecos a la vida social romana y a sus instituciones – como la manumisión –, algunos de estos individuos – al igual que cualquier

ra de los esclavos procedentes de la misma Roma o de cualquier otro lugar del mundo conocido, dado que parece claro que en este ámbito no se haría ningún tipo de diferenciación "racial" – podrían haber obtenido la libertad y haber iniciado una nueva vida como ciudadanos, al principio discreta y humilde, pero, transcurridas algunas generaciones, prácticamente asimilada a la de cualquier romano. Para las mujeres, la situación sería diferente en cuanto a mujeres, dado que ni las libertas ni las romanas libres de nacimiento contaban con los mismos derechos que los hombres respecto al ejercicio de la ciudadanía, pero no lo sería en cuanto a extranjeras ni a negroides, al menos pasado algún tiempo desde la supuesta concesión de libertad.

Sin embargo, gracias a la iconografía – aunque en el caso de las mujeres "etíopes" no resulte muy abundante –, podemos conocer que algunas profesiones u ocupaciones de la vida cotidiana romana tendrían más éxito que otras entre los representantes de este grupo étnico, y éstas serían las relacionadas con el mundo del espectáculo en un sentido amplio – la música, la danza y las representaciones mímicas o teatrales fundamentalmente en el caso de las mujeres, ya que las luchas del anfiteatro, por ejemplo, en principio, les estarían vetadas –. Así, podría citarse el ejemplo de un relieve probablemente perteneciente a una sepultura de la Vía Apia, en el que se representa una danza protagonizada principalmente por mujeres de rasgos negroides, vestidas con túnicas muy finas y dotadas de un gran dinamismo, que se



Relieve funerario de mármol de Luni representando probablemente una danza ritual isíaca (con motivo del *navigium Isidis*). Hallado en la Vía Apia (Ariccia). Ca. 100 d.C. Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano (77255). Foto de la autora.

encuentran celebrando, al parecer, la fiesta del *navigium Isidis*, que marcaba el comienzo del año para la navegación, en el templo de la diosa Isis del Campo Marcio en Roma⁷.

Dicha evidencia – que, no obstante, se trata de un caso especial por su carácter ritual – se ve complementada y acentuada por otras que, aunque mucho más raras, también han de ser tenidas en consideración, como es el caso de los retratos de mujeres anónimas de clara ascensión (más o menos directa) negra. Entre ellos, por ejemplo, podría destacarse el que representa a una niña o a una joven con un peinado muy elaborado a base de ondas y trenzas que ha hecho que la figura se relacione en ocasiones con el sacerdocio femenino, y que, por la morfología de su mandíbula y su perfil, se ha considerado que estaría realizado en base a una

⁷ Vid. Imagen 5.

modelo descendiente de algún individuo negroide⁸, permitiendo atestiguar, además, las relaciones y matrimonios mixtos también en Roma; algo que no puede extrañarnos al reflexionar sobre el grado de integración que los y las etíopes habrían tenido, en primera instancia con el conjunto de los esclavos en general, y después con el de los libertos y ciudadanos, en este contexto que se ha definido.

⁸ Retrato de mármol del Pentélico, procedente de Corinto, conservado en el MFA de Boston y con número de inventario 96.698. Data de 100-140 d.C. *circa*.

MITO E REALIDADE: O PAPEL DA MULLER NA RELIXION E NA SOCIEDADE DO TAHUANTINSUYU

Silvia Fiallega Lorenzo

O obxectivo desta exposición é intentar retratar o papel xogado pola muller do universo relixioso incaico e a proxección que tivo na realidade social do Tahuantinsuyu. Comprobaremos ata que punto, mito e realidade son dúas caras da mesma moeda.

Comezaremos por definir o concepto de mito: *“Mito é a consecuencia da forma que un pobo ten de reflexionar acerca do seu pasado e da imaxe que ten do mundo, así como da súa propia actitude ante a realidade...”*¹. Para Sarah B. Pomeroy son os homes os que *“intentan impoñer unha orde simbólica no universo”*, para poder *“preservar a continuidade da orde social”* no seu propio mundo².

No caso do Tahuantinsuyu, os límites entre mito e realidade son a miúdo difusos, xa que as fontes de referencia son os relatos dos cronistas españois dos ss. XVI e XVII, que transmiten a tradición oral que os incas impuxeron e institucionalizaron baixo o seu dominio.

A realidade política, social e económica do Imperio Inca son o reflexo da súa cosmogonía. Os incas aproveitaron o modelo mítico para establecer unha xerarquización social favorable aos seus intereses. Xa que logo, ¿qué papel xoga a muller no universo mítico andino?

A muller constitúe unha peza clave para a supervivencia e o equilibrio da sociedade e do

¹ Bravo Guerreira, C., *El tiempo de los Incas*, pp.18

² Pomeroy, Sarah B., *Diosas, Rameras, esposas y esclavas*, pp.15

Imperio. A sociedade andina estrutúrase seguindo uns parámetros de dualidade, de oposición e complementariedade entre o masculino e o feminino. Son ámbitos perfectamente individualizados e diferenciados entre si, nembargantes, é imprescindible que ambos interactúen como parte dun todo integrado. Defínese unha xerarquía paralela, na que conviven un universo exclusivamente masculino encabezado polo Inca, e un universo exclusivamente feminino liderado pola Coya³. En palabras de Irene Silverblat, *“un principio básico da cosmoxía compartida polas poblacions andinas era unha perspectiva dialéctica de oposición, expresada en términos de paralelismo sexual. Este concepto foi formalizado polos Incas como parte da súa ideoloxía relixiosa...”*⁴

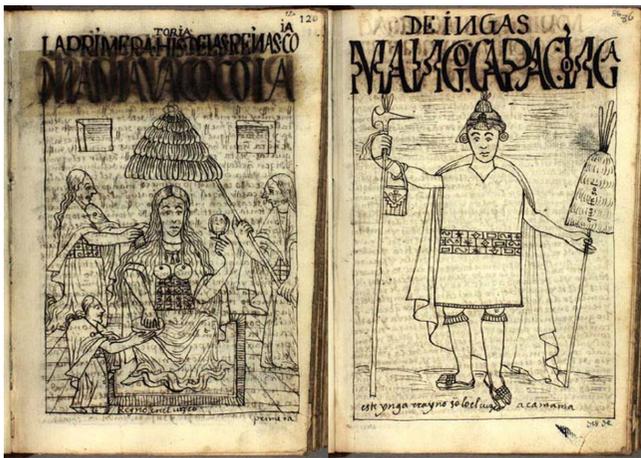
1. O MITO DA ORIXE: OS IRMÁNS AYAR.

O mito criacional asenta os piares desta xerarquía dual. Os incas servíronse da súa propia cosmogonía para impoñer a súa autoridade sobre as diferentes etnias sometidas, na súa calidade de Fillos do Sol ou elixidos da divinidad. O mito dos irmáns Ayar define a dualidade masculino-feminino que se proxecta a posteriori na súa organización social. Establécese unha xerarquización paralela entre homes e mulleres, na que a Coya ou raíña exercerá o seu poder sobre a metade feminina como esposa-irmá do Inca.

³ Segundo os estudos da profesora Bravo Guerreira e de Teresa García.

⁴ Silverblat, I, en García Jiménez, T., *La mujer y el niño en el antiguo Perú-época Inca*, pp.244

A versión máis difundida do mito da orixe do grupo inca é a que narra a partida desde Pacarectambo o Tambotoco⁵ (“casa do produción”) dun grupo de xentes, liderados por catro parellas de irmáns-esposos, os irmáns Ayar, que levarían consigo as sementes e o gando, orixe da economía agropecuaria incaica, e que por mandado de seu pai o Sol, van á busca dun lugar de asentamento. Será a parella formada por Mango Capac (Ayar Manco) e a súa muller Mama-Ocillo quen instaure o poder dos incas no Cuzco, baixo a dinastía dos Hurin (ámbito feminino)⁶.



Mito criacional dos Irmáns Ayar: Mama Ocillo/ Mama Uaco e Mango Capac

⁵ Sitúase nas proximidades do Cuzco, capital do Imperio.

⁶ O cronista indíxena Garcilaso, soamente reconece a parella constituída por Mango Capac e Mama Ocillo, fillos do Sol e da Lúa, que dividiron a cidade en Hanan Cuzco (Cuzco Alto), dominio do rei, e Hurin Cuzco (Cuzco baixo), dominio da raíña. En García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 211

En calquera das versións do mito criacional podemos distinguir dous ámbitos contrapostos:

HANAN (arriba): ámbito de acción masculina (rei)
HURIN (abaixo): ámbito de acción feminina (raíña)

Guamán Poma de Ayala, de orixe incaica, ofrece unha versión diferente, segundo a cal Mama Ocillo, que el nomea Mama Uaco, é a responsable única da orixe da liñaxe e da relixión inca.⁷

A partir da análise destes relatos, podemos extrapolar dous aspectos que caracterizaron a estrutura social do Tahuantinsuyu e que definiron uns roles determinados para o ámbito feminino:

a) A sacralización do Inca e da Coya a través do matrimonio adelfogámico descrito no mito.

b) A xerarquización social en base a aos criterios de conquista e por diferenciación de sexos.

a) O matrimonio adelfogámico será instituído por Pachacuti, o noveno Inca, como privilexio exclusivo dos soberanos, por ser descendentes directos de Manco Capac e Mama Ocillo.

⁷ Guamán Poma, F., *Nueva Crónica y buen gobierno*, pp. 74

O matrimonio entre irmáns colocaba ao Inca e á Coya no chanzo superior do espectro social, investidos así dunha aura de divindade⁸.

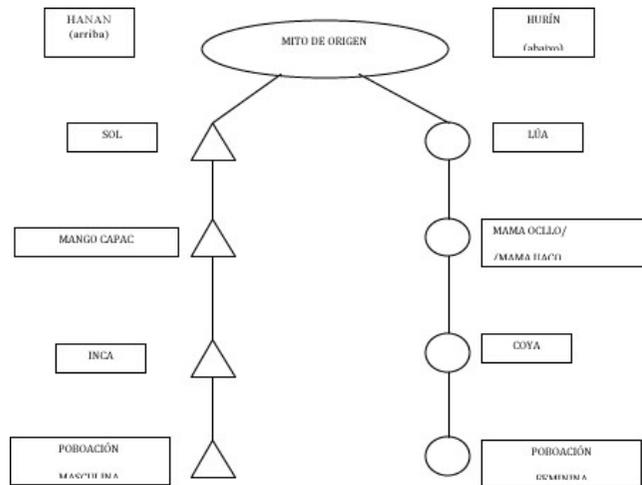
Este tipo de enlace non foi exclusivo do contexto incaico. Sarah B. Pomeroy cita casos como os de Zeus e Hera, da mitoloxía grega, que eran esposos e á vez irmáns. Tamén é coñecido o matrimonio entre irmáns na familia real exipcia, e en deuses tan importantes do seu panteón como Isis e Osiris. Asimesmo, no período helenístico, os catro primeiros Ptolomeos, familia reinante en Macedonia, casaron coas súas irmás. Desta forma evitábase a inxerencia no poder de elementos alleos á corte⁹.

Deixando a un lado as especulacións sobre as posibles motivacións políticas que puideron levar aos soberanos incas a institucionalizar esta tradición, o que queda patente en calquera das versións do mito de orixe é a imprescindible interacción entre o masculino e o feminino nun mesmo plano, aínda que actuando en esferas diferentes. Mito e sociedade son causa e efecto dunha mesma realidade, dado que o

⁸ Pachacuti foi considerado o reformador, responsable de la uniformización relixiosa e da consolidación do Imperio. O Inca tiña unha familia polígama, polas unións de carácter político que facía con mulleres doutras liñaxes, pero so o matrimonio coa Coya era de carácter relixioso. E así o deixou estipulado nas “*Hordenansas del Ynga*”: “*Yten: Mandamos que nenguno se cazaze con ermana ni con su madre ni con su prima ermana ni tia ni sobrina, ni parienta ni con su comadre... porque sólo el Ynga a de ser cazado con su ermana carnal por ley.*”, en Guamán Poma de Ayala, F., *op. cit.*, pp. 182.

⁹ Pomeroy, Sarah B., *op. cit.*, pp. 142-145

mito define unha xerarquía paralela que se reproduce na estrutura social segundo o seguinte esquema:



A Coya era a gobernadora das mulleres e, como “reencarnación” de Mama Ocllo, preséntase como nai de todo o pobo inca. Mama, que significa “nai común”, é un apelativo que acompaña ao nome de nove das doce coyas da dinastía¹⁰. A Coya, como raíña da metade feminina, convértese nun arquetipo do feminino, sacralizada pola súa condición de “filla da Lúa” e encarnación dos valores que o pobo andino percibe na esencia da Pachamama: maternidade e fertilidade. Por extensión das atribucións que o mito lle apón á Coya, as mulleres tórnanse imprescindibles nos ámbitos da agricultura e da relixión, actividades ambas integradas no concepto de Hurin.

¹⁰ Guamán.Poma, F., *op. cit.*, pp. 114-136.

b) A xerarquización social constrúese en base a criterios de conquista e de división sexual:

b.1.- Criterios de conquista. O grupo inca sitúase na cúspide da pirámide social en calidade de elite conquistadora, elixidos pola divindade. O primeiro corte social defínese en termos de vencedores e vencidos¹¹. Este criterio permitiu aos incas construír unha sociedade estritamente xerarquizada, en base á proximidade das relacións de parentesco establecidas respecto ó Inca e á divindade. Nunha organización social baseada no parentesco, a muller convértese necesariamente nun instrumento imprescindible para a promoción social, para o cal existían dúas vías:

- A doazón de aclas (vírxenes escollidas ao servizo do Inca), ofrecidas polo Inca como recompensa polos servizos prestados, para establecer alianzas coas elites das etnias dominadas, que conseguían así elevar o seu estatus.

- Matrimonio do Inca con mulleres doutras liñaxes que exercían o seu poder nas rexións do Imperio.

b.2. - División sexual. Na época preincaica, as sociedades andinas, dividíanse en ayllus (grupos de parentesco) e estruturábanse internamente por sexos e grupos de idades. Os incas adoptaron este

¹¹ Vencedores: collana / grupo inca / masculino. Vencidos: cayao / etnias dominadas / femenino.

sistema para lograr un mellor control sobre os seus recursos e o capital humano dispoñible. Encontrámonos pois cunha sociedade dividida horizontalmente en estratos aducindo criterios de conquista e, á súa vez, establécese un corte vertical que separa a homes e mulleres en dous grupos diferenciados, co Inca liderando a metade masculina e a Coya a feminina¹².

A sociedade incaica desenvolveu un sistema de descendencia paralela segundo o cal existían dúas liñas de filiación, filiación do home polo pai e da muller pola súa nai¹³. Os dereitos, obrigas e obxectos rituais eran herdados de home a home e de muller a muller.

Todos estes datos lévanos a pensar que a vida no imperio se desenvolvía nunha continua busca do equilibrio e a estabilidade, entre as esferas do masculino e do feminino, nunha constante relación de oposición e complementariedade.

1.1. Oposición e complementariedade

HANAN → HURIN
ARRIBA → ABAIXO
DEREITA → ESQUERDA
FÓRA → DENTRO
NORTE → OESTE
(Chinchaisuyo)¹⁴ → (Cuntisuyo)

¹² Ver a división social feminina descrita por Guamán na súa crónica, *op. cit.*, pp. 1001.

¹³ García Jiménez, T, *op. cit.*, p. 34

¹⁴ Son as catro partes nas que se divide o Tahuantinsuyo.

LESTE → SUR
 (Antisuyo) → (Collasuyo)
 TEMPO CLARO → TEMPO NUBRADO
 FRÍO → CALOR
 DÍA → NOITE
 SOL → LÚA
 MASCULINO → FEMININO
 FORÁNEO → ORIXINARIO
 CONQUISTADOR → CONQUISTADO
 INCA → COYA
 FUNCÍONS POLT-ADMON. → FUNC. RITUAIS

2. AS PRINCIPAIS DEUSAS FEMININAS

As divindades máis importantes da metade feminina do panteón incaico son a Lúa ou Mamaquilla, o Mar ou Mamacocha e a Nai Terra, a Pachamama.

Pero, ¿qué é unha deusa?¹⁵ Nicole Loraux suxire dúas posibilidades, deusa como xénero feminino da palabra Deus, ou representación da esencia feminina. Na Antigüidade, tanto en Grecia como en Roma, en maior ou menor medida, os dereitos e deberes das mulleres reducíanse ó seu entorno doméstico. Nembargantes, as deusas non representaban ningún arquetipo de feminidade¹⁶. Por exemplo, en Grecia, namentres no culto as deusas se identifican coa protección do “feminino” (matrimonio, fertilidade, fogar...); no mito, o comportamento das deusas non obedece ao “canon feminino”. Son mulleres “masculinizadas”, que renuncian

¹⁵ Loraux, Nicole, “¿Qué es una diosa?”, en *Historia de las mujeres*, vol I, La Antigüedad, pp. 29-69.

¹⁶ Pomeroy Sarah B., *op. cit.*, pp. 23

á súa propia feminidade e sexualidade para poder triunfar nun mundo de homes¹⁷. Atenea é unha deusa guerreira, Artemisa é cazadora, etc., actividades estas vedadas ás mulleres, mais no culto son protectoras da fertilidade, da maternidade, da menstruación... En Roma, case todas as grandes deusas do seu panteón (Ceres, Flora, Pomona...) estaban representadas por un *flamen*, un home¹⁸.

No Tahuantinsuyu, culto e mito forman parte dun mesmo paradigma feminino. As súas deusas identifícanse con elementos da natureza, non se representan como seres antropomórficos, pero si coincide plenamente co arquetipo de feminidade elaborado pola sociedade incaica.

2.1. A Pachamama

A espiritualidade dos pobos andinos está determinado pola perfecta simbiose entre o home e natureza. A PACHAMAMA, a Nai Terra, constituía o principio xerador da vida, era a gran deidade agrícola feminina, símbolo da fertilidade. A Pachamama, como a deusa Gea dos gregos, simboliza a esencia do feminino, “é unha metáfora da nai humana”¹⁹. O binomio nai-fillo repítese a miúdo na construción dos mitos andinos, a figura paterna ou non se menciona, ou carece de relevancia.

¹⁷ Pomeroy, Sarah B., *op. cit.*, pp. 18

¹⁸ Sheid, John, “Extranjeras indispensables”. *Las funciones religiosas de las mujeres en Roma*, *Historia de las Mujeres*, vol. I, la Antigüedad, p. 421-459.

¹⁹ Nicole Loraux, *Historia de las mujeres*, pp.46.

Na vida real, será a Coya quen asuma o papel da gran nai protectora, asumindo os valores da Pachamama. Á súa morte, será sacralizada so se o seu fillo acada a mascapaicha real (de novo o binomio nai-fillo)²⁰.

Outro dos aspectos a tratar sobre a Pachamama é a súa relación directa cos momentos cruciais da vida do home: o nacemento e a morte, termos aparentemente antagónicos, pero necesariamente complementarios. Gow e Condori resúmenos do seguinte xeito: “A Pachamama unifica o tempo e o espazo. O pasado, o presente e o futuro naceron dela e volven a ela. É a matriz universal e eterna. (...) os demos e malos espíritos, todos naceron dela, son controlados e protexidos por ela”²¹.

Na nova xerarquización relixiosa disposta por Pachacuti, a vida e a morte aparecen controladas pola Pachamama²². Os membros de cada ayllu coidaban do benestar dos seus mortos, para que intercederan ante a Pachamama e que esta fixera xerminar as sementes e coidara dos seus gandos²³.

²⁰ García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 287

²¹ García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 334

²² Bravo Guerreira, C., *El tiempo de los Incas*, pp. 161: “O equilibrio da creación asentábase na existencia de tres planos ou niveis que dividían os espazos: o mundo de arriba, MANAN PACHA, o dos seres celestes; o mundo de aquí o KAI PACHA, relacionado coa terra ou PACHAMAMA, e o mundo de adentro ou de abaixo, o VJKU PACHA, morada dos seres subterráneos, das sementes que xermolan e dos mortos”.

²³ García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 305 e 309.

Sarah Pomeroy vencella ambas circunstancias á condición feminina, posto que “... a muller está especialmente interesada en preparar e chorar o cadáver, un nace da muller e ao morrer volve a ela”²⁴. Así pois, non nos debe estrañar que o culto da Pachamama estivera exclusivamente en mans das mulleres.

As mamas/ deusas nais vexetais

As mamas son as outras nais veneradas no mundo andino. As principais eran MAMA ZARA/ ZARAMAMA (nai do millo); AXOMAMA (nai da papa) e MAMA COCA ou COCAMAMA (nai da coca). O seu culto pretendía propiciar boas colleitas destes produtos. Para Mariscotti, son o resultado do desdoblamento da Pachamama en diferentes númenes o deusas menores²⁵.

2.2. A Mamacocho

Mamacocho, o mar, tamén representaba para os andinos “unha entidade feminina e maternal que lles proporcionaba saúde, protección e abundancia”²⁶.

Segundo o diagrama de Santa Cruz Pachacuti²⁷, Mamacocho era neta da Lúa (la divindade feminina superior) e nai da muller. Segundo algúns mitos andinos, Mamacocho ten unha íntima relación coas augas dos ríos que flúen desde a serra, tamén de carácter feminino.

²⁴ Pomeroy, Sarah B., *op. cit.* pp. 239

²⁵ En García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 327

²⁶ García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 336

²⁷ En <http://www.sacred-texts.com/earth/boe/img/fig079.jpg>

2.3. A Mamaquilla: A lúa e os ciclos estacionais.

“A Lúa (...) era irmá e muller do Sol, (...) señora (...) das raíñas e princesas, e do parto das mulleres e raíña do ceo. Á lúa chamábanlle Coya (Quilla) que é raíña”²⁸.

A ideoloxía relixiosa imposta polos incas como conquistadores, elevou o rango dos seres celestes como deidades superiores na xerarquía do panteón andino (Hanan Pacha)²⁹. Adoraron ao Sol / Inti como deidade principal, e ao seu lado, pero xa en segundo termo, sitúan á Lúa: “Y dizen que la luna está avajo de un grado del cielo, el sol muy alto grado, y que es muger y señora del Sol...”³⁰

Esta posición secundaria non lle restaba importancia. A veneración por Mamaquilla semellou ter un gran arraigo entre as etnias andinas xa antes da chegada dos Incas, pode que incluso o seu culto sexa anterior ao culto solar. A Lúa, esposa-irmá do Sol, nai da coya, é rexente de todo o concernente ao ámbito feminino, por iso o seu culto era responsabilidade da Coya: “...Sacrificaban a la luna, dios de las mugeres, y entrava la coya a sacrificar con sus hecheseras; como el ynga, haziendo sus oraciones, pedía lo que quería”³¹.

Nesta dialéctica de xéneros, o Sol e a Lúa do panteón andino son metáforas do humano: Mamaquilla é

²⁸ Xesuíta Anónimo, en García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 346

²⁹ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 1001

³⁰ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 968

³¹ Guamán Poma, *op. cit.*, p. 255



Representación do panteón incaico segundo Guamán Poma de Ayala

para as mulleres o equivalente do Sol para os homes. Na viñeta que realiza Guamán sobre a configuración do panteón inca, podemos observar o equilibrio existente entre os astros e as súas respectivas esferas de influencia. Se nos introducimos dentro do debuxo vemos como o Sol se sitúa á nosa dereita (Hanan, lado preeminente) baixo a atenta mirada do Inca, mentres que a Coya dirixe a súa atención cara a Lúa, que está á esquerda (Hurin) do Inca.

Esta paridade na disposición do panteón reproducese na disposición das dependencias de Coricancha, o Templo del Sol: “El cuarto más cercano a la capilla del Sol era el de la Luna, su hermana y mujer, (...) entrábanla a visitar como a mujer del Sol y madre de los incas y le hacían oración, llamaban la Mamaquilla;

a un lado y a otro de ella estaban los cuerpos de las reinas difuntas por su orden y antigüedad. Mama Ocllo, madre de Huayna Capac, estaba en medio delante de la Luna vuelto el rostro hacia ella por haber sido madre de tal hijo"³².

Esta descripción esclarecenos dous puntos importantes:

A Casa da Lúa, anexa á do Sol, dispón do mesmo enxoval que o do seu par masculino (paridade).

É a condición de nai a que fai á Lúa merecedora do culto, non a súa relación de parentesco co Sol. Neste senso, resulta significativo que Huayna Capac colocara a súa nai, Mama Ocllo, e non á súa muller, ao fronte do panteón das coyas, cara a cara coa Lúa, situación que el mesmo ocupaba fronte ao Sol.

A tres deusas que vimos de analizar teñen en común o seu carácter de nais protectoras. Pero a Lúa era especialmente importante para os incas porque, en boa medida, dela dependía o correcto funcionamento dos engranaxes do imperio. A observación dos ciclos lunares permitíalles elaborar un preciso calendario de 365'25 días, no que os solsticios e os equinoccios marcaban os momentos culminantes do ritual estatal determinado polos ciclos agrarios. Nas dúas series de debuxos que Guamán Poma realiza sobre os meses, podemos observar como a posición da Lúa e do Sol varía dunhas viñetas a outras. Guamán aplica nas

³² Vázquez de Espinosa, A., *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, p. 748-749

ilustracións a concepción e a xerarquización espacial incaica: dereita/Hanan, lado máis importante que o esquerdo/Hurin. Se asumimos as teses plantexadas por Irene Silverblat³³, os meses nos que a lúa aparece no lado dereito eran os máis importantes do ciclo agrario, polo que a participación das mulleres resultaba imprescindible³⁴.

Aplicaremos a metodoloxía de López-Baralt para a observación das viñetas de Guamán, analizándoas desde dentro da propia imaxe, non como espectadores. Deste xeito, poderemos dividir o calendario representado por Guamán en dous ámbitos, masculino e feminino. Os meses nos que a lúa se representa á dereita da imaxe, son os de maior transcendencia para o calendario agrícola. Nese tempo, era a muller a que tiña que asumir a responsabilidade do culto e das labores agrarias. Os meses nos que predomina a lúa / ámbito feminino son os seguintes:

- XANEIRO: "*Este mes de año es el comienso de la gran aguazero... y en este mes es la gran falta de comida en este rreyno. Y se acaba en este mes de senbrar mas, y trigo, papas de temporal...*"³⁵

- FEBREIRO: "*... todo el rreyno sacrificaban gran suma de oro y plata... primero al Sol y a la Luna...*"³⁶ "Que

³³ En García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 356-357

³⁴ García Jiménez, T., *op. cit.*, pp. 357

³⁵ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 1200

³⁶ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 231



Labores agrarias do mes de setembro, "COIA RAIMI Quilla [Mes del festejo de la reina]"

en este mes an de rronper tierra virgen para mas o trigo..."³⁷.

- MARZO: "*Mes de la maduración de la tierra*"³⁸. Este mes require a participación de ámbolos astros. A necesidade de equilibrio xustifica que a Lúa predomine na primeira lámina e o Sol na segunda.

- ABRIL: "*Fiesta de Inca y tiempo de maduración del maíz*"³⁹

- OUTUBRO: "*Mes de la festividad del agua*". "*Mes de la festa de los orígenes*"⁴⁰. Durante este mes

³⁷ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 1205

³⁸ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 232 e 1211

³⁹ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 234 e 1215

⁴⁰ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 246 e 1233

realízanse procesións e rogacións "...a pedir agua a dios con la hanbre que tiene..."; préganlle á Mamaquilla a súa materna protección⁴¹.

- SETEMBRO (lám. 10): "COIA RAIMI Quilla [Mes del festejo de la reina]". Este é o mes no que a Lúa alcanza a plenitude do seu poder:

"Dizese este mes Coya Raymi por la gran fiesta de la Luna. Es coya y señora del Sol... Y se huelgan muy mucho en este mes, lo más las mugeres y las señoras coyas... Y conbidan a los hombres. Y en este mes mandó los Yngas echar las enfermedades de los pueblos y las pistilencias de todo el rreyno."⁴².

O mes de setembro marcaba o comezo do equinoccio de inverno, época de sementeiras. A cerimonia que menciona Guamán no seu relato era a **ÇITUA**, festividade que constitúe, segundo Bravo Guerreira, a máis clara manifestación política do ritual agrícola, "...no que toda función relacionada co feminino adquiriría unha especial importancia. A Çitua era unha festa de purificación nun momento no que, por comezar a época de choivas, máis propicia á incidencia de enfermidades, pedíase pola saúde e as boas colleitas"⁴³

⁴¹ Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 280: "Luna de la festividad principal/Luna, reina madre/(...)/Tus niños de pecho/Por la comida y la bebida/Te imploramos"

⁴² Guamán Poma, *op. cit.*, pp. 244

⁴³ Bravo Guerreira C., *El Tiempo de los Incas*, pp. 165

A relevancia da Lúa no calendario é parella á do Sol, aínda que neste caso quizais poida existir unha certa descompensación entre mito e culto. No terreo do mito, os incas escolleron como divindade suprema do seu panteón ao Sol e impuxérono como culto oficial a tódolos seus pobos. Namentres que no culto, é a Mamaquilla a que pasa a ocupar o primeiro plano, pois dela depende a saúde das colleitas e, polo tanto, tamén a integridade do propio Tahuantinsuyu.

Deusas, raíñas, mulleres, nais. Delas dependía a vida ou morte dun Imperio.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO GUERREIRA, Concepción

- *El tiempo de los Incas*, Editorial Alhambra, Madrid, 1986

- *Los Incas y sus dioses*, cuadernos Historia 16, nº147, Madrid, 1985.

DUBY, George; PERROT, Michelle, *Historia de las Mujeres, la Antigüedad*, tomo I, Ed. Taurus, Madrid, 1991.

ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, 2ª, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

GARCÍA JIMÉNEZ, Teresa, *La mujer y el niño en el antiguo Perú-Epoca Inca*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno*, Ed. de John V. Murra, Historia 16, Madrid, 1987.

- *Ilustraciones orixinais extraídas da páxina da Biblioteca Nacional de Dinamarca e Copenhage*, en <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.html>

POMEROY, Sarah B., *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, 2ª, Ed. Akal, Madrid, 1990.

ESTUDIOS FEMINISTAS DE LA HISTORIA ANTIGUA DEL ASIA OCCIDENTAL: EL PAPEL DE LA TERCERA ETAPA DEL FEMINISMO EN EL FUTURO DE LA INVESTIGACIÓN.

Manuel Alejandro Cruz Martínez

La historia antigua del Asia Occidental es una de las áreas más marginadas dentro de la investigación histórica actual. Los estudios de la Antigüedad prestan especial atención al mundo clásico greco-latino, e incluso Egipto despierta un cierto interés, pero Mesopotamia, si bien se acepta como la “cuna de la civilización”, se encuentra menospreciada en la mayoría de manuales, libros, trabajos y espacios de investigación. Con pocos historiadores dedicados en el área de estudio y graves problemas teóricos y metodológicos en el ámbito investigador, resulta curioso y a la vez alentador ver cómo el feminismo, en sus tres etapas teóricas, ha calado profundamente en el desarrollo de los estudios del Asia Occidental¹.

Ya en los inicios de la Asiriología como área de investigación, reinas y princesas se convierten en un tema importante,² y un poco más tarde, desde la segunda mitad del diecinueve, las figuras no reales también tienen presencia a través de los textos legales, siendo la legislación matrimonial el tema central de la mayor parte de los trabajos

¹ Existen dos grandes recopilaciones bibliográficas sobre estudios de la mujer en el “Próximo Oriente Antiguo”, la primera realizada por Terry G. Wilfong (que se puede consultar on-line a través del siguiente enlace: <http://www-oi.uchicago.edu/OI/DEPT/RA/WOMEN.HTML>), y la más reciente de Julia Asher-Greve. ASHER-GREVE, Julia M.: “Women and Gender in Ancient Near Eastern Cultures: Bibliography 1885 to 2001 AD” en NIN, 3 (1), 2002.

² Comenzando con la obra de Henry C. Rawlinson de 1854, donde la Semiramis mitológica adquiere una entidad real en la figura de la reina Asiria Sammuamat, esposa del rey Ami-Adad V y madre de Adadnirari III. Visto en *Ibidem*, p. 33.

publicados³. Estas dos áreas se convierten en el único espacio para las mujeres hasta ya finales del siglo XX, cuando el movimiento feminista empieza a calar en esta especialidad.

La primera etapa del feminismo repercute de forma tardía en la asiriología, y aunque desde los 70 se realizan estudios, el planteamiento se va a consolidar realmente a partir de 1986, cuando se empiezan a realizar diferentes seminarios y conferencias con la mujer como tema central⁴. Introducir a la mujer en la historia en esta primera etapa implicaba recurrir a la metodología que hasta entonces se había utilizado.

³ *Ibidem*, p. 33.

⁴ El primero de ellos, el 33 *Rencontre Assyriologique Internationale*, el ciclo de conferencias anual más importante en el área, que dedicó el tema central de ese año a “la mujer en el Próximo Oriente Antiguo”. El resultado de esta conferencia fue tal, que al año siguiente se plantearon nuevas reuniones bajo la misma temática. VAN DE MIEROOP, Marc: *Cuneiform Texts and the Writing of History*. Londres y New York, Routledge, 1999. p. 138; JUSTEL, Josué J.: “Mujeres y género en la historiografía del Próximo Oriente Antiguo: pasado, presente y futuro de la investigación” en *Arenal*, 18 (2), 2011. p. 377.

La naturaleza de las fuentes, aparentemente, limitaba un nuevo tipo de acercamiento, y si bien aumentaron los estudios feministas, no se experimentó fuera de los dos ámbitos tradicionales de estudio: el palacio y la legislación⁵.

Los estudios de género de la segunda etapa del feminismo comenzaron en el área en los años ochenta⁶, aunque por parte de la academia, tardaron mucho más en lograr una aceptación general⁷, y la investigación a través de revistas ha sido esencial para impulsar este planteamiento⁸. El elemento renovador de esta segunda etapa fue una nueva definición del concepto de género, que se entiende por primera vez

⁵ Sobre las mujeres de palacio, hay estudios interesantes que mezclan el estudio de la propaganda con la representación de las figuras femeninas de la corte, como Enheduanna, la hija de Sargón o la sacerdotisa-Sin, de la III dinastía de Ur. Respectivamente ROBERTS, Janet: "Enheduanna, Daughter of King Sargon Princess, Poet, Priestess (2300 B.B.)" en *Transoxiana*, 8, 2004; y BRISCH, Nicole: "The Priestess and the King: The Divine Kingship of-Sin of Ur" en *Journal of the American Oriental Society*, 127 (2), 2006. También sobre este tema, aunque fuera de época, JUSTEL, Josué J.: La Posición social de la mujer en la Siria del Bronce Final. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2007. Y finalmente, una crítica feminista sobre esta etapa se puede encontrar en BAHRANI, Zainab: *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*. Londres y New York: Routledge, 2001. p. 15; y en TEPPPO, Saana: *Women and their Agency in the Neo-Assyrian Empire*. Tesis de Máster, University of Helsinki, Helsinki, 2005. p. 27.

⁶ El primer estudio de género fue publicado en 1989 por Tikva Frymer-Kensky. ASHER-GREVE, "Women and gender...", p. 34.

⁷ No se consigue hasta el 47 *Rencontre Assyriologique Internationale* de Helsinki en el año 2002, con el título "Sexo y género en el Próximo Oriente Antiguo". JUSTEL, "Mujeres y género...", p. 377.

⁸ Sobre todo con la creación de la revista NIN. *Journal of Gender Studies in Antiquity* (Groningen). *Ibidem*, p. 378.

como una construcción cultural y no biológica⁹. Esta nueva definición del género lleva a la configuración de una metodología específica, que se diferencia radicalmente de la primera etapa del feminismo. No bastaba sólo con que la mujer tuviera presencia, sino que hacía falta analizar cómo se había creado esa diferenciación de roles, cómo la mujer había quedado en un segundo plano en la sociedad y en la historia¹⁰.

Uno de los principales asuntos de esta segunda etapa es la búsqueda del matriarcado primigenio, y es evidente que los estudios del Próximo Oriente Antiguo tienen en este tema un rol esencial, bajo la idea de las primeras civilizaciones del mundo¹¹. Una obra clave en esta temática es *La creación del Patriarcado* de Gerda Lerner, publicada en 1986, que presenta una historia de la humanidad teleológica que parte de una sociedad matriarcal, evidenciada en los restos de Çatal Hüyük, hasta llegar a la sociedad hebrea androcéntrica donde la mujer es esencialmente diferente del hombre¹². El debate sobre la existencia o no de un matriarcado original sigue abierto hasta ahora¹³, si bien existe un cierto consenso entre los asiriólogos en afirmar que el papel

⁹ BAHRANI, *Opus cit.*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ VAN DE MIEROOP, *Opus cit.*, p. 139.

¹² *Ibidem*, p. 139.

¹³ Para Van de Mieroop, el carácter controvertido del matriarcado es quizás la explicación de porqué los especialistas han rechazado tratar el tema del desarrollo del patriarcado, y ha permanecido como un área poco explorada por los propios asiriólogos. *Ibidem*, p. 141.

de la mujer ha empeorado con el paso de los siglos en Mesopotamia, basándose en los roles y actividades de las mujeres que se reflejan en los registros textuales¹⁴.

Si las anteriores versiones del feminismo tardaron en calar, la tercera etapa no es una excepción. De hecho, su vinculación con el posestructuralismo y la posmodernidad han creado un mayor escepticismo en la academia, y su penetración como teoría novedosa y alternativa ha sido sumamente lenta. Incluso, para varios autores, el feminismo en el estudio de Mesopotamia sólo abarca las dos primeras etapas¹⁵. Pero a pesar de esto, existe cada vez más un interés en desarrollar este tipo de estudios, y la creciente bibliografía sobre el tema así lo demuestra.

Los problemas a los que se enfrenta esta nueva etapa del feminismo en el área específica de Próximo Oriente Antiguo son muy variados. Desde el tema de la subjetividad y la *Agency*, abordando cómo las mujeres forman parte de las dinámicas de poder en la sociedad a través de la reproducción de discursos determinados¹⁶. Pasando por la identificación de roles de género tanto dentro de los textos legales, mitos y

¹⁴ En general se piensa que las mujeres de clase alta del tercer milenio tenían un mayor papel en la actividad política y económica, pero es un tema bastante complejo, y algunos autores como Samuel Noah Kramer lo aceptan, mientras otros como Rivkah Harris lo niegan completamente. En todo caso, y a pesar de que está claro que la mujer tenía un papel secundario en la sociedad, son pocos los estudios que se cuestionan las razones de esta situación. *Ibidem*, pp. 141-142.

¹⁵ JUSTEL, "Mujeres y género...", pp. 375-176.

¹⁶ TEPPPO, *Opus cit.*

todo tipo de producción escrita, como de las propias lenguas cuneiformes en su construcción lingüística. Como analizando la iconografía, el simbolismo y la representación en clave de discursos de género.

Dentro de estos estudios, Julia Asher-Greve es, sin duda, quien más ha aportado, tanto desde una perspectiva filológica como artística. En su artículo *The Essential Body: Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body*, Julia indaga diferentes parámetros en el tipo de concepciones que las civilizaciones del Próximo Oriente tenían sobre una identidad de género. Para realizar un estudio de este tipo, la autora aplica una metodología posmoderna y parte de la deconstrucción inicial de las identidades de género occidentales, ya que la percepción que existe del cuerpo y su diferenciación biológica en nuestra sociedad no responde necesariamente a un parámetro común y general para todas las sociedades. En una breve reflexión, Asher-Greve rastrea la dicotomía hombre/mujer occidental y su relación con el binomio mente/cuerpo, observando una relación estrecha a través de la cual el hombre se vincula con la razón y la cultura, y la mujer con las emociones y la naturaleza¹⁷.

Este razonamiento básico se esconde muchas veces de forma inconsciente y afecta nuestra percepción de la sociedad. Sin embargo, no es algo común a las sociedades del Próximo Oriente Antiguo. El análisis

¹⁷ ASHER-GREVE, Julia M.: "The Essential Body: Mesopotamian Conceptions of the Gendered Body" en *Gender & History*, 9 (3), 1997. p. 432.

de la lengua sumeria ya revela una percepción del cuerpo muy distinta y mucho más compleja, donde la distinción entre cuerpo y mente, y por tanto esa dicotomía entre lo físico y lo mental, no está presente. Así, mientras existen varios términos para definir el cuerpo, con diferentes matices y según el contexto de la frase (*su* and *su-bar*, *a*³ o (*me-*) *dim*²)¹⁸; no hay ningún término específico para definir la mente o el cerebro, sino que la capacidad de pensar se relaciona con el oído, utilizando el mismo signo para referirse a las orejas que a la inteligencia o la capacidad de comprensión¹⁹. Al mismo tiempo, no hay una oposición entre la inteligencia o la razón y el cuerpo, sino que el término más común y que define al cuerpo como un todo completo (*a3*), implicaba también una relación con la voluntad, el pensamiento y los sentimientos, relacionando el cuerpo y la mente en un mismo espacio²⁰.

También hay una notable diferencia en cuanto a género se refiere. Los términos para "hombre" (*nita*) y "mujer" (*munus*) están claramente diferenciados desde la fase pictográfica, y responden a los órganos reproductores. Sin embargo, el término genérico para persona o humanidad (*lu2*) no muestra ningún tipo de carácter sexual diferenciable²¹, aunque en muchas ocasiones en las traducciones actuales de los textos más conocidos, como mitos o legislaciones,

¹⁸ *Ibidem*, p. 433.

¹⁹ *Ibidem*, p. 433.

²⁰ *Ibidem*, p. 434.

²¹ *Ibidem*, pp. 434-435.

utilizan el término "hombres" como sinónimo de humanidad, cuando en ningún momento las fuentes originales mencionan un género determinado²². Existían además otras dos categorías de género, con su terminología propia y sus condicionantes sociales concretas: los hombres castrados (*amar-TUD*)²³ y una figura hermafrodita²⁴. A esto hay que sumar otro tipo de categorías, por ejemplo de tipo profesional, que podrían estar mostrando unos rasgos determinados que condicionan las identidades de género²⁵.

Dentro del estudio del arte, uno de los trabajos más importantes es el de Zainab Bahrani, *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia*, que desarrolla una metodología

²² Este es un problema criticado por muchos autores. Como el sumerio carece de género gramatical, no es fácil saber a quién se refieren ciertos textos, y la mayoría de sumerólogos prefieren traducir en masculino. *Ibidem*, p. 435. Es fácil dejar que asunciones apriorísticas sobre los roles de género influyan en esta decisión, pero es un problema latente, y tiene como resultado que las mujeres sólo aparecen cuando se intuye que un texto se pueda referir a un contexto femenino. Cuando no, son excluidas. VAN DE MIEROOP, *Opus cit.*, p. 144.

²³ Hay muy poca información sobre ellos, o al menos es poco lo que se ha investigado. Hijos de familias de muy bajo estatus, eran castrados de pequeños, trabajaban en grupos y a menudo se los menciona como fugitivos. Para el período de Ur III sabemos que se les consideraba lo más bajo en la sociedad. ASHER-GREVE, "The Essential Body...", p. 438.

²⁴ Este género es introducido en el mito de la creación de 'Enki y Ninmah'. La diosa Ninmah crea un humano que no es ni hombre ni mujer, y su hermano Enki le establece a la criatura un rol en la sociedad como servidor de la corte. *Ibidem*, p. 438.

²⁵ Sobre este tema RUBIO, Gonzalo: "¿Vírgenes o meretrices? La prostitución sagrada en el Oriente antiguo" en *Gerión*, 17, 1999. pp. 138-139.

brillante para el estudio de las imágenes desde la clave del feminismo de tercera etapa²⁶. La cuestión esencial de la que parte en su trabajo es la propia definición del arte, no sólo como una producción cultural que reproduce la sociedad, sino como un entramado de significados que forman parte íntegra de complejas relaciones sociales²⁷. En otras palabras, no es algo estático que representa la realidad, sino algo dinámico que de forma encriptada guarda las mecánicas de relación social²⁸. En este sentido, no sólo la escultura sino todas las fuentes son en parte simbólicas, ya que también en los textos o en los datos arqueológicos es posible apreciar la dinámica social, entendida de forma discursiva. El valor discursivo de las fuentes implica que a través de su lectura no se obtiene un reflejo de la sociedad del pasado tal cual fue. Ellas encierran en sí mismas los discursos a través de los cuales la sociedad se relaciona, pero se encuentran fuera de nuestra percepción directa, porque nuestra visión depende a su vez de otros discursos, de otras formas de comportamiento totalmente diferentes. Las fuentes esenciales con las que contamos para el estudio del Próximo Oriente Antiguo, las tablillas e inscripciones,

²⁶ Bahrani introduce en su estudio todo tipo de planteamientos, que abarcan desde la crítica posmoderna de la representación, pasando por las teorías psicoanalíticas de la visión, el deseo y la contemplación, la semiótica y la estética de la recepción, hasta la crítica marxista de la ideología.

²⁷ BAHRANI, *Opus cit.*, p. 30.

²⁸ La imagen, como un elemento del proceso de construcción del género, no sólo reproduce una ideología, sino que al mismo tiempo la establece. El arte se convierte en un elemento activo formativo dentro de la sociedad. *Ibidem*, p. 32.

los relieves, esculturas, manufacturas y todo tipo de registros arqueológicos, están también imbuidas en estas dinámicas sociales que en su tiempo las produjeron, de modo que los espacios y el contexto forman parte también de los discursos de género de la sociedad, y se puede indagar sobre ellos a través de la arqueología o la filología²⁹.

Julia Asher-Greve ha investigado también sobre los modos de construcción de la identidad y de los roles de género a través de la representación visual. Este objetivo presenta toda una serie de problemas determinados, para los cuales hacen falta diferentes herramientas. Para establecer una metodología clara, Julia documenta tres formas de representación del cuerpo humano en Mesopotamia: sexuado (con marcadores sexuales anatómicos y psicológicos como genitales, pechos o barba), con género (marcadores socio-culturales como ropa o estilo de peinado, adornos o atributos, contextos y ocupaciones) y ambiguos/asexuales (que no muestran ningún marcador específico)³⁰; pero la principal dificultad es que en sociedades diferentes, los códigos que determinan los roles de género no son iguales, y pueden no resultarnos tan evidentes desde nuestra perspectiva³¹. Un ejemplo de la problemática lo encontramos en la representación del pecho femenino en el mundo sumerio. Por un lado, el principal elemento diferenciador de

²⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁰ ASHER-GREVE, "The Essential Body...", p. 434.

³¹ *Ibidem*, p. 437.

género no es el pecho sino el órgano genital, y ello implica la presencia de figuras femeninas sin un pecho predominante, sobre todo vestidas³². La desnudez puede tener varias implicaciones, que van desde lo sagrado y lo ritual³³, pasando por conceptos abstractos de pureza y heroicidad³⁴ y finalmente terminar como una forma de representar la derrota y la captividad del enemigo³⁵. Y si bien la representación del género dependía más de marcadores culturales, la desnudez de la figura

³² Aunque existen figuras desnudas con pecho descubierto, las representaciones de diosas y mujeres suelen ser vestidas, y sin un prominente pecho. La explicación que plantea Asher-Greve es que este no era un marcador de género importante porque el pecho tarda más en desarrollarse. La diferenciación de género estaba más marcada por la ropa y accesorios o por la vulva. *Ibidem*, p. 438 y ASHER-GREVE Julia M.: "The Gaze of Goddesses: On divinity, gender and frontality in the Late Early Dynastic, Akkadian and Neo-Sumerian periods" en NIN, 4 (1), 2003. p. 4.

³³ Hombres desnudos principalmente. ASHER-GREVE, "The Essential Body...", p. 442.

³⁴ El motivo del héroe desnudo que combate animales salvajes aparece durante el periodo dinástico temprano y se desarrolla sobre todo en época acadia, cuando se empieza a relacionar con la ideología de la realeza. *Ibidem*, p. 443.

³⁵ La representación desnuda del enemigo derrotado es típica de estelas e inscripciones conmemorativas. Normalmente no se representan mujeres en esta condición, o se representan personajes asexuados. Lo primero puede estar relacionado con la imagen del enemigo como fuerte soldado (lo cual implicaría elevar la grandeza de la victoria), y lo segundo con la concepción de la masa derrotada, del esclavo o del cuerpo vacío como algo aparte de la sociedad, como un género en sí mismo. *Ibidem*, p. 444.

femenina no estaba exenta, aunque no está tan claro su contexto de representación³⁶.

Este tipo de estudios representan una gran innovación en el área de la historia antigua del Asia Occidental, ya que la especialidad ha estado durante mucho tiempo mermada por dos grandes problemas. No se trata de las condiciones políticas del área de estudio, ni tampoco del mercado negro de antigüedades que tanto daño hace al patrimonio de las primeras civilizaciones del mundo. Por el contrario, las dos grandes cadenas que limitan la investigación parten de la propia academia, y son la naturaleza puramente filológica en la que se han anclado los estudios, y la estela positivista que envuelve aún hoy de manera férrea esta área.

La gran cantidad de textos es sin duda la principal causa de la persistencia de un enfoque filológico³⁷, llegando a convertirse la filología en principio y fin de la asiriología. Pero incluso a pesar de ello no se ha

³⁶ Para Julia, la sexualidad de la mujer estaba estrictamente controlada por el hombre, de modo que la desnudez femenina tenía probablemente un valor erótico, y estaban destinadas a estimular la libido masculina. Mientras que la legislación sumeria y acadia legisla asuntos del cuerpo femenino, como la violación, las relaciones pre- y extra- maritales, y el aborto; los textos literarios describen el cuerpo femenino como sensual y erótico. Esto complica entender el contexto en el que estas representaciones podían encontrarse. *Ibidem*, p. 446.

³⁷ Esto ha sido muchas veces criticado por diferentes autores. FOSTER, Benjamin R. y FOSTER, Karen Polinger: *Las civilizaciones antiguas de Mesopotamia*. Barcelona: Crítica, 2011. p. 203; o MOSCATI, Sabatino (coord.): *El Alba de la Civilización. Sociedad, economía y pensamiento en el Próximo Oriente Antiguo*, Vol. 1. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976 (1987). p. 20.

avanzado de forma conjunta en la labor de facilitar las herramientas esenciales para el estudio del lenguaje³⁸, de modo que la filología se ha convertido en medio y fin de la asiriología, y aquel que se dedique al área no puede más que entregarse al estudio lingüístico sin poder avanzar en el estudio de la investigación social y cultural³⁹. El resultado es una escasa teorización y profundización que han mantenido al margen a las nuevas corrientes historiográficas de la academia.

Pese a la labor de investigadores marxistas, en su mayor parte, y una escasa presencia estructuralista, no hay ninguna otra aproximación teórica de relevancia hasta ahora. Como planteamiento, tanto el posestructuralismo como la posmodernidad, ni tampoco el poscolonialismo, han tenido una repercusión en los estudios. Es realmente a través de esta tercera etapa del feminismo que los cuestionamientos teóricos se están abriendo paso dentro de la academia. El resultado en los últimos años ha sido notable, tanto con análisis cada vez más discursivos, y que demuestran una influencia

³⁸ GELB, Ignace J.: "Approaches to the Study of Ancient Society" en *Journal of the American Oriental Society*, 87 (1), 1967. p. 2.

³⁹ MOSCATI, Opus cit., pp. 19-20.

posmoderna⁴⁰, como con trabajos puramente historiográficos o revisiones agudas sobre el desarrollo de la propia academia.

El artículo de Jerrold Cooper «*I have forgotten my burden of former days!*» *Forgetting the Sumerians in Ancient Iraq*, dónde se pone en duda la separación tradicional entre en mundo Sumerio y el Acadio, es un ejemplo de este reciente cuestionamiento. La definición de los sumerios como una etnia separada del mundo semítico parte de la división lingüística, pero a nivel cultural las pruebas arqueológicas y literarias muestran más semejanzas que diferencias. Cooper aventura la pregunta de si "¿podría ser que los sumerios, en algún sentido, sean una invención de los modernos asiriólogos, en su empeño por utilizar las distinciones lingüísticas para diferenciar y clasificar los grupos poblacionales?"⁴¹. Es aquí cuando los estudios feministas de la tercera etapa han resultado más interesantes, aportando un nuevo punto de vista y ayudando a dilucidar en

⁴⁰ Ejemplo de ello son algunos trabajos más críticos de Gonzalo Rubio, así como la aproximación de Chris Gosden y el acercamiento arqueológico de Gil Stein con cierta influencia poscolonial. RUBIO, Gonzalo: "*Scribal secrets and antiquarian nostalgia: Tradition and scholarship in ancient Mesopotamia*" en BARREYRA, Diego y DEL OLMO, Gregorio (eds.), *Reconstruyendo el pasado remoto. Estudios sobre el Próximo Oriente Antiguo en homenaje a Jorge R. Silva Castillo*, Barcelona: Editorial AUSA, 2009; GOSDEN, Chris: *Arqueología y colonialismo. El contacto cultural desde 5000 a.C. hasta el presente*. Barcelona: Bellaterra, 2004 (2008); y STEIN, Gil J. (ed.): *The Archaeology of Colonial Encounters. Comparative Perspectives*. Santa Fe: SAR Press, 2005.

⁴¹ COOPER, Jerrold: "«I have forgotten my burden of former days!» Forgetting the Sumerians in Ancient Iraq" en *Journal of the American Oriental Society*, 130 (3), 2010. p. 332.

clave discursiva los comportamientos de género y su transformación en el periodo clave de la transición entre lo sumerio y lo acadio.

De modo que, de cara al futuro, la tercera etapa del feminismo no sólo ofrece una vía alternativa de estudio para cuestiones clave de la Historia Antigua del Asia Occidental, sino que guardan además la llave para “liberar” a esta área de la investigación de sus cadenas decimonónicas y fomentar nuevos estudios capaces de romper las percepciones tradicionales.

UNA CRÍTICA A LA SOCIEDAD: LOS CIEN PÁJAROS DE CONCHA ALÓS

Pablo Álvarez

Concha Alós es una escritora española perteneciente a lo que los estudiosos en Literatura denominaron “Generación del Medio Siglo”, ésta es conocida por realizar obras literarias de corte social y de ahí que a su prosa se le llamasen “Narrativa Social”. Siguiendo estas etiquetas, Concha Alós estaría en la misma escuela que Cela o Carmen Laforet, pero fue una escritora tardía; comienza a publicar a finales de los años cincuenta y será en la década de los sesenta cuando se le reconoce como tal. Obtendrá el XII premio Planeta por su novela *Las hogueras*.

Su narrativa va desde la novela de crítica social hasta el ambiente onírico de *Rey de gatos: narraciones antropófagas* u *Os habla Electra*, en las que, ya superada la década de los sesenta, intenta dar un giro a su narrativa para, finalmente, rescatar la crítica social y, especialmente, la crítica de la sociedad española para con las mujeres en *Argeo ha muerto*, *supongo* y la última *El asesino de los sueños*, cerrando con ella su carrera como escritora en 1986. Este ensayo pretende hacer una demostración de la crítica que Concha Alós hace a la sociedad española del momento y a las estructuras sociopolíticas que imperan a través de su novela *Los cien pájaros* (1963). La elección de esta novela se da porque la considero representativa del malestar que expresa la escritora con la España de su tiempo en su corpus literario, así como de la crítica al régimen de Franco y su concepción de “la mujer” (nunca serán “las mujeres”; una forma de esencializar el género).

A grandes rasgos, podemos describir su obra como una crítica incisiva al régimen dictatorial de Franco. Espe-

cialmente en las novelas que escribe durante la década de los sesenta, hace hincapié en las injustas estructuras sociales que se llevaron a cabo durante el período de postguerra, la represión del Bando Nacional, la miseria en la que la Guerra Civil sumió a España, la dura vida de los vencidos tras el asentamiento en el poder de Franco; pero, de manera primordial, su narrativa atiende a la situación de la mujer: subyugada totalmente a un sistema patriarcal que la apartó de la vida pública y cambió su concepción de individuo o ente con idiosincrasia propia a la de “ángel del hogar”, mero recipiente de futuros luchadores y servidoras de la patria. De esta forma, Concha Alós crea personajes femeninos ficticios, pero absolutamente representativos de su ideal y de su desacuerdo con los preceptos ideológicos del régimen franquista; personajes que se cuestionan su pasado, su presente y que no quieren que el futuro esté, precisamente, lleno de cuestiones, como veremos con Cristina, personaje central de la novela que nos ocupa. *Los cien pájaros* es una obra representativa del pensamiento alosiano porque muestra el despertar de una joven alienada por el sistema ideológico de la España franquista a una nueva concepción de sí misma como individuo con personalidad, con poder de decisión y con ansias de emancipación. Asistimos, a lo largo de la obra a la evolución de Cristina como persona y como mujer, pero, sobre todo, como destructora de las barreras impuestas por el franquismo a las mujeres españolas con sus parlamentos, con sus reflexiones y con sus decisiones.

Para comenzar, lo mejor es que contextualicemos la España contra la que Cristina se rebela. Una vez Fran-

co accede al poder va, poco a poco, invalidando las libertades que la época republicana le dio a mujer y comienza a limitar el papel femenino en la vida pública: en la década de los cuarenta, Franco prohíbe la entrada de mujeres a varios puestos de trabajo como pueden ser abogado del Estado, juez, o inspector, tener otros. La carrera a la que se le va dando cada vez más acceso es a la de Magisterio; todo un símbolo de la mujer que Franco quería recuperar en esa nueva- vieja España que él gobernó: la mujer debía ser un individuo al servicio, primero de su padre luego de su marido, los cuales debían encontrarse, en todo momento al servicio de la patria con su trabajo. La mujer franquista sería sierva del patriarcado y de la patria, a la cual serviría concibiendo hijos y, en caso de no contar con una familia a la que cuidar y con la que desempeñar su “verdadero” trabajo, se le guiaba hacia el cuidado de niños, enseñanza o la vida religiosa como salidas principales. Franco pretendía recuperar el núcleo de familia tradicional y favorecer la natalidad para que España contase con futuras generaciones de españoles y españolas afines a su ideario; invalidó las leyes republicanas que consideró más transgresoras, así derogó el matrimonio civil, la educación mixta y prohibió el aborto y la prostitución. Los padres tenían patria potestad sobre sus hijas y estas no podían abandonar su domicilio sin el permiso de estos antes de los veinticinco años a no ser que fuese para casarse. Se les daba un subsidio a las familias con más de dos hijos, pero se les quitaba si la mujer trabajaba y tenían ese plus de dinero; se castigó cualquier propaganda que informase acerca de anticonceptivos.

Como podemos observar, a las mujeres españolas del primer franquismo les fueron vetadas sus libertades individuales esenciales. Antes nos referimos a la figura del “ángel del hogar”; la mujer sometida al ámbito doméstico y privado, al cuidado de los hijos y de la casa y siempre bajo el mandato de un hombre, ya sea su padre o su marido. Franco pretendió recuperar una sociedad tradicional en la que ningún tipo de idea transgresora penetrase en el ideario colectivo asentando, desgraciadamente, los roles de género que hasta no hace muchos años seguían vigentes. Ya durante el período de preguerra Falange Española, partido del ideario primigenio del posterior franquismo daba entender la concepción de España como un país en el que se debían recuperar las tradiciones perdidas durante la República. Esto se ve a la perfección en el discurso “Lo Femenino y la Falange”, pronunciado por José Antonio Primo de Rivera en Badajoz el día 28 de abril de 1935 y recogido en una recopilación de sus discursos de 1942¹:

“Tampoco somos feministas. No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva –entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos– todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se esti-

man superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.”

En este discurso, Primo de Rivera intenta convencer a las mujeres de que, con el nuevo ideario, tienen un papel “entrañable” y esencial; no será otro que el de concebir hijos, procrear, no trabajar fuera de su casa, renunciar a su individualidad y subyugarse al sistema patriarcal que pretenden llevar a cabo. La construcción de esta sociedad llena de tabúes y de libertades reprimidas, especialmente para las mujeres las veremos en la figura de Cristina en *Los cien pájaros*. No podemos continuar sin mencionar que Concha Alós fue una de las sufridoras de los desastres de la guerra, algo que siempre suele estar presente en sus novelas, y, por lo tanto una de tantas mujeres víctimas del sistema educativo del primer franquismo con su férrea censura, con una educación que era distinta para niños y para niñas; un tiempo en el que las mujeres dejaron de gozar de individualidad y se quedaron sin el derecho a la propia idiosincrasia durante muchos años, retrocediendo a un sistema y una concepción del género casi medieval. Todo ello en una España gris y destrozada por la contienda. Paisajes que Concha Alós usa como contexto en estas primeras novelas en las que la crítica al régimen de Franco es directa y sin concesiones como veremos en la deconstrucción que lleva la escritora a cabo en la novela que nos ocupa.

Podemos dividir la narración en tres partes interrelacionadas. Una primera en la que la propia Cristina nos hace conocedores de su pasado, de su nivel social, de

¹ PRIMO DE RIVERA, José Antonio (1941): “Lo femenino y la Falange”, en *Obras Completas, I. Discursos fundamentales y otros discursos de propaganda*, Madrid, Ediciones FE, pp. 177-183.

su educación llena de límites y tabúes. En la segunda parte asistimos al despertar de Cristina como mujer individual, vemos su desengaño y cómo, a partir de ello, se cuestiona todo su mundo (algo que ya hace al comienzo de la obra). Finalmente Cristina rompe definitivamente todas las barreras sociales que la atan y se marcha siendo precisamente un elemento represor de la mujer como era el caer embarazada y cargar con el canon social de casarse, tener hijos y dedicarse exclusivamente a su cuidado.

Según comienza la narración, Cristina avisa al lector de su pertenencia a la clase social media-baja: “patatas hervidas con judías verdes. Casi todas las noches teníamos la misma cena”. Enseguida nos dice que no le importa porque su vida estaba a punto de cambiar; a pesar de ser el comienzo de la novela ya nos dice cómo ha vivido hasta ahora su vida:

“(…) mañana se habrían terminado todas las circunstancias que me ligaban a un pasado de vagabundeo e inutilidad; se acabaría el tener que pedir cada peseta, el miedo a que los zapatos se rompieran y mis padres pusieran la cara aría. Ahora comenzarían días nuevos, como una ancha carretera sin polvo que condujera a la playa o a un huerto lleno de acequias.”²

La carretera ancha y sin polvo se refiere no solamente a la vida austera y limitada que tenía hasta ese momento, sino también a la sociedad en general; viviría

² ALÓS, Concha (1972): *Los cien pájaros*, Barcelona, Plaza&Janés, pp. 10.

en una sociedad angosta y polvorienta. A lo largo de esta primera parte la protagonista hace hincapié en las numerosas humillaciones que ha tenido que sufrir a lo largo de su niñez como por ejemplo cuando su madre tuvo que ir a pedirle dinero a su antigua madama para que le comprase a Cristina su traje de comunión. Aquí sabemos que la madre de Cristina se había dedicado a la prostitución, algo que sabe todo el pueblo y un estigma que persigue a Cristina y que la subyuga aún más; no sabe quién es su padre a pesar de que su madre vive con un hombre que asumió la manutención de su hija. Cristina representa esa población censurada y limitada, la sociedad del silencio y de la limitación del primer franquismo. Su madre se presenta como la antítesis de lo que Cristina quiere ser, mostrándola en algunos momentos como una completa desconocida: representan generaciones distintas y mentalidades distintas; una subyugada al patriarcado y la otra despertando su conciencia hacia su propia individualidad. No podemos olvidar que esta novela se publica por primera vez en 1963: a pesar de que comenzaría una etapa de aperturismo en el régimen, los roles de género llevaban asentados desde el final de la Guerra Civil y España era todavía una sociedad sumida en el disimulo y el silencio. En esta primera parte de la novela Cristina es un personaje reflexivo; se cuestiona todo su mundo, pero no se atreve a hacerlo de viva voz; se la ha educado para no llamar la atención:

“A veces he pensado que si ente todos ellos, tantas caras, tantas personas, no habrá alguna a la que yo pueda confiarle algo de lo que llevo dentro. Algo de lo que

³ ALÓS, Concha (1972): *Los cien pájaros*, Barcelona, Plaza&Janés, pp. 47

me angustia y ni yo misma puedo traducir en palabras ni entender.”³

Un personaje central en la narración y esencial para la evolución de Cristina es su amiga Vicenta; mayor que ella y con un pasado oscuro. Ha estado dos años en la cárcel y parece ser una mujer liberada, sin embargo más adelante la propia Cristina verá que es una mujer más que busca ser atendida por un hombre. Cristina comienza a trabajar como profesora particular en casa de los Muñoz, la familia más adinerada y prestigiosa del pueblo. Una vez comienza a trabajar allí, se da cuenta de las limitaciones que ha venido sufriendo desde niña. Comienza la segunda parte de la narración. Sus parlamentos son directos y cada vez más agresivos: “Pero mi rebeldía no tenía aquí su origen. Era simplemente la rabia de haber sido excluida sin que nadie hubiera contado conmigo” sentencia Cristina ante la injusticia de una clase social alta con tantas comodidades y una clase social media-baja como la suya llena de limitaciones y miedos.

En sus vacaciones en la playa con Vicenta se da cuenta de la real simplicidad de Vicenta en cuanto aparecen José María y uno de sus amigos con champaña. Cristina es consciente de su propia contradicción al querer estar disfrutando con ellos, pero sentirse extraña por ello: son las consecuencias de una educación censora y represora para con las mujeres, como podemos ver en el siguiente parlamento: “Un sentimiento de desespe-

³ ALÓS, Concha (1972): *Los cien pájaros*, Barcelona, Plaza&Janés, pp. 47

ración e importancia al no ver las cosas claras me amargaba". De todas formas la rebeldía y las ansias de una propia idiosincrasia asoman: "tanta cosa porque había hombres. Como si fueran más que nosotras."

Cristina termina cediendo y se acuesta con José María porque han bebido alcohol, lo cual ha mermado las limitaciones de Cristina y se deja llevar por su deseo sexual, algo, hasta el momento, completamente prohibido en la mujer franquista, quien solamente concebía el sexo como forma de procreación y servir a su marido: "Yo soy una pequeña bestia encerrada dentro de una trampa. Y no quiero escapar de ella"; la protagonista refiriéndose a su propio deseo sexual. Finalmente Cristina se queda embarazada de José María, quien a los pocos días aparece paseando con otra muchacha dando a Cristina de lado. Sabe que está sola en esto y es algo que termina alegrándole. Comienza aquí la tercera parte de la novela y la liberación total de Cristina. Manolo, amigo de su padrastro está enamorado de ella y se ofrece a ejercer de padre para la criatura. Mantienen un acalorado diálogo en el que Cristina, ya liberada de sus miedos y harta de una sociedad censora e injusta con la mujer, explota:

Cristina- "No tengas ninguna esperanza. Yo quiero ser una mujer independiente. Quiero estudiar, llegar a ser algo."

Manolo- "Estás diciendo tonterías, eso son bobadas. La mejor carrera de una mujer es el matrimonio."

Cristina- "No me digas. Una esclava es una mujer cuando se casa. Y, ¿después qué? El hombre se va al café y la mujer a cuidar los críos y a tener la comida a las horas".⁴

Cristina rompe todas las barreras que la ataban a una sociedad y a un modo de vida de sumisión al patriarcado y es, precisamente la maternidad, un elemento represor de la mujer durante el primer franquismo, lo que la libera definitivamente, lo que le da las fuerzas definitivas para acabar con su vida de mujer tradicional y decidirse por las emancipación como solución a sus problemas: "Saldré a la noche, bajo las estrellas, y subiré sola en un sofocante tren hacia lo desconocido, hacia el futuro, en busca de los cien pájaros". Lo desconocido ya no es algo negativo, el futuro no le da miedo; todo ello es parte de su liberación, su embarazo es la liberación definitiva porque es suyo. Dándole la vuelta al refrán "más vale pájaro en mano que ciento volando", Cristina se va a buscar los cien pájaros que vuelan libres, como ella. Así concluimos que *Los cien pájaros* es una obra escrita por una autora transgresora y que, como Cristina, rompe con la palabra las barreras impuestas durante el franquismo y con los valores tradicionales de la sociedad patriarcal de entonces.

⁴ ALÓS, Concha (1972): *Los cien pájaros*, Barcelona, Plaza&Janés, pp. 231-232.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

ALÓS, Concha (1972): *Los cien pájaros*, Barcelona, Plaza&Janés. (1ª ed. 1963).

Fuentes secundarias:

A) Sobre Concha Alós

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2004): "La narrativa realista de Concha Alós", en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, Extremadura, Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, pp. 175-190.

PÉREZ, Genaro J. (1993): *La narrativa de Concha Alós: texto, pretexto y contexto*, Madrid, Támesis.

RODRÍGUEZ, Fermín (1985): *Mujer y sociedad: La novelística de Concha Alós*, Madrid, Colección Tratados de crítica literaria, Orígenes.

B) General

GALLEGO MÉNDEZ, Mª Teresa (1983): *Mujer, Falange y Franquismo*, Madrid, Taurus.

RICHMOND, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español: la sección femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, Alianza. (1ª ed. 2003).

2.ª Sesión: Xénero e museos

Relatorios:

MUJER Y MUSEO EN ESPAÑA: MIRANDO CON UNA NUEVA MIRADA¹

Juan García Sandoval²

Museólogo, investigador de accesibilidad social y género Conservador de Museos de la CARM

M^a Carmen Delia Gregorio Navarro³

Investigadora de género Lcda. en Historia y Máster en Museos. Universidad de Zaragoza Máster en Género y Diversidad. Universidad de Oviedo

La creación de los denominados “Museo de la Mujer” es una tipología relativamente reciente en el panorama museológico, ya que es desde los años 80 del pasado siglo XX cuando empiezan a gestarse en distintos puntos del mundo, logrando una mayor expansión en la última década, y surgiendo a raíz de los movimientos feministas, como base de las reivindicaciones de la segunda oleada del feminismo. Este discurso se ha ido materializando, dando lugar a los primeros museos denominados “de la Mujer”, donde se ha otorgado a las mujeres el papel protagonista en la historia, en el arte o en ciertos contextos geográficos y culturales. Apenas son unas decenas los museos que podemos encontrar en el mundo con esta tipología de “Museo de la(s) Mujer(es)” (en plural), y si ampliamos a figuras femeninas individuales (en singular) con un papel destacado en la historia, este número aumenta, pero no obstante es muy reducido en comparación a los museos dedicados a figuras masculinas. Estudios recientes han abordado esta casuística, de la cual extraemos una reflexión casi lapidaria con la que estamos en consonancia quienes suscribimos este artículo: “no resulta difícil suponer las razones de esta ausencia: son las mismas que explican que la historia se hizo sin mujeres e idénticas a las razones por las cuales el arte ha sido cosa de hombres” (Santacana y Llonch, *Her&Mus*, 3, 2010: 8-9).

En línea con otras investigaciones y una vez que somos conscientes de esta parcialidad y de lo significativo del “tema”, y en estos primeros años del s. XXI, insistimos



Vista general del interior. Museo Etnológico de la Mujer Gitana, Granada.

en la apertura a esta nueva mirada, de releer los contenidos de nuestros espacios museológicos, así como las historias de las mujeres que han estado ocultas en nuestras colecciones y latentes en sus piezas, en sus obras,... además de lo inmaterial y de lo no visible de la intrahistoria, que retoma esa historia donde se quedó, donde se silenció, y les otorga el papel protagonista que se merecen, como forjadoras de nuestra Historia, pues sin todas ellas, hoy no estaríamos aquí. Por ello, es necesaria una relectura y revisión de nuestros museos y centros patrimoniales desde una perspectiva integradora que sirva para visibilizar a las mujeres y las sitúe como las actrices que fueron. Porque toda esa información está presente, únicamente hace falta *mirar con una nueva mirada*.

Cuando *re-leemos* y *re-visionamos* la Historia de la Humanidad en clave de género (femenina y

¹ Este artículo forma parte de una investigación a cargo del autor y la autora, que se recoge en el Monográfico *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM, n.º 8: "Museos, género y sexualidad"*. Agradecemos la gentileza de los museos e instituciones culturales que nos han facilitado el material fotográfico, contribuyendo con ello a enriquecer esta colaboración científica.

² e-mail: juangarciasandoval@gmail.com

³ e-mail: carmendeliagregorio@gmail.com



Vista general de una estancia. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña.

masculina) y observamos con una nueva mirada incluyente a quienes participaron en ella, podemos *re-descubrir* muchas figuras femeninas. En cuanto a los Museos de la Mujer presentes en el mundo, mencionamos algunos ejemplos empezando por el pionero, el Frauenmuseum (Bonn), fundado a iniciativa de Marianne Pitzén y un grupo de mujeres en 1981. Destacado es el Museo Frida Kahlo centrado en una figura importante; fundado en 1958 en México D.F. en la Casa Azul, residencia de la pintora (1907-1954), es uno de los más emblemáticos de la capital azteca. En 1993 tendría lugar la creación del Museo della Donna en Merano (Bolzano, Italia), al que seguirían, entre otros, el Museo de la Mujer en Argentina (2006) en Buenos Aires, el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA, 2008, on-line) y cuya misión es la memoria de las Mujeres Mexicanas en Artes Visuales a partir del siglo XX, y el más reciente, el Museo de la Mujer en México D.F. (2011).

1. MUJER Y MUSEO EN ESPAÑA

En el caso español destaca la ausencia de un museo nacional o del territorio dedicado a la mujer o donde se nos muestre su papel a lo largo de historia, como ocurre en otros países. En estas líneas trataremos los Museos de la Mujer y fundamentalmente los centrados en figuras femeninas individuales, dividiéndolos estos últimos en una clasificación donde recogeremos los museos/espacios que destacan a figuras femeninas, que detallamos a continuación, y que están relacionados con la faceta más sobresaliente de estas mujeres, grandes personajes históricos que han destacado por la labor o la importancia por la cual se distinguieron. Así pues, podemos hablar de museos de escritoras, de heroínas y de artistas (artes plásticas y artes escénicas); y por otro lado analizaremos algunos de los museos dedicados a mujeres religiosas o a mujeres de leyenda, como las denominadas “brujas”.

En cuanto a los Museos de la Mujer en España, donde el binomio Mujer y Museo esté incorporado en el nombre, encontramos dos ejemplos: el Museo Etnológico de la Mujer Gitana, en Granada; y el Museo de la Mujer en el Flamenco en el municipio de Arahal, Sevilla (2010). En cuanto al primero, se trata de un museo pionero, además de único y singular por el tema tratado, la figura de la mujer gitana en España desde el punto de vista etnográfico y donde se recogen objetos culturales, así como las costumbres y las tradiciones de la mujer gitana en España. Con unos antecedentes en 1990, vio la luz en el 2006, gestado



Entrada a la Casa-Museo Rosalía de Castro. Fundación e Casa Museo Rosalía de Castro, Padrón, A Coruña.

y materializado por la “Asociación de Mujeres Gitanas ROMI” de Granada; siendo sus objetivos principales: la recuperación y transmisión desde el punto de vista histórico, ideológico y artístico, de las aportaciones de la mujer gitana a lo largo de la historia, difundiendo la cultura gitana a todos los sectores de la población desde una perspectiva didáctica, social y cultural, así como la creación de un espacio común y variado de encuentros, exposiciones, foros, participación, intercambio..., y la divulgación de las obras de artistas romaníes. Se encuentra enclavado en las cuevas de Sacromonte, donde hace un recorrido por todas las facetas de esta cultura: historia del pueblo y mujer gitana, arte y literatura, medicina tradicional y tradiciones esotéricas, así como aspectos musicales, pudiendo contemplar también la recreación de un vardo (caravana gitana).

De los museos que destacan por centrarse en figuras sobresalientes de nuestra literatura y en la mayoría de los casos son Casa-Museo que contienen los enseres



Sala Zenobia. Casa-Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer, Huelva.

que acompañaron la vida de estas escritoras, el más antiguo de los que incluimos se trata de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, inaugurado en A Coruña en 1956, y dedicado a esta prolífica escritora (1851-1921), feminista, creadora, entre otras obras, de *La tribuna* (1883) y *Los pazos de Ulloa* (1886-1887), de enorme importancia y trascendencia en la letras galegas, ya que el edificio del museo actualmente es compartido por la Real Academia Galega. En Padrón (A Coruña) se ubica la Fundación e Casa Museo Rosalía de Castro, de 1947, que originó el Museo en 1972, centrado en la figura de esta poetisa y novelista gallega del siglo XIX (1837-1885), que escribió tanto en lengua gallega como en lengua española, y de la que destacan sus *Cantares Gallegos* (1863). Su figura ha tenido un proceso de "sacralización" que acabó por convertirla en encarnación y símbolo del pueblo gallego, siendo su tumba lugar de "peregrinación" en el Convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de

Compostela, que alberga tumbas de gallegos ilustres, y anexo en la actualidad del Museo do Pobo Galego.

Destacado igualmente es la Casa-Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez (1958) en Moguer (Huelva), museo dedicado a Zenobia Camprubí Aymar (1887-1956) y a nuestro Premio Nobel de Literatura en 1956, e integrado dentro de la Fundación Juan Ramón Jiménez. Desde 1916 que contrajo matrimonio con Juan Ramón Jiménez (1881-1958), y hasta su fallecimiento, cuarenta años más tarde, se convirtió en compañera inseparable y decisiva colaboradora del poeta en todos sus proyectos literarios. Por último, nos queda mencionar el Museo Carmen Conde-Antonio Oliver dedicado a la que fuera la primera Catedrática de la Real Academia Española en 1978, Carmen Conde Abellán (1907-1996) y su esposo, el poeta Antonio Oliver Belmás (1903-1968). Dependiente del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, creado en 1995 y ubicado en Cartagena, donde su legado, conformado por una colección iconográfica, bibliográfica y de mobiliario personal, según donación testamentaria de la propia escritora, puede apreciarse en el Centro Cultural Ramón Alonso Luzzy. Es destacable que estas escritoras son las únicas que aparecen referenciadas en la "Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores" (ACAMFE), entre un número extenso de varones, casi cuarenta. Pendiente quedan museos de escritoras, como el Archivo Víctor Catalá (Casa-Museu Clos del Pastor), pseudónimo de Caterina Albert (1869-1966), y ubicado en L'Escala - Alt Empordà.



Despacho. Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, Cartagena.

Espacios y museos que sobresalen por su memoria a nivel inmaterial son los dedicados a las heroínas, que recogen la vida de mujeres que desempeñaron actos loables de recuerdo, y por ello son conmemoradas. Entre ellas destacan María Pita (María Mayor Fernández de Cámara y Pita, 1565-1643), heroína hispana por antonomasia que liberó a su ciudad, A Coruña, de una flota inglesa comandada por Francis Drake en 1589. Hoy podemos conocer su historia en la Casa Museo de María Pita (2003). El Centro Europeo de las Mujeres *Mariana de Pineda* (2003), en Granada, de referencia internacional en los estudios de la mujer en nuestro país, además de recordar a esta mujer que murió por la defensa de la libertad en el siglo XIX (1804-1831), tiene una sala histórica dedicada a la figura de la heroína, acogiendo igualmente la Sede del Consejo Municipal de la Mujer. Dentro de los episodios heroicos y que se han convertido en leyenda y exaltación popular



Casa-Museo de María Pita, A Coruña.

y “nacional”, añoramos que no exista un espacio museográfico dedicado a “Los Sitios de Zaragoza” (1808-1809), teniendo en cuenta a las heroínas: Agustina de Aragón (Agustina Raimunda María Zaragoza y Domènech, nacida en Barcelona), María Rafols, Casta Álvarez, María Agustín, Manuela Sancho, la Condesa de Bureta, Josefa Amar y Borbón, etc., que lucharon en esta contienda contra “el francés”; de estas, la madre María Rafols (1781-1853) dispone de un pequeño espacio en forma de “habitación Santa” y que reproduce su aposento, el Museo de los Recuerdos Humildes en el Convento de las Hermanas de Santa Ana de Zaragoza.

En cuanto a los museos o espacios dedicados monográficamente a artistas plásticas, destaca la escasa representación de las mujeres en el Arte y en la creación en general respecto a otros países. Últimamente se

están recuperando figuras femeninas de la historia de la creación artística, hasta ahora excluidas, aspecto que debemos destacar, máxime si tenemos en cuenta nuestra tradición en este sentido. En Zaragoza encontramos la Colección Juana Francés, en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC), que tiene un espacio monográfico en la propia exposición permanente donde se recoge una parte de la obra de esta pintora alicantina (1924-1990), esposa del también artista Pablo Serrano (1908-1985). Su producción se encuentra repartida según disposición testamentaria en tres museos más: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia), y el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MUCA). Igualmente, se tienen algunos ejemplos aislados como el que se recoge desde 2013 en el Centro Cultural de Sigüeiro (Oroso, A Coruña), con el museo/espacio dedicado a la pintora Hortensia Ramos (1939). Un proyecto de próxima apertura y que trata las diferentes relaciones que las mujeres han tenido con la naturaleza y el arte, es el Micro Museo de Diosas y Ninfas en Guisando en Ávila.

Son destacables entre otras acciones las que se están llevando a cabo con el proyecto “Género y Museos”, que originó la muestra virtual *Patrimonio en femenino* y diseñó “Itinerarios en femenino” para el Museo Nacional del Prado (Madrid): “Las mujeres y el poder” y “Los trabajos de las mujeres”; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid): “Feminismo: una mirada feminista sobre las vanguardias”; el Museo



Sala histórica de la heroína Mariana Pineda, donde podemos apreciar una reproducción de la bandera por la que fue inculpada. Centro Europeo de las Mujeres Mariana Pineda, Granada.

Nacional de Cerámica González Martí (Valencia): “Las mujeres en el Museo González Martí”; y el Museo Arqueológico Nacional.

Por su trascendencia incluimos la exposición temporal “Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC, 2012/2013), para “subrayar la importancia que han tenido los discursos sobre el género y las identidades sexuales en la producción artística española desde los años sesenta del siglo pasado”.⁴ Incluyó el proyecto: “Contenedor de Feminismos León”, que está trabajando actualmente diferentes iniciativas desde los movimientos feministas de León.

⁴ <http://www.musac.es/#exposiciones expo/?id=6206&from=anteriores>.

Igualmente debe mencionarse el proyecto que se viene realizando desde el Museo de Bellas Artes de Murcia (MuBAM): el Seminario “A través/al otro lado del espejo”, con el que se persigue releer las obras de arte y la creación de itinerarios desde la perspectiva de integración e igualdad. Del mismo ya se han celebrado dos ediciones: “Las colecciones del Museo de Bellas Artes desde la perspectiva de género”, en 2012, y “Hacia una visibilización de la mujer en el Arte y los museos”, en 2013 y 2014, que están dando lugar a una investigación de las colecciones del MuBAM desde la perspectiva de género.

Dentro del panorama de las artes escénicas destacan varias iniciativas relacionadas con artistas de la “copla y folklore”; son museos dedicados a cantantes, cupletistas y actrices, donde los objetos personales de sus dueñas resultan ser los ejes vertebradores de sus colecciones: abundantes fotografías de sus viajes, películas, amores,... y donde podemos encontrar desde el “baúl de la Piquer”, hasta “el piano del último cuplé de la Saritísima”; objetos que han trascendido a la cultura popular. Destacan entre otros el Molino Culebro, situado en Campo de Criptana (Ciudad Real), localidad natal de Sara Montiel (1928-2013), que alberga su Museo (2008). En Valencia encontramos la Casa-Museo Concha Piquer, dedicado a esta artista (1906-1990) en su casa natal; también hemos de mencionar el espacio dedicado a Raquel Meller (1888-1962), en el Teatro de Bellas Artes de Tarazona (Zaragoza), y en el Hostal Santa Águeda de la localidad, sede también de la “Asociación Cultural



Sala de exposición permanente “Colección Juana Francés”.
Autor: Fernando Sarriá. Archivo IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

Raquel Meller Memoria Permanente”. Algunas iniciativas pendientes de realización y aparecidas en la prensa son en Chipiona (Cádiz), el museo dedicado a Rocío Jurado (1946-2006); en la Casa de Cultura de Dúrcal (Granada), a Rocío Dúrcal (1944-2006), hija predilecta de la localidad desde 1968; y un espacio dedicado a Imperio Argentina (1910-2003), cuyo legado actualmente se custodia en Torremolinos (Málaga). Destaca la relevancia de este tipo de museos, relacionados con la mujer más liberal, bella y de “fama” en España.

Del paisaje que estamos describiendo, sobresalen los museos dedicados a las mujeres “buenas y santas”, espacios dedicados a las religiosas españolas como por ejemplo el Museo de Santa Teresa en Ávila, centrado en la figura de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y ubicado en la cripta de la iglesia y del convento

que venera su persona en la ciudad abulense. Y en Ágreda (Soria), encontramos el Museo Sor María Jesús de Ágreda en el Convento de la Concepción, fundado por la misma Sor María Jesús (1602-1665) en el siglo XVII y que conserva su cuerpo incorrupto. Entre los museos que cuentan con un espacio de representación recordando algunos de los oficios, destacamos el Museo de les Trementinaires (1998), en Tuixent (Alto Urgel, Lérida), que forma parte de la “Ruta de los oficios de ayer”. Este museo se centra en la figura de las “trementineras”, que toman el nombre de la trementina y que se ocupaban de la extracción y preparación de las plantas y hierbas medicinales, convertidas en remedios caseros que les eran solicitados en distintos puntos de Cataluña.

Unos espacios o museos que hemos considerado introducir son los centrados en figuras de leyenda, que la tradición ha tildado de “brujas” y “hechiceras”, es decir, curanderas y mujeres que tenían un cierto dominio en la aplicación de plantas y hierbas medicinales para la cura de enfermedades, lo que les confería un poder extraordinario en el espacio público, tradicionalmente perteneciente a los varones. En Europa sufrieron procesos judiciales, acusándolas de brujería, con el fatídico resultado de su ejecución en masa. A este respecto destacan los museos dedicados a la superstición tradicional ligada a la leyenda sobre estas mujeres, como los presentes en Trasmoz (zona del Moncayo, Zaragoza): el Museo de Brujería y Supersticiones del Moncayo, que igualmente muestra una visión realista; o la Casa-



“El baúl de la Piquer”. Ayuntamiento de Valencia. Casa-Museo Concha Piquer.

Museo de las Brujas de Bécquer. El fin último de este tipo de museos y/o centros patrimoniales debería ser la desmitificación de la leyenda y de las acusaciones injustas de brujería, así como rendir homenaje a estas mujeres y varones, y así se configura como el objetivo principal del Museo de las Brujas de Zugarramurdi (2007) en Navarra, localidad conocida como el “pueblo de las brujas”.

Como espacios de leyenda mencionamos también la Casa-Museo de Dulcinea del Toboso (1967), en El Toboso (Toledo), casa de Doña Ana Martínez Zarco de Morales, a quien D. Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616) inmortalizó con el nombre de Dulcinea del Toboso, “la Dulce Ana”, y que representa la dama clásica de los libros de caballería, para la cual los caballeros realizaban su muestra de valor, tal y como nos muestra “Don Quijote de la Mancha” (1605)

del maestro universal y “príncipe de los ingenios”. El Museo de La Dolores (1997) en Calatayud (Zaragoza), está ubicado en las bodegas del “Mesón de La Dolores”, un palacete del siglo XV que funciona como restaurante y hospedería. Este espacio está inspirado en la vida de María de los Dolores Peinador Narvi6n (1819-1894), bilbilitana que posiblemente sugiri6 la leyenda de “La Dolores”, y cuyo mito salt6 a la fama con el drama lírico “La Dolores”, escrito por Jos6 Feliú y Codina en 1895.

No queremos dejar de mencionar a las mujeres, que son muchas, y que han tenido un papel importante en la creaci6n de museos o en la puesta en marcha, como el caso del Museo de San Juan de Plan (Sobrarbe, Huesca), creado por Josefina Loste y las mujeres de esta localidad, que idearon y dirigen un museo local, con una “mirada femenina”; así como interviniendo con donaciones testamentarias importantes para la gestaci6n y/o creaci6n de los mismos, como los ejemplos de Casa-Museo, donde destaca la Casa-Palacio de Guevara en Lorca (Murcia), donaci6n de Doña Concha Sandoval Moreno, o el Pazo de Tor con la creaci6n del Museo Pazo de Tor, donado por Doña María de la Paz Taboada de Andrés y Zúñiga y donde se realizan actividad relacionadas con la igualdad.

2. IMAGEN, CONCEPTO Y LENGUAJE EN MUSEOS Y PATRIMONIO

“Es posible pensar en las mujeres y en los hombres cuando entramos en el museo”. Al igual que López



Las trementinaires Mercè Parram6n y Dolors Pla. Museu de les Trementinaires, Tuixent, Alto Urgel, L6rida.

Fernández Cao, pensamos que esta máxima ha de convertirse en la norma que guíe la correcta relectura de la memoria que custodian los museos y centros patrimoniales, que son responsables de la trasmisi6n de nuestra Historia y del papel que desempeñaron las mujeres y los hombres. La aplicaci6n de esta revisi6n de los discursos nos conducir4 hacia la visibilizaci6n, necesaria, de las mujeres en los espacios culturales que actualmente en gran parte de nuestras instituciones no se encuentran tratadas.

El discurso androcentrista que ha predominado en los museos y centros patrimoniales ha sido uno de las responsables, junto con la supremacía de las élites culturales, en el sesgo de la transmisi6n de la informaci6n y en la difusi6n del conocimiento de nuestro pasado. Actualmente esta situaci6n est4 cambiando ya que prestamos más atenci6n



Vista del Museo Pazo de Tor, Red Museística Provincial de Lugo.

a las nuevas sociedades culturales y el disfrute del patrimonio se está abriendo a los nuevos públicos.

Los museos eran y siguen siendo en muchos casos un reflejo de la élite cultural, *naturalizando* por ello determinados comportamientos de hombres y mujeres, adjudicándoles el papel de “hembras” o “varones”, y privando en algunos casos de la concesión de un lugar equitativo a las mujeres entre los hombres. De este modo, la presentación de los comportamientos que *deben* pertenecer a los varones y aquellos que lo hacen a las mujeres, a través de la imagen, lenguaje y concepto que nos muestran algunos museos, perpetúan de este modo y en el público visitante una idea anticuada y limitada de ambos sexos. Ello supone además un problema añadido, ya que quien visita un museo desde el presente puede ver “su” pasado, y ese conocimiento adquirido mediante la observación será tomado como verdadero. De ello se deriva la gran

responsabilidad, ineludible, que nuestros espacios patrimoniales y culturales tienen para con la sociedad.

En los últimos años encontramos iniciativas patrimoniales de enorme interés; entre otras destacan la protagonizada por Carmen Rísquez y Francisca Hornos en el Museo de Jaén con el apoyo de movimientos vecinales y del Instituto Andaluz de la Mujer, donde los objetivos son “poner un punto de atención en la necesidad que tenemos las mujeres de recuperar la historia”, construyendo “un espacio museístico nuevo, menos parcial, más ajustado al pasado plural de la humanidad”.

Muchos de nuestros museos y espacios patrimoniales han presentado y siguen presentando una “mirada masculina” que se ha considerado universal y neutra, reflejando los intereses de una élite, en la mayoría de los casos en sus criterios museológicos y en cuanto al concepto y a las ideas que se han querido transmitir, viéndose sometidos a la selección de la época que los conformó.

Si entendemos a los museos como espacios de memoria cultural y que esta ha sido elegida por una determinada generación para ser preservada por las siguientes generaciones, la memoria material e inmaterial, así como la forma en que contamos nuestra historia se convierten en modelos generacionales para mujeres y hombres y en su reflejo a la inversa; para que las nuevas generaciones encuentren espacios donde puedan reflexionar, es necesario introducir cambios en



“Las princesas”, video retratos de tres hermanas de la familia Silván, mineras, madres y mujeres de mineros; dejaban de ser “princesas” cuando se casaban, que se convertían en “reinas”. Ene. Museo Nacional de la Energía, Ponferrada, León.

nuestros espacios patrimoniales y culturales con puntos tendentes a la igualdad, para poder reducir el marcado androcentrismo de antaño que sigue vigente en muchos de nuestros espacios de reflexión y exposición.

Una buena praxis es el Museo Nacional de la Energía de Ponferrada (León), donde en el espacio atribuido al hombre y su trabajo en la mina, se visibiliza el papel de la mujer dentro y fuera de la mina. Igualmente, en el Museo de Juegos Tradicionales de Campo (Huesca), encontramos un espacio dedicado al juego de las “birllas” en esta localidad, solamente practicado por las mujeres de Campo y que se transmite de madres a hijas.

El lenguaje es un arma muy poderosa que tiene la capacidad de influir directamente en la conformación de la identidad de género. Por tanto, la aplicación del masculino genérico para designar



Espacio dedicado al juego de las "birllas" en el Museo de Juegos Tradicionales de Campo, Huesca.

a quienes componemos la sociedad, conlleva varios riesgos, siendo uno de ellos la invisibilidad de las mujeres. Porque lo que no se verbaliza no existe, de ahí el poder de palabra, que podrá ocultar o visibilizar el papel de personas o hechos en la Historia de la Humanidad.

Un ejemplo de masculino genérico es el "salto semántico", pensando quien lee o escucha, que incluye a mujeres y varones, para darnos cuenta posteriormente que se refiere exclusivamente a éstos últimos. De modo que su utilización acaba siendo también una contrariedad en algunos casos, siendo difícil averiguar si se está hablando de *ellos* o bien de *ellas* y *ellos*, por ejemplo: "los egipcios utilizaban la crecida del río Nilo para enriquecer sus cosechas. Sus mujeres se dedicaban...", pudiéndonos llevar a una confusión. Además, el lenguaje en primera y última instancia debe utilizarse para "nombrar"

a la *diversidad* de personas, mujeres y hombres, hombres y mujeres, que integran la sociedad. En la Red podemos encontrar muchos recursos orientados hacia la visibilización e inclusión en el discurso construido, ya sea éste oral o escrito, ya que es una necesidad en la búsqueda de la igualdad y debería ser obligado su uso para un lenguaje incluyente, como la herramienta que nos ofrece el Instituto de la Mujer, denominada "Nombrar en red", o "La lupa violeta".

En las salas de muchos museos y centros patrimoniales nos seguimos encontrando términos que revelan un uso limitado del lenguaje, y que no hace otra cosa que ocultar a las mujeres y mostrar un pensamiento en masculino. De este modo y por ejemplificar a través de la Prehistoria, es frecuente visualizar expresiones como el "origen del hombre", en vez del "origen de la humanidad" o del "ser humano"; y el "hombre cazador", en vez del "grupo cazador", entre otros.

Analizando algunos cuadernillos didácticos orientados al alumnado, al dirigirse a la persona que está leyendo el texto, vemos que abundan términos como "alumnos", "chicos", "vosotros", "nosotros" o "todos". Y en cuanto a la etapa histórica que se ocupan de explicar, suele utilizarse el masculino genérico, como "iberos", "los griegos y cartagineses" o "los romanos". Cada vez son más frecuentes en el buen uso del lenguaje integrador, términos como: "profesorado" o "alumnos/as", "las gentes que habitaron", "actividad humana", "cultura ibérica", "sociedad romana", etc. Nuestra lengua es lo suficientemente rica como para



Carpeta con recortables del proyecto "A arte do vestido" donde se hace un recorrido en la vestimenta masculina y femenina. Red Museística Provincial de Lugo.

poder hacer un uso variado de ella. De este modo debería ser habitual la práctica de términos inclusivos para que nos remitan directamente al conjunto de mujeres y hombres; buenos ejemplos son el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) y el Provincial de Lugo entre otros, así como el proyecto "Quien da la vuelta a la Tortilla", desarrollado por Medusa Mediación en coordinación con los Museos de Lugo, Murcia y León, que ha derivado en la creación de una serie de guías didácticas pioneras en este campo en España, por un lado, *Volteando. Guía de Género para público familiar*, y por otro, *Acércate. Guía de Género para público adolescente*, que desde la perspectiva de género femenino y masculino analizan obras del Museo de León, la Red Museística de Lugo y el Museo de Bellas Artes de Murcia (MuBAM).



Espacio dedicado al juego de las "birllas" en el Museo de Juegos Tradicionales de Campo, Huesca.

En cuanto a las imágenes, presentan y representan unas determinadas hipótesis o sirven como herramienta didáctica, o como publicidad,...; ejemplos los hay y abundantes, siendo habitual encontrar estereotipos rígidos que se repiten hasta la saciedad, y que nos muestran escenas de claro protagonismo masculino, como cuando se trata la Prehistoria en los museos, donde es común ver a mujeres desempeñando tareas "de mantenimiento", es decir, ocupándose de las personas más jóvenes del grupo humano, así como del cocinado de alimentos y con la reproducción como papel principal, mientras los varones están representados desarrollando actividades como la caza y la guerra, o bien otras más ociosas, como la tan conocida que los muestra pintando en las cuevas.

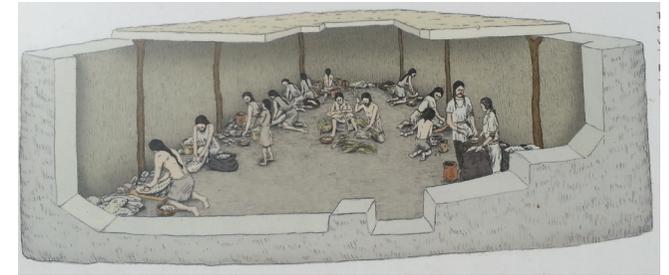
No obstante, buenos modelos, a través de los que podemos observar la aplicación de la perspectiva de género en el discurso museográfico, son los Museos de Almería, Jaén, Teruel, el Museo Arqueológico de

Asturias y el yacimiento argárico de La Bastida de Totana (Murcia), entre otros, donde podemos ver representaciones en igualdad.

3. CONCLUSIONES

Los Museos de la Mujer y los dedicados a figuras femeninas individuales tratan de restablecer el protagonismo de las mujeres en la Historia de la Humanidad, presentándolas como sujetos activos y destacando el importante papel que desempeñaron. La creación de estos museos es una de las vías de actuación que pueden seguirse desde la Museología para conseguir la visibilización de las mujeres. Para el caso de España hemos constatado la escasa representación de mujeres artistas plásticas, especialmente, y también escritoras, en espacios de representación propios, más aún si comparamos con los museos dedicados a las artistas escénicas, hasta ahora la muestra más amplia y quizás relacionada con la importancia que damos al folclore tradicional y nacional.

Otra de las iniciativas es la introducción en el discurso museológico y museográfico de puntos orientados hacia la igualdad, de modo que podamos ver a las mujeres y a los hombres. Para cumplir este objetivo debemos descubrir los vacíos en los discursos de algunos museos, viendo cómo está reflejada la información histórica sobre hombres y mujeres, y transformar esos códigos de conocimiento "en clave de género" (femenino y masculino), consiguiendo la representación global y plural de las unas y los otros.



Panel de "Un taller de molienda", donde podemos ver a hombres y mujeres trabajando. Yacimiento argárico de La Bastida de Totana, Murcia.

Debemos revisar y releer la información, los objetos y las obras de Arte con "una nueva mirada" para rescatar la importancia de las mujeres en la Historia de la Humanidad, e incluir también la diversidad femenina para hablar de todas las mujeres, de las "ricas" y de las "pobres", ya que todas fueron importantes.

Si queremos conseguir la igualdad y la visibilización de la Humanidad en su conjunto, debemos de llevarlas a nuestras prácticas diarias, pero cuando transmitimos y tenemos la responsabilidad de "elegir", de cómo contamos la Historia (concepto e ideas) a través de la selección de la mirada con los objetos y obras de Arte de nuestros museos y espacios patrimoniales, así como con el uso de lenguaje e imagen, tenemos la obligación de incluir e incorporar nuevas relecturas, así como de releer los discursos históricos y la inclusión del papel de la mujer en su conjunto y en unión al del hombre. No se trata de poner objetos realizados por o para mujeres, tiene que ser una visión más compleja y necesaria en el replanteamiento

museológico y museográfico de estos espacios: ser capaz de ver los silencios y los vacíos en los discursos expositivos, enfrentarse a muchos y variados prejuicios, miedos, trabajar las resistencias de dentro y fuera de nuestros museos y en los espacios de presentación de la Historia.

4. BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA SANDOVAL, J. y GREGORIO NAVARRO, M.C.: "Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España". *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, nº 8: "Museos, género y sexualidad", 2013, pp. 24-37.

GREGORIO NAVARRO, M.C. y GARCÍA SANDOVAL, J.: "Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio" *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, nº 8: "Museos, género y sexualidad", 2013, pp. 54-62.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M.; FERNÁNDEZ VALENCIA, A. y BERNÁRDEZ RODAL, A. (eds): *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2013.

SADA CASTILLO, P.: "¿Mujeres invisibles? la presencia de la mujer en los discursos expositivos de la historia". En Almudena Domínguez (ed.), *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*. Madrid: Sílex Universidad, 2010, pp. 229-247.

SANTACANA, J. y LLONCH, N.: "Hacia una nueva museología de y para la mujer", *Her & Mus. Heritage & Museography*, nº 3, enero-febrero 2010, Gijón: Ediciones Trea, pp. 8-11.

RÍSQUEZ, C. y HORNOS, F.: "Representación en la actualidad. Las mujeres en los museos", en Margarita Sánchez Romero (coord.), *Arqueología y género*, Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 479-490.

AA.VV.: *Volteando. Guía de Género para público familiar de los museos de Lugo, León y Murcia*. Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo de León y Rede Museística Provincial de Lugo. Produce: Medusa Mediación, 2013, pp. 30.

AA.VV.: *Acércate. Guía de Género para público adolescente de los Museos de Lugo, León y Murcia*. Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo de León y Red Museística Provincial de Lugo; Produce: Medusa Mediación, 2013, pp. 22.

EL MUSEO THYSSEN Y LOS PROGRAMAS DIDÁCTICOS PARA EDUCAR EN LA IGUALDAD

Por un modelo de normalidad basado en la diversidad

...El tema va más allá, pasa por la aceptación positiva y entusiasta de las diferencias y la estimación de la diversidad como riqueza de todos creando la posibilidad de compartir e intercambiar.

Enrique Ipiña Melgar

Ana Moreno e Alberto Gamoneda

Una constante en el trabajo del Área de Educación del Museo Thyssen Bornemisza es el respeto a la diversidad, a la diferencia y a la voz particular de cada una de las personas que pasan por nuestros programas. Una preocupación que en nuestro caso pasa por dar espacio y visibilidad, siendo conscientes de la riqueza que supone el conjunto de voces en torno a nuestras colecciones y la pérdida y el empobrecimiento que supone la ausencia de cualquiera de ellas.

Trabajamos en un contexto que nos marca unas pautas que ponen un especial énfasis en su objetivo de difundir las colecciones con programas dirigidos a involucrar a todo tipo de públicos en el proyecto cultural y educativo del Museo, en el compromiso de satisfacer la demanda de los visitantes y colaboradores con criterios de calidad e innovación constantes.

El Departamento didáctico, presente en el Museo desde su inauguración en el año 1992 se consolida en 1998 asumiendo la organización y gestión integral de las actividades educativas y de mediación, responsabilizándose de la ejecución y evaluación de los Programas Educativos. Durante estos años se ha seguido un crecimiento orgánico y progresivo que incluye también la búsqueda de los medios y recursos para poder cubrir el amplio espectro de actividades y públicos que actualmente, ya como Área de Educación se abarcan.

Todo esto no habría sido posible sin el apoyo de un equipo humano que ha ido creciendo de manera progresiva en función de las necesidades surgidas a lo largo de estos años.

En la actualidad el Área la componen:



(1)

(1) Directora del Área de Educación: **Ana Moreno**; Coordinador: **Rufino Ferreras** Asistente del Área: **Leticia de Cos**, Educadores: **Ana de Andrés, Ángeles Cutillas, Begoña de la Riva, Elena Rodríguez, Eva García, Luz Helena Carvajal, María Quintas, Salvador Martín, Alberto Gamoneda.**

También participan en el proyecto educativo del Museo otras personas como los voluntarios y colaboradores externos, estos últimos cooperan puntualmente en algunas actividades y proyectos aportando su experiencia y conocimiento para enriquecer y complementar lo aportado por el equipo educativo del Museo.



(2)

La riqueza patrimonial del Museo ofrece al público un recorrido por el arte, desde el sXIII hasta las décadas finales del sXX. En las cerca de mil obras expuestas se representan los principales periodos y escuelas pictóricas del arte occidental, permitiendo en ese trayecto un recorrido visual de la cultura europea a través de setecientos años con importante aportación de la pintura norteamericana a partir del sXVIII.

La cultura y el arte europeo y norteamericano no puede entenderse sin la presencia de las mujeres cuya

contribución y participación activa muchas veces ha intentado ser invisibilizada y restringida. Una presencia que es una constante en las colecciones desde las primeras pinturas de temática religiosa, pasando por los retratos, escenas de género y vistas urbanas, donde se reflejan todas las contradicciones sobre su representación, su papel social y los usos y costumbres de las diferentes épocas. La colección también cuenta entre sus autores con una representación de creadoras, que comienza en el SXVII con la obra de Louise Moillon y que va aumentando de manera progresiva teniendo su mayor presencia en torno a las vanguardias y, sobre todo, alrededor de las vanguardias rusas. Es una representación en la que podemos leer la progresiva conquista de espacio y visibilidad de las mujeres a lo largo de las primeras décadas del S.XX.

Es evidente que es una representación parcial de una lista mucho más amplia, larga y nutrida, pero resulta notable el hecho que desde el coleccionismo privado, que está en el origen de las colecciones del Museo, se haya sido consciente de esa presencia y de la calidad innegable de esas artistas fundamentales en la construcción del discurso de una historia del arte donde, a menudo se las ha silenciado.

Como recogía Ana Moreno (2), en una conferencia en el Museo sobre Mujer y Pintura hace ya algunos años, son parte de una larga lista en constante revisión para devolverles el reconocimiento y la presencia que merecen.(3)



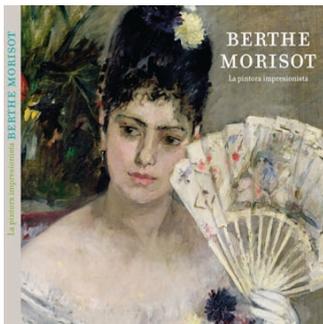
(3)



(4)



(5)



(6)

Como decíamos, en las colecciones del Museo las primeras creadoras cronológicamente presentes son Louis Moillon con su obra *Bodegón con frutas* datada en 1637 (4) y Angélica Kauffmann, con *Retrato de una mujer como una taza*, de 1780, (5).

Presencias como la de Berthe Morisot con *El espejo de vestir* fechado en 1876, (6) la sitúan como a una figura clave en el desarrollo del movimiento impresionista. En torno a esta obra el Museo

organizó una exposición dedicada a la artista (7) en la que se evidenciaba la importancia de su aportación a este movimiento.

Obras como el *Autorretrato* de **Gabriele Münter** de 1908, (8) que está presente en las colecciones con un total de cuatro obras, continúan el hilo temporal de esta sucesión de artistas. Es la mirada sobre si misma de una creadora que desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del expresionismo alemán de comienzos del sXX. Münter junto a Kandinsky, Jawlensky y Marianne von Werefkin, entre otros, fundaron la Neue Künstlervereinigung München (NKVM) y, poco después, Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), siendo pioneros del expresionismo vanguardista alemán.

El Museo cuenta con tres obras de Natalia Goncharova, que fue uno de los pilares de las vanguardias rusas previas a la revolución soviética y desarrolló una intensa colaboración en la puesta en escena de los ballets de Diághilev. La obra *El bosque* de 1913, (9) es del año en que lanzó junto a Mijaíl Lariónov el *Manifiesto del rayonismo*. Larionov fue su compañero tanto en lo artístico como en lo personal hasta el final de su vida.

También de 1913 y en la estela del cubismo esta la obra de **Alexandra Ekster** *Naturaleza muerta*. (10) Ekster es una de las grandes protagonistas de las vanguardias rusas, figura clave en las conexiones del cubismo francés y el futurismo italiano con el cubofuturismo ruso.



(7)



(8)



(9)

La obra de Varvara Fedorovna Stepanova, ya dentro de la estética constructivista, se relaciona con los principales núcleos del movimiento de vanguardia después de la Revolución, como el Inkhuk (Instituto de Cultura Artística) y los Svomas/Vkhutemas (Estudios Libres de Arte / Estudios Libres Técnicos y Artísticos del Estado) estando en contacto con los más destacados artistas rusos del momento. El Museo expone, perteneciente a la colección Carmen Thyssen, su obra *Jugadores de billar* de 1920.(11)

Combinando la estética del cubismo, el futurismo y el arte tradicional campesino, Stepanova y Liuv Popova, crearon piezas y realizaron diseños de objetos cotidianos y ropa que se ajustaban al nuevo paradigma social ruso, como buscaba el constructivismo. De Liuv Popova las colecciones cuentan con tres obras, entre ellas *Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos)* de 1915.

Popova fue una de las principales defensoras del arte abstracto en Rusia y figura destacada de la vanguardia de ese país durante los primeros años del siglo XX.

En la misma línea y un año anterior de 1914 está la obra de Nadeshda Udaltsova: *Cubismo*, donde la multiplicidad de puntos de vista de la ciudad se funden en un lenguaje de rayos y líneas de fuerza que conviven con letreros aprendidos en el cubismo analítico de Picasso y Braque.

Sonia Delaunay- Terk,(Sonia Stern), de origen Ucraniano y próxima a las anteriores artistas, pero con trayectoria y posiciones diferentes, jugó un papel fundamental en el desarrollo del orfismo, corriente que sobrepasó la pintura llegando a campos como el diseño de moda, tejidos y libros.

El Museo cuenta con dos obras suyas; *Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores)*, 1925. (12) ilustra perfectamente su faceta como diseñadora, actividad que llegaría a ser soporte económico tanto para ella como para su pareja, el también artista Robert Delaunay, durante periodos críticos como la Primera Guerra Mundial. Sonia abrió una cotizada tienda de moda en Madrid a la que llamó *Casa Sonia*, y que luego trasladaría, ya como *Maison Sonia* a París.

De Georgia O'Keeffe contamos con cinco obras, una importante presencia de una de las más relevantes figuras del arte moderno



(11)

norteamericano, que desarrollo un estilo sumamente original reuniendo una interesante combinación de simbolismo, abstracción e interés por la fotografía.

Calle de Nueva York con luna, de 1925, (13) fue el primer cuadro que pintó de la ciudad de Nueva York, O'Keeffe quería exponer la obra en *Seven Americans*, la exposición que Alfred Stieglitz, organizó en 1925 en las Anderson Galleries. Stieglitz le indicó que los rascacielos de Nueva York eran un tema difícil de pintar incluso para los hombres, sugiriendole finalmente exponer otras obras suyas de flores de gran tamaño. Al año siguiente, en una exposición individual en *The Intimate Gallery*, O'Keeffe insistió en que Stieglitz colgara este cuadro, que se vendió el primer día por mil doscientos dólares. Como recoge Gail Levin en el catálogo de las colecciones *a partir de 1929, después de que O'Keeffe demostrara que no hacía falta ser hombre para representar eficazmente las estructuras urbanas, pasó a interesarse por otros temas.*



(12)

En el museo también podemos ver otras creadoras y artistas representadas por sus contemporáneos. A modo de ejemplo, casos como el de la fotógrafa Hilde Hubbuch, retratada por su marido Karl Hubuch; la pintora Giulia Lama pintada por Giambattista Piazzetta; la actriz Ann Brown vestida como la princesa Miranda de la Tempestad de Shakespeare por Johan Zoffany o la soprano alemana Mathilde Beckmann retratada por su marido Max Beckmann.

Entre las creadoras que hemos mencionado con anterioridad encontramos casos como los de Goncharova y Larionov, Stepanova y Rodchenko, Sonia y Robert Delaunay, donde se unieron vida, creatividad, camaradería y profesión. Dando lugar a procesos de influencia creativa mutua. Pero también encontramos ejemplos de relaciones no tan horizontales como las de Kandinsky y Münter o

Mathilde y Max Beckmann, en las que ellas se vieron más eclipsadas por la figura de sus parejas.

En los últimos años el papel de las mujeres en el arte ha estado presente en las actividades culturales del Museo de diferentes formas: A través de exposiciones como *Heroínas*, comisariada en el año 2011 por el Director artístico del Museo Guillermo Solana que abordó la representación de la mujer en roles activos y la crisis de identidad de género en el arte occidental en un amplio arco cronológico, que abarcaba desde el Renacimiento hasta la actualidad. De manera paralela a la exposición, se organizó un curso monográfico dirigido por Rocío de la Villa, profesora de Estética y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, estructurado en ocho sesiones impartidas por especialistas que abordaba la representación de esos roles activos de las mujeres en la historia del arte occidental. También se celebró un simposio del que se publicaron las actas.

O como mencionábamos anteriormente la exposición sobre Berthe Morisot, *la pintora impresionista*, también del 2011, que estudiaba no sólo su papel de gran creadora, sino también, su faceta como mujer burguesa, urbana, preocupada por la moda y su rol de activa animadora cultural en apoyo de intelectuales y artistas.

Más atrás en el tiempo, en el año 2002, se encuentra la exposición *Robert y Sonia Delaunay* que trató la importante contribución de ambos artistas a la pintura



(13)

moderna entre 1907, fecha de su primer encuentro, y 1914 fecha de la muerte de Robert Delaunay.

Desde el Área de Educación del Museo y sobre todo a través de los programas de educación social hemos ido trabajando con diversos colectivos de mujeres que nos lo han ido solicitando y con las que hemos generado procesos de colaboración y dinámicas de trabajo en Red.

Las primeras en llegar como grupo de mujeres que solicitaban estas actividades y estos enfoques fueron las mujeres de los grupos de autodeterminación de mujeres con discapacidad intelectual de AFANDEM, de Mostoles en el curso 2008-9 que, posteriormente pasaría a integrarse dentro del grupo AMÁS.

Para estas mujeres se realizaron una serie de recorridos en el Museo, trabajando en Red con ellas,



(14)



(15)

con Sergio Gonzalez Aguinaga, responsable de los grupos de autogestores y con Lola Triviño, presidenta del observatorio de la mujer de FEAPS Madrid. En este recorrido, como sugerencia de actividad proponíamos jugar con la idea de *La cité des dames* de Christine

de Pisan vaciando el tablero del Monopoly y usando dólares con los rostros de las participantes para convertirlo en juego sobre autodeterminación, metas y sueños.

Fruto de estos primeros contactos y del trabajo en Red con otros agentes y colectivos Surgió, en el año 2010 el proyecto: Mi sueño un Derecho (14), liderado por las propias participantes a través de los grupos de mujeres “Estamos aquí” y “Abriendo ventanas” que necesitaban reivindicar la visibilidad de sus sueños y metas. A lo largo de los 9 meses trabajaron en el Museo con los educadores y en sus espacios de reunión para estimular su creatividad. Después, desde el Área de educación se generó una red de trabajo en torno al proyecto que conectó al colectivo de artistas “Sanar Madrid” y a personas con discapacidad intelectual que participan en el taller de escritura de la Asociación Argadini para trabajar desde el ámbito literario el sueño de cada participante.

Este trabajo en red se recogió en una publicación a la que se llamó *Mi sueño un Derecho*, publicada con una ayuda europea de los programas de Juventud en acción que solicitaron las participantes, seguida de una guía práctica que permitía la aplicación del proyecto en cualquier otro contexto. (15)

Los grupos de jóvenes y mayores de la Comisión de Investigación de Malos Tratos a Mujeres también nos pedían, entre otras lecturas de las colecciones, algunas que se focalizaban en los aspectos de

igualdad y de género. Con ellas buscamos los roles de representación de las mujeres a lo largo las colecciones, descubriendo imágenes que nos servían para reflejar algunos hitos de la lucha de las mujeres por sus derechos; Como su papel en algunos de los procesos revolucionarios, la importancia de los movimientos de las obreras de las fábricas textiles o el papel relevante que tuvieron ambas guerras mundiales en la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo.

Estos enfoques los fuimos compartiendo con otros grupos de mujeres como los de las mujeres usuarias de servicios comunitarios de salud mental de la comunidad de Madrid, el grupo de mujeres, de origen magrebí en su mayoría, del programa *Ventillaarte*, dirigido por la psicóloga y arte terapeuta Laura Rico, de la asociación Pueblos Unidos o las mujeres de los Centros Municipales de Mayores del Distrito centro Dinamizadas por su coordinadora Charo Arroyo.

La suma de estas experiencias, siempre satisfactorias y enriquecedoras, fue generando dinámicas de trabajo en red. Estas dinámicas dieron lugar en el 2012, dentro el festival Miradas de Mujer, al diseño de unos recorridos en los que, cada una de las participantes, seleccionaba una obra, dentro de este contexto que luego explicaba a los visitantes del Museo durante la celebración del Día Internacional de la Mujer.

Las mujeres de Pueblos Unidos hablaron de mujeres que han roto fronteras, de retratos de artistas,

viajeras y de escenarios de conflicto que sitúan la mirada en la importancia de la mujer en movimientos como la primavera árabe.

Desde los Centros Municipales de Mayores del Distrito Centro de Madrid situaron la mirada sobre los roles de representación de la mujer en la historia del arte.

Los grupos de autodeterminación de mujeres con discapacidad de grupo AMAS-AFANDEM y el grupo de mujeres del CRPS LATINA hablaron de la mirada de las artistas y de su lucha por la visibilidad y el reconocimiento.

Las mujeres de la Comisión de Investigación de Malos Tratos a Mujeres llevaron la mirada a los hitos en la lucha por los derechos de la mujer vinculados a la celebración del Día Internacional de la Mujer.

Con la suma de todas estas experiencias se consolidó un espacio de trabajo con las y los profesionales de cada colectivo al que en un primer momento llamamos Mesa de Mujer y que dado lugar al programa Nos+otras.

Se trata de un espacio desde el que se defiende, como en toda la programación de nuestro Área, un modelo de normalidad basado en la diversidad, en el convencimiento de que las diferencias nos enriquecen y el respeto nos une.

Mesa redonda:

A relación muller e museo. Espazos patrimoniais

Moderadora: Encarna Lago González

LAS MUJERES EN INTERNET (HACIENDO MEMORIA, MARCANDO FUTURO)

Por **Araceli Corbo****

****Araceli Corbo**

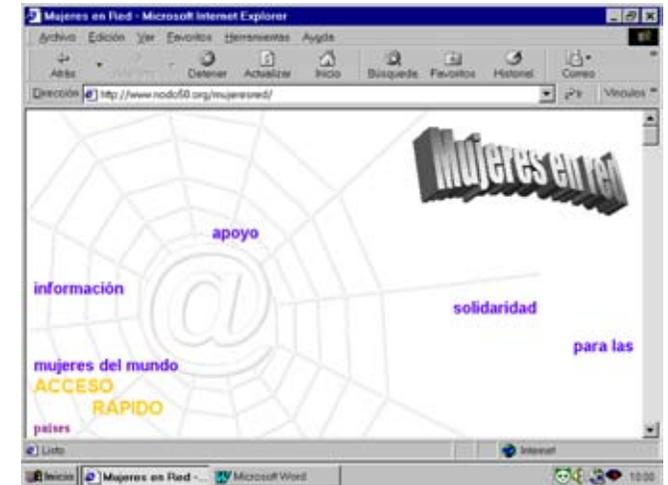
Responsable de la Biblioteca-Centro de Documentación MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León DEA en "Estudios Interdisciplinarios de Género" (Univ. Salamanca) y Coordinadora del Festival de Miradas de Mujeres Castilla y León

El "I Congreso de Género, Museos y Arte" celebrado los días 11, 12 y 13 de octubre de 2013 en los Museos de la Red Museística Provincial de Lugo, ofreció al panorama artístico y museográfico una perspectiva de género actualizada y positiva. Gracias al mismo, volví a reflexionar sobre la relación de las mujeres con las nuevas tecnologías, preocupándome de dónde se encuentran en la actualidad, si están o no en el ciberespacio, cómo están, que realizan, en qué destacan y sobre todo, cuál es su papel en Internet, en especial en el ámbito de los museos y el arte.

Los estudios de género, desde diferentes perspectivas, han sido cruciales en mi vida, por experiencias personales (tengo una tía que en vez de cuentos, me hablaba de los Derechos de las Mujeres) y en formación, ya que realicé el doctorado "Estudios Interdisciplinarios de Género" en la Universidad de Salamanca. Al concluir los cursos, presenté mi trabajo de Grado que versaba sobre la relación de las Mujeres y las Nuevas Tecnologías en España y Latinoamérica. Este trabajo se convirtió en uno de los capítulos de la obra colectiva "Historia de las Mujeres en España"¹, dirigido por Josefina Cuesta.

En esta ocasión, voy a centrarme en la situación que ocupan las mujeres en Internet en el ámbito

¹ CUESTA BUSTILLO, Josefina (dir.) Historia de las Mujeres en España en el Siglo XX. Madrid: Instituto de la Mujer, 2003.



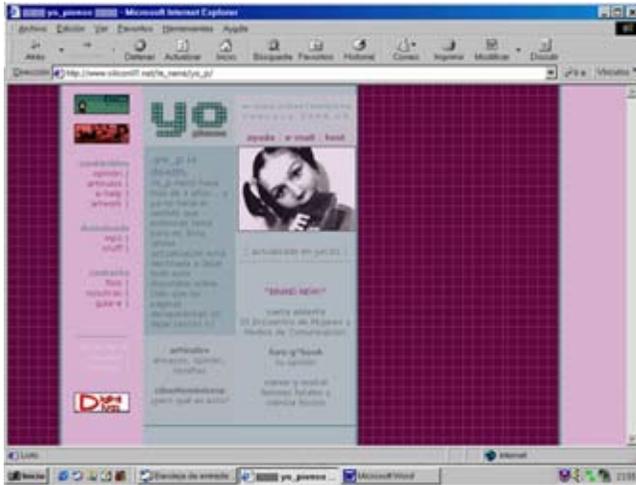
* Captura del periódico en línea "Mujeres en Red" en 2001.

de los museos y el arte, pero no puedo avanzar sin sentar unas bases sobre aquellas mujeres que nos abrieron las puertas a este mundo de infinitas posibilidades y de cercanos sueños.

La persona más influyente y luchadora en esta relación de las mujeres y las nuevas tecnologías, es Montserrat Boix, periodista de RTVE. Cansada de las limitaciones (internas o externas) de los medios de comunicación tradicionales y de una realidad patriarcal, Montse Boix creó el conocido espacio "Mujeres en Red"² en el que también colaboran y participan mujeres de Latinoamérica.

Montse Boix tiñó las webs rosa.com que surgían en Internet dedicadas al género femenino,

² <http://www.mujeresenred.net/>



* Página Yo_pienso. E-zine ciberfeminista. 1997 (consultada en 2001)

portales llenos de estereotipos y roles, por el color morado del activismo feminista.

Este espacio también lucha y luchaba contra una asignada "tecnofobia femenina", que no lejos de ser del todo cierta, nacía para marcar de nuevo las diferencias entre hombres y mujeres.

"Mujeres en red" supuso un avance a favor de esta relación y del feminismo, ya que, además, recogía importantes textos de reconocidas autoras. Esta lucha por la brecha digital fue real, con formación por parte de las colaboradoras de la web, acciones colectivas reivindicativas y con la difusión de problemáticas que no eran captadas por los medios tradicionales.

En uno de los cursos organizado por Montse Boix en 2001, conocí a Sara Átoma. "Yo pienso..." era el blog de Sara Átoma, que con 14 años abría un horizonte fácil de alcanzar, como ahora sucede, ya que su site era un blog que aglutinaba quejas sobre esa supuesta "nefasta" relación de las mujeres con las nuevas tecnologías.

Con "Mujeres en red" aún no podíamos denominar a este activismo "Ciberfeminismo", ya que este concepto apareció gracias a mujeres, principalmente artistas, del mundo anglosajón³. Además, no muy evidente la apuesta por los mismos objetivos.

Las ciberfeministas encontraron en la red un espacio de liberación, aparentemente horizontal, donde el género no importaba (ya que no era visible) y cada individuo definía su identidad sin connotaciones físicas, solo subjetivas.

Fue Donna Haraway, la que desencadenó una viva polémica con su escrito de 1985 "The Cyborg Manifesto"⁴. Fue considerado la quintaesencia del ciberfeminismo. Plantea debates en diferentes áreas, como la primatología, la filosofía y la biología evolucionista; lo más importante, introduce el concepto de "Cyborgs" en el lenguaje ciberfeminista es producto de la

³ El "Ciberfeminismo" hispano llegó con la "IV Conferencia Mundial de la Mujer", celebrada en Pekín en 1995.

⁴ Texto que pertenece al libro de la misma autora "Simians, Cyborg and Women. The Reinvention of Nature".



Tina La Porta, Future Body, net.art, 1999

ciencia y la tecnología, como un autómatas con autonomía incorporada, un organismo híbrido, un cruce entre el hombre y la máquina, como la clave de una nueva cultura, donde todos/as somos nodos interconectados, sin división sexual ni entre lo real y lo virtual.

Otra autora americana muy representativa en la historia del ciberfeminismo, es Sadie Plant, que iniciaba el camino que la convertiría en una destacada teórica del ciberfeminismo al publicar *Ceros+Unos. Mujeres digitales+la nueva tecnocultura*. El libro, concebido como un hipertexto, es una historia de la cibernética, un análisis de las consecuencias de la red y una meditación sobre el poder. Plant destruye la falacia de que el cerebro femenino no comprende la tecnología, sugiere que *hay una vía de subversión, íntima y posible, entre las mujeres y las máquinas*.

La estudiosa reivindica a las mujeres que contribuyeron a su desarrollo, como Ada Lovelace, hija de Lord Byron, creadora del primer sistema de procesamiento de datos⁵.

En el año 1997, momento clave en la realización de estudios sobre el Ciberfeminismo, Susanne Ackers, Julianne Pierce, Valentina Djordjevic, Ellen Nonnenmacher y Cornelia Sollfrank fundaron *"The Old Boys Network"*⁶ en Berlín, para desarrollar un discurso de intervención femenina en el mundo tecnológico, alterando los conceptos de identidad, género y acción política.

En septiembre de ese mismo año, en la Documenta X de Kassel (Alemania), se realizó la Primera Conferencia Internacional Ciberfeminista. Allí, se formularon *Las 100 Antítesis*⁷, basadas en la provocación, la ironía y la paradoja. "Una actualización del feminismo centrada en los temas políticos y sociales vinculados a la globalización, las nuevas tecnologías y el medio digital"⁸. Todos estos escritos, conceptos, y algún apunte más, son la base de la denominada *cultura ciber* o *netcultura*.

Pero, en definitiva, el término *ciberfeminismo* fue acuñado en 1992 por el colectivo de artistas

⁵ R. Bosco / S. Caldana. El País, 8 de marzo de 2001.

⁶ <<http://www.obn.org>>

⁷ <<http://www.obn.org/cfundef/100antitheses.html>>

⁸ Ibidem.

australianas VNS Matrix⁹ (Josephine Starrs, Francesca da Rimini, Julianne Pierce y Virginia Barratt) para investigar las estructuras de dominación y control en la cultura tecnológica, y para explorar la construcción de nuevos significados de identidad y sexualidad en el ciberespacio, denunciando los mitos masculinos y negando la tecnofobia que se imputa a las mujeres¹⁰.

Se pueden distinguir hasta tres usos básicos del término¹¹:

- Ciberfeminismo como uso de los ordenadores e Internet para propagar la causa feminista.

- Rama de la crítica feminista que intenta desenmascarar los presupuestos machistas y patriarcales que hay detrás de los ordenadores y de la Red, intentando también que Internet sea un lugar mucho más amigable y útil para las mujeres.

- Como creación de cibercomunidades y Zonas Temporalmente Autónomas, en la que las mujeres puedan encontrarse a sí mismas y reconstruir su identidad fuera de la influencia de la mentalidad patriarcal.

⁹ VNS Matrix: <<http://sysx.org/vns/>>

¹⁰ BOSCO, R; CALDANA, S, "Femenino@Género aborda la relación entre la mujer, el arte y la tecnología", El País, 8 de marzo 2001.

¹¹ <<http://www.kriptopolis.com/dicc/c22.html>>

CIBERFEMINISMO, NUEVA POLÍTICA

Para Victoria Vesna¹², el ciberfeminismo implica *el fin de la era del feminismo dogmáticamente correcto*. Esto sucede porque el propio espacio que Internet ofrece a todo tipo de manifestaciones artísticas e ideológicas, es minoritario. Abre campo a nuevas reinterpretaciones de la teoría feminista clásica, enriqueciéndola y adaptándola al presente tecnológico.

Faith Wilding¹³, a su vez, lo resume del siguiente modo, *los temas [clásicos] del feminismo, como subjetividad femenina o separatismo (...) están destinados a surgir de nuevo (...). ¿Cuál es la materia que el ciberfeminismo está cuestionando, teorizando y activamente confrontando? Por supuesto la respuesta superficial es el ciberespacio, pero tal respuesta no es realmente satisfactoria. El ciberespacio es solo una pequeña parte, ya que la infraestructura [que origina y mantiene] este mundo virtual es inmensa*.

VNS Matrix apuntan en su *Manifiesto de la Zona Mutante*, que el ciberfeminismo es un pensamiento que destruye los roles sexuales (pensamiento constructivo). Otras autoras, Ana Martínez-Collado y Ana Navarrete¹⁴, entienden que es una nueva forma de comunicación entre mujeres, aprovechando las nuevas posibilidades de los medios tecnológicos, aunque no sólo entre mujeres, sino también entre el público en

¹² <http://www.silicon01.net/la_neta/yo_p/ciberfem4.htm>

¹³ <http://www.silicon01.net/la_neta/yo_p/ciberfem4.htm>

¹⁴ Ibidem.

general, ya que la capacidad expresiva de Internet permite la denuncia e información a gran escala.

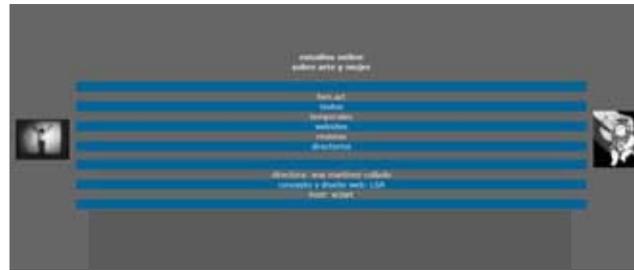
Por tanto, el ciberfeminismo presenta un rechazo hacia cierto feminismo prototipo de los años 60 y 70, una manifestación feminista que vivió el mundo hace más de 30 años y que perdura hoy en día. Este feminismo mencionado que asocia automáticamente a la mujer con el instinto, los sentimientos y la mismísima naturaleza, es en parte generador de una tecnofobia en absoluto positiva para los propósitos del ciberfeminismo. Para el ciberfeminismo no existe la "diosa mujer", ésta se transforma en un cyborg, como perfecta unión entre tecnología e individuo, brillante, asexuado y enteramente funcional¹⁵.

....

En España existe un espacio web: *Estudios online sobre arte y mujer*¹⁶, que fue creado y administrado por la artista y profesora titular de la Universidad de Cuenca, Ana Martínez-Collado. La página recoge escritos sobre Ciberfeminismo, "fem-art" o Net-Art femenino, etc. Recoge, por ejemplo, estudios de Rosi Braidotti, como el titulado "*Un ciberfeminismo diferente*", en el que pretende situar la cuestión de los cibercuerpos dentro del marco de la postmodernidad, abordando las paradojas que encierra la corporeidad. Desarrolla una serie de variaciones sobre el tema

¹⁵ Escritos de Átoma (Sara Roca, autora de la página "Yo_pienso"), Reflexiones sobre el Ciberfeminismo.

¹⁶ <<http://www.estudiosonline.net>>



Pantallazo de "Estudios online sobre arte y mujer"

del ciberfeminismo, prestando especial atención al tema de la diferencia sexual, la tecnología y la cultura. Expone el desarrollo de la tecnología de la información, y ofrece un análisis de algunas de las representaciones sociopolíticas del fenómeno del cibercuerpo desde un punto de vista feminista¹⁷.

A continuación, comenzó a destacar la autora y artista española: Remedios Zafra¹⁸. Ella estudia la base de la existencia de los sujetos, y su discurso artístico en la red. Reflexiona sobre las identidades posthumanas en tanto cyborgs, frente a una construcción biológica diferenciada. También especula sobre la posible feminización de la red y de las obras de net-art, poniendo como ejemplo las aportaciones de lo

¹⁷ BRAIDOTTI, Rosi, *Un ciberfeminismo diferente*, en: <<http://www.estudiosonline.net>>

¹⁸ ZAFRA, Remedios, *El instante invisible del Net-Art*, en: <<http://www.estudiosonline.net>> Esta artista, ya ha realizado numerosas investigaciones sobre este tema, ha participado como redactora y coordinadora de revistas y proyectos on-line vinculados a las nuevas prácticas artísticas. Ha sido directora de comunicación de "w3art, servicios artísticos para la red", directora creativa de "suheros on-line" y actualmente es profesora titular de Universidad. Imparte numerosas conferencias sobre su especialidad.

femenino a un nuevo mundo (ciber) a partir de unos paradigmas cambiantes¹⁹. Ha escrito numerosos libros sobre esta temática, todos ellos muy recomendables, así como ha llevado a cabo varias exposiciones en las que presentaba la tecnología como una aliada para la creación artística.

...

Con lo que sigue a continuación, expreso mi defensa. Esta es, la ocupación de Internet por parte de las mujeres y su amplia participación en los espacios sobre el Arte, proyectos para debate sobre la Cultura y autoras de blogs especializados.

No voy a señalar aquí a mujeres artistas que trabajan con las nuevas tecnologías, aunque animo fervientemente el uso del site que creamos en el 2010 en el MUSAC con motivo de un "Encuentro sobre Software Libre, Arte y Mujer" para que sirviera como recurso sobre artistas y proyectos de esta temática.

En cambio, si voy a centrarme en las mujeres que actualmente toman la iniciativa de emprender un blog o un proyecto cultural en Internet, donde plasman sus intereses, alzan la voz de los artistas, opinan y describen exposiciones, añaden datos a nuestras investigaciones sobre nuevas herramientas para el desarrollo y la innovación en los museos. Estas mujeres, cuyo discurso no es esencialmente feminista, pero sí están presentes,

¹⁹ Información recogida en: <http://www.mecad.org>



* Pantallazo del site Ciberfeminarte.org

dinamizan la red, son fervientes usuarias y fomentan el uso de las redes sociales, participan en todas las iniciativas sobre museos y arte, visitan las salas de exposiciones desde un punto crítico y profesional y nos hacen llegar a todas/os una amplia panorámica del mundo del arte (fundamentalmente contemporáneo, en este caso) desde múltiples miradas.

Algunas de estas mujeres son Pilar DM, Paula Susaeta, Laura Cano, Nati Guil, Nuria García, Cristina Riera, Marta Lozano, María Sánchez, Conxa Rodá, Soledad Gómez, Semíramis González, Elena Villaespesa, Pilar Gonzalo, Amelia Aguado, Alejandra Casado, Mónica Castro de Lera, Nabi Labakhat, Montaña Hurtado, Alicia V. Díaz, Dolores Lobillo, Paula Cabaleiro, Encarna Lago, Pilar Sánchez, Rut de

las Heras Bretín, Aitziber Urtasun, Marta Álvarez, Alba Lucía Romero, Berta Delgado, Paz Vicente, Teresa Soldevila, Alba Lucía Romero, Claudia Caracoche, Stella Maldonado, Estíbaliz Pérez, Susana Gómez, Lucía Calvo, Ana Pérez García, Casandra Carpintero, Elisabet Luengo, Teresa Miquel, Gisela A. Schmid, Ana Brandes, Laura Franganillo, Adriana Gallegos, Anna RT, Sara (@sabope), Mercedes Pugliese, María de Cuenca, Naiara Valdano, Pía Valdés-Hevia, M^a Ángeles Gómez, Guimar RGdP, Martina Deren, Marta Reche, Nuria Arbizu, Zuriñe Lafón y un largo etcétera²⁰.

²⁰ Siento muy sinceramente si olvido citar a alguna mujer que hable sobre Arte y Museos en Twitter y no ha sido recogida en este listado.

EL GÉNERO EN UN MUSEO LOCAL: EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CACABELOS.

Silvia Blanco Iglesias (*)

He de comenzar agradeciendo a las organizadoras, a la Rede Museística de Lugo la invitación a participar en este **I Congreso Xénero, Museos e Arte**. Advertiré que mi experiencia como directora de este museo es breve y vino determinada por una trayectoria ligada al Patrimonio y a la Historia del Arte, bien como técnica de Patrimonio y como docente del Grado en Historia del Arte; pero eso sí, con una idea muy clara de cómo tenía que ser un museo.

Participar en este **I Congreso Xénero, Museos e Arte** es especialmente gratificante por compartir conocimiento, y fundamentalmente por continuar, siempre, aprendiendo de otras experiencias; en resumen, SUMAR, añadir un granito de arena.

Acercarse a estos temas de género es una parte necesaria de un recorrido vital, ya que en algunas ocasiones el hecho de ser mujeres nos ha relevado a formar parte de un equipo menos visible.

El tema de este bloque: GÉNERO Y MUSEOS, no resulta ser un tema fácil. Aunque hoy en día, sin duda hemos avanzado en él. Podemos abordar el género y los museos, desde muchos puntos de vista: *la naturaleza de la mujer, la naturaleza del museo, la complejidad de sus relaciones, el discurso expositivo, la temática de las exposiciones, el personal laboral del museo, estadísticas de visitantes en cuanto al género,...*

Introducir la perspectiva de género en el museo tiene que ver con una forma de entender la



Visita dialogada a la exposición permanente.

El proyecto de introducir la democracia en su sentido de equidad entre los museos toma fuerza y apoyo político a partir de hace pocos años; poco a poco comienza a ser más fácil manejar más bibliografía sobre el tema. De esta manera, en este I Congreso **Xénero, Museos e Arte** se visualiza la imagen completa desde el interior de los museos, pero además con una proyección diferente ya que añade la visión tan importante como la de comisarias, artistas, galeristas, y la propia experiencia de la mujer en el arte o frente al arte...

Sin duda, un paso adelante, para evitar las discriminaciones de género en el ámbito cultural y museográfico. Al mismo tiempo, a los museos les lleva a trabajar y aplicar esfuerzos importantes, pero totalmente necesarios para corregir el androcentrismo, tanto en los sistemas de

(*) Silvia Blanco Iglesias- Directora Museo Arqueológico de Cacabelos (contacto: museoarqueologico@cacabelos.org)



Vista de la sala de exposiciones temporales.

catalogación como en los discursos museográficos, en los temas expositivos, en la representación laboral,...

Analizar la palabra GÉNERO con una amplia perspectiva, desde los inicios años 70- 80 hasta la actualidad 2013, nos brinda la posibilidad de pensar, bien a través de las obras expuestas, del personal que ocupa los diferentes departamentos de un museo, la consideración social, análisis de los visitantes que visitan nuestras salas, ... Es decir, nos abre un camino arduo, para construir un conocimiento exhaustivo sobre las relaciones de género, y cómo a partir de un mundo asimétrico las posibilidades de estar en el mundo, por el simple hecho de su diferencia sexual, para los hombres y mujeres era diferente.

En este contexto ya complicado, el tema de las mujeres en los museos se presenta como un eje de

actuación nuevo en el panorama museístico español. Un eje que puede hacernos pensar sobre todas las dimensiones problemáticas de la exhibición de las obras de arte o de patrimonio artístico tradicional, y revisar *archivo, exhibición y relación con el público*.

Los museos son lugares de **alta carga simbólica**, todo lo que se exhibe, muestra una voluntad importante de significado. Son lugares donde los visitantes quieren ver lo que contienen estos museos y lo son como contenido importante. Hoy en día las mujeres como público suponen una altísima presencia en nuestros museos. De hecho en algunos museos, como en el que represento, el Arqueológico de Cacabelos, ya se está llevando a cabo una estadística basada en el estudio de género desde Enero de 2013. Es importante desde la gestión de los museos, llevar un seguimiento de nuestro público, necesitamos saber los gustos y preferencias de nuestros visitantes y cómo va evolucionando en el tiempo.

Sin lugar a dudas, a los museos nos visitan tanto hombres como mujeres, pero la mujer en el museo se siente realmente cómoda, son un espacio de tránsito fácil para las mujeres. Sin embargo estos espacios que resultan cómodos a las mujeres, en cuanto a sus contenidos son problemáticos, ya que no han sido favorables en contenido hacia las mujeres, ya que han estado minimizadas y poco valoradas en el desarrollo de la museística.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, esto ha empezado a cambiar en algunos museos, cuando las mujeres pasaron a ser visitantes de los museos. De esta manera los espacios se han ido feminizando, y así las interpretaciones sobre los objetos, la forma de exhibir los objetos y más adelante la forma de gestionar los museos.

Este proceso, lo hemos visto a partir de la década de los 70, este movimiento, en un principio tímido, sentó las bases para la evolución que vivimos hoy. Esa visión comenzó a ir moviendo conciencias y criterios de exposición totalmente diferentes. Así, muchos de los espectadores y trabajadores de hoy, sin duda hemos nacido dentro de este cambio. Un cambio a positivo, a una apertura museística y a incluir a la mujer como espectadora de una nueva museología, pero también como trabajadora en ese mismo espacio museal.

Desde el Museo Arqueológico de Cacabelos [M.AR. CA.] trabajamos para introducir a la mujer en el discurso diario, no solo en el expositivo, sino también en todo el conjunto de acciones que llevamos a cabo.

Por la disciplina del museo, necesariamente hemos de partir de cómo se interpreta en arqueología el género. La visión óptica contemporánea para aproximarse a las sociedades antiguas a través de la cultura material. De esta manera, la arqueología de género es una derivación de la arqueología feminista, que persigue las relaciones que se establecen entre mujeres y



Talleres Didáctica MARCA

conocimiento a través de nuestras colecciones permanentes- arqueológicas y etnográficas- con visitas- taller para escolares y visitas interactivas y adaptadas para diferentes públicos.

El museo tiene un papel activo en la sociedad como generador de conocimiento, nuestra misión desde el museo es acercar y popularizar esos conocimientos para que lleguen a toda persona que entre por la puerta de nuestro museo. No “popularizar” como sinónimo de “vulgarizar” sino adaptar nuestro lenguaje para que llegue a todos nuestros públicos.

¿Qué hacemos en nuestro museo? Hasta ahora, nuestro recorrido es corto y hemos dado unos pequeños pasos, fundamentales para la interpretación del registro arqueológico y su traslación al discurso del museo.

La gestión del museo está concebido como un centro de CULTURA VIVA, se cambiaron los objetivos anteriores en un intento de asumir una función social masiva (dentro de los límites, que es un museo local y con un presupuesto mínimo). Se asumió una función social, que anteriormente no se tenía, utilizando diferentes estrategias que han ido desde el marketing comercial al desarrollo de un centro de cultura referencial en la comarca del Bierzo.

La idea básica del proyecto museístico desde 2013 era que el museo dejara de ser aburrido e inamovible para convertirse en un espacio donde hombres y mujeres, niños y niñas pasan su tiempo, su ocio,... aprenden y disfrutan recorriendo nuestras salas.

El punto a nuestro favor, que la arqueología es el descubrimiento de nuestro pasado y tiene siempre algo de aventura. Esa trasmisión de un discurso interactivo entre las colecciones de arqueología y el visitante, no era otro que tomar conciencia de alejarnos de un discurso abstracto y hacerlo cercano para que nuestro público saliera del museo con la sensación de haber vivido una experiencia única: vivir la arqueología de una forma cercana y totalmente accesible.

Jugamos con un hándicap: la visión de un museo arqueológico con una típica visión empolvada. En las colecciones etnográficas ha sido mucho más fácil hacernos accesibles y enfocar la mirada y dar un peso específico en el marco etnográfico, que habitualmente la mujer siempre está presente. Por



Talleres Arqueología por un día

eso, uno de los principales retos de todo museo, de arqueología o no, es acercar el pasado al visitante, de manera que encuentre nexos de unión pues lo que somos hoy en día forma parte de lo que fuimos ayer.

Poco a poco durante este 2013 lo hemos ido consiguiendo, y ahora mismo estamos muy satisfechos con el espectacular aumento de nuestros visitantes al museo y a vivir la experiencia de exposiciones temporales muy cambiantes, tanto de estética, como de técnicas y disciplinas. Lo importante es sorprender al visitante, y hacer que el rato que esté recorriendo nuestras salas, viva con intensidad lo que nosotros hemos preparado para ellos.

En un primer acercamiento al **Museo Arqueológico de Cacabelos**. Estamos situados en el noroeste de la provincia de León, en el corazón del Bierzo. Se trata



Sala exposición permanente: Arqueología

de un museo local de una población con cerca de 5500 habitantes.

El nacimiento de su colección arqueológica se inicia en la década de los 60 a través de una agrupación cultural denominada "El Pedrusco" y fue el germen de lo que hoy conservamos, custodiamos y estudiamos en el museo. En los años 80 comienza poco a poco a germinar la colección museológica que podemos observar hoy y se habilitan los bajos del ayuntamiento, después en la Casa de la Cultura; diferentes espacios para la colección arqueológica.

En 2004 se compra una antigua bodega del siglo XIX para albergar la colección arqueológica y etnográfica que se había ido recopilando; y en 2008 se inaugura.

Hoy en día, ya no es un solamente un espacio "arqueológico" o "etnográfico", sino se ha convertido en un **espacio cultural**, en el que el visitante además

de las colecciones permanentes puede descubrir exposiciones de carácter temporal, un espacio para charlas, conferencias, presentaciones de libros, homenajes, encuentros de artistas (I Encuentro de Artistas en Red coordinado por Paula Cabaleiro), jornadas, cursos de extensión universitaria, conciertos, talleres para todos los públicos ... tratamos de crear un MUSEO VIVO en el que interactúen públicos de diferentes edades, condición social, sexo,... a fin de reunir a un número de personas con un aliciente común: el ARTE y la CULTURA.

El M.AR.CA. es un museo de reciente inauguración, por lo que debe ser un reflejo del siglo XXI, debemos crear un discurso no marginativo para la mujer. En nuestra colección museográfica no se prima al hombre en el discurso, sino que está perfectamente integrada la mujer en los recursos expositivos.

El proyecto de museografía fue elaborado por la empresa SERCAM que asumió el reto de crear un Museo Arqueológico con un conocimiento riguroso, pero a la vez popular y accesible, con un recorrido impactante y atractivo.

En cuanto a la programación de este año 2013:

Nº total exposiciones: 16

Nº exposiciones colectivas(hombres y mujeres) : 2

Nº exposiciones integrantes mujeres: 9

Nº exposiciones integrantes hombres: 5

Es indiscutible la balanza hacia donde esta inclinada; es importante creer en la mujer como artista, en un mundo que tradicionalmente ha estado muy ocupado por los hombres. Lo realmente deseable, es que en un futuro haya una equivalencia tal, que tanto el hombre como la mujer tengan su espacio no sólo como artistas, sino como gestores y gestoras, y en conclusión como trabajadores del sector museos.

Los museos son instituciones de alto prestigio social y cultural, y efectivamente, es mejor optar por estar presentes, de una forma o de otra, es decir como trabajadoras o como visitantes o como artistas. Debemos ayudar la presencia viva de las artistas, de las profesionales, pero también de las mujeres constituidas en públicos activos, en públicos críticos a través de una nueva mirada.

Es importante que exista la visión de género implícita en la catalogación, en la exhibición y en la presentación al público de los productos culturales de los museos ya que hoy es una exigencia que deberíamos tener asimilada desde las instituciones.

Ya que las artistas presionan de forma masiva en un contexto que sigue sin favorecerlas, y sin embargo desde el público hay una aceptación muy importante, no solo a nuevas experiencias, sino a una apertura de colecciones, exposiciones y demás.

Los museos no dejan de ser la transmisión de una realidad, una reafirmación de una identidad cultural,

que se apoya en la formación de colecciones en un receptáculo, llamémosle “museo”.

CONCLUSIÓN

Para concluir, desde los museos, sean locales, provinciales o nacionales o de cualquier otro tipo, hemos ido recorriendo diferentes fases a lo largo de la historia, desde la recopilación de los diferentes objetos que hoy observamos en nuestros museos, utilizar mejor los recursos, los discursos expositivos, ... y no olvidarnos que los museos tienen como objetivo la educación de nuestros visitantes. Sin duda, debemos construir una sociedad más igualitaria.

Los planteamientos de futuro del Museo Arqueológico de Cacabelos son crear distintos discursos y recorridos temáticos con nuevas líneas de trabajo:

Equilibrio entre la visibilidad mujeres/ hombres

Continuidad del estudio estadístico de los visitantes al museo, diferenciado entre hombre y mujeres.

Evitar el espacio doméstico como espacio femenino en las colecciones permanentes: arqueología y etnografía.

Especial atención al lenguaje y vocabulario a utilizar.

Desarrollo de itinerarios destacando las nuevas miradas sobre el papel de las mujeres a través de exposiciones temporales, talleres, charlas, mesas redondas,...

Participando activamente en el Festival Miradas de Mujeres durante el próximo mes de Marzo de 2014 con una importante programación durante todo el mes.

Se ha propuesto la creación de un grupo de voluntarios culturales y una Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Cacabelos [A.M.AR.CA]

BIBLIOGRAFÍA

Alarario, T.: (2008) Arte y feminismo. Madrid. Nerea

Aramburu, N. Et. Al. (2012): Mujeres en el sistema del arte en España. Madrid, Exit. MAV.

Arjona, Rosa (2011): Las mujeres como personal de museos. Patrimonio femenino. Exposición en línea: 83- 85. <http://www.mcu.es/museos/MC/Patrimoniofemenino/Exposición.html>,

López Benito, Victoria y Llorech Molina Nayra (2010): “Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo”, Herg&Mus, nº3,

Polloch, Griselda (2010): Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo. Madrid. Cátedra.

Sánchez Romero, Margarita (ed.) (2005): arqueología y género. Granada, Universidad, de Granada, Monografías de Arte y Arqueología, nº64.

A RELACIÓN MULLER E MUSEO: ESPAZOS PATRIMONIAIS. O PREDOMINIO DO MASCULINO.

Josefina Cerviño

Hoxe, non existe dúbida algunha sobre que as mulleres podan ser tan creativas coma os homes, pero facendo un breve repaso pola Historia da Arte, atopamos que o contexto social e histórico case sempre lles foi desfavorable para poder expresar esa creatividade e ver as súas obras nos museos e nas coleccións privadas. Ata o século XX foron escasas as artistas famosas grazas a que xurdiron algunhas excepcións como a pintora de Cremona, Sofonisba Anguissola (1532-1625), que viviu en España, converténdose na retratista da amada esposa de Felipe II, a francesa Isabel de Valois. Ademais chegou a ser recoñecida en toda Europa, asesorando cando tiña 90 anos ao pintor Van Dyck, que a visitou en Palermo en 1624.

Outras artistas pertencían xa a ese mundo por herdanza familiar como a famosa pintora romana Artemisia Gentileschi (1593-1652). A maioría de pinturas desta *caravaggista* italiana da primeira metade do século XVIII perdéronse debido a múltiples causas, así foi borrada da Historia da Arte poucos anos despois da súa morte en Nápoles e cando se refiren a ela, non é para resaltar a súa influencia na pintura barroca europea, senón para comentar o longo xuízo que tivo que soportar despois de ser violada polo socio e amigo do seu pai, o pintor xa casado Agostino Tassi. Debido a este doloroso suceso a lenda de libertina escureceu a súa obra. Desta singular pintora podemos contemplar no Museo do Prado a “El Nacimiento de San Juan Bautista” (cara a 1633) e nunha oficina da Catedral de Sevilla a “María Magdalena” (cara a 1629).

Será necesario chegar á época impresionista, segunda metade do século XIX, cando as mulleres traballaron xunto aos pintores famosos como Manet, Degas, Renoir e Pissarro, aínda que a pesar de expoñer nos salóns oficiais non acadaron un gran recoñecemento, así aquí en España só atopamos dúas pinturas destas mulleres nas coleccións públicas: “El espejo de vestir” (1876, de Bérthe Morisot, 1841-1895) na colección Thyssen de Madrid, e “Mujer sentada con un niño en sus brazos” (cara a 1890, de Mary Cassatt, 1844-1926) no Museo de Belas Artes de Bilbao. A maioría destas mulleres pertencían a familias de clase media-alta, porque as clases de pintura eran caras e ademais se unha muller destacaba profesionalmente os mesmos mestres o consideraban algo perigoso dando conta de todo iso á súa familia, quen impoñía as normas para reconducilas ao camiño establecido, como lle ocorreu á escultora impresionista Camille Claudel.

A pesar de tódolos atrancos impostos por unha sociedade puritana e de cortas miras, onde a moral establecida impoñía duros castigos e a historia e a crítica de arte silenciaba a estas creadoras, destacando non a súa obra innovadora, senón o seu estilo de vida, elas abriron o camiño ao longo dos anos vinte e trinta do século XX, adoptando linguaxes vangardistas e aportando unha visión do mundo como mulleres: Frida Kahlo, Tamara de Lempicka, Remedios Varo e unha rapaza de Viveiro (1902 Madrid- 1995) Ana María Gómez González “Maruja Mallo”, que grazas a unha bolsa de estudos concedida pola Deputación de Lugo en 1926 pode ampliar os

seus coñecementos en Madrid, onde vivía, e onde rematara a carreira de Belas Artes. A ampliación desta bolsa dous anos máis permítelle conectar co ambiente artístico da Residencia de Estudiantes. Naquela España pobre e conservadora, a obra e a presenza desta muller excepcional, abandeirada da liberdade feminina, supuxo unha revolución. Neste museo que nos acolle podemos admirar unha das súas obras nas que asimila os presupostos futuristas para anticiparnos á cidade actual. É a “Guía Postal de Lugo” (1929). Hoxe a súa pegada amósase no gran número de mulleres creadoras que grazas aos espazos expositivos pertencentes á Deputación luguesa asombran coas súas creacións a un público culto e ávido de novidades.

É de agradecer ó Museo Provincial de Lugo o feito de contar con espazos dedicados á obra de dúas pintoras senlleiras da provincia, como son Julia Minguillón e Maruja Mallo, cando na maioría de museos estatais apenas se atopan representacións de artistas femininas tanto nacionais como estranxeiras.

Comunicaciones:

EL DISCURSO HISTÓRICO EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ASTURIAS: ALGUNAS REFLEXIONES EN CLAVE DE GÉNERO

Laura Bécares Rodríguez¹

INTRODUCCIÓN

En esta exposición se van a mostrar los principales resultados de mi análisis de género sobre el discurso histórico en el museo arqueológico de Asturias. Para realizar dicho estudio se ha utilizado la perspectiva de género con el objetivo de evidenciar si existe una concepción androcéntrica en el museo y observar qué papel juegan las mujeres en el mismo.

A través de la creación y desarrollo de las distintas corrientes historiográficas se demuestra que la perspectiva sobre la historia no es inmutable y que los discursos modifican la percepción sobre el pasado. Dichas corrientes cambian la selección de elementos que son relevantes para explicar la historia en un momento determinado, es decir, según el discurso que leamos se dará prioridad a una serie de elementos para explicar la historia mientras que otros son secundarios.

A través del análisis de género se descubre que el discurso histórico tradicional ha naturalizado las desigualdades sociales, pese a que las sociedades que analiza sean antiguas y no haya fuentes sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Además se ha priorizado el trabajo y la experiencia exclusiva de los hombres para ignorar los saberes de las mujeres, que se han minusvalorado en el cajón de sastre de las actividades domésticas. Esto ha llevado a que, para eliminar su carácter peyorativo, se prefiera desde el género hablar de actividades de mantenimiento. Resulta sorprendente que, pese a que estas actividades son imprescindibles para el desarrollo de

cualquier sociedad y en cualquier momento histórico, no han sido valoradas por el discurso histórico tradicional y esto se escenifica perfectamente en la mayoría de museos arqueológicos.

Es importante insistir en que las actividades de mantenimiento están vinculadas históricamente a las mujeres, aunque no existan pruebas arqueológicas que demuestren o desmientan esta relación, por ejemplo en la Prehistoria. El problema surge cuando, en la historiografía y consecuentemente en los museos, ni las mujeres ni estas actividades se usan para explicar la sociedad.

Tanto desde la arqueología feminista como desde la arqueología de género se intenta poner de manifiesto la necesidad de su uso para conocer y explicar las sociedades y recuperar la memoria de las mujeres que ha sido, a través del olvido, marginada.

Los discursos tradicionales han obviado a las mujeres apartándolas de sus relatos en las que, a lo sumo las mujeres aparecían como actrices secundarias. Se debe a que desde la arqueología se entiende el registro como neutro y dentro del registro material que se encuentra en una excavación, el género se ha dado por asumido en las actividades del pasado. Sirva de ejemplo, la relación entre las mujeres con las actividades de mantenimiento y entre los hombres con el control de las tecnologías. Al unir a las mujeres con estas actividades se han visto como tareas secundarias y han pasado desapercibidas dentro del discurso histórico.

¹ Becaria predoctoral FYCIT en el Departamento de Historia en la Universidad de Oviedo

Hay que decir que dicha asociación está completamente construida y no basada en criterios científicos. Por ejemplo, el libro de George Murdock, *Factors in the división of labor by sex: a cross-cultural analysis* de 1973, presenta cincuenta actividades en ciento ochenta y cinco sociedades distintas y observa que no existe una división sexual clara de las tareas de mantenimiento ni del control de las tecnologías.

También se ha manifestado, desde la historiografía, que existen dificultades a la hora de hablar de las mujeres en el pasado. Por ejemplo, se ha insistido en que en el mundo islámico no hay referencia material a las mujeres, ya que se trata de un mundo masculino y anicónico. Este problema fue descrito por G. Duby, que exponía que la mayoría de fuentes han sido escritas por hombres y los condicionamientos del propio historiador lo llevan a dejarse llevar por prejuicios conscientes e inconscientes.

Considero que debido a estas cuestiones es importante introducir análisis desde la perspectiva de género, para analizar los prejuicios que dan lugar a la invisibilidad de las mujeres en los discursos históricos. Esta tarea es la que llevé a cabo en el Museo Arqueológico de Asturias. Para quien no lo conozca, veo necesario dar unas pequeñas pinceladas sobre su origen, características y evolución².

² Para más información consultar ADAN, G. (2000), *Los centros museísticos de Asturias durante el siglo XIX y principios del XX AA-BADOM*, ed. Digital.

HISTORIA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ASTURIAS

El museo fue inaugurado el 21 de septiembre de 1952 y su primer director fue el arqueólogo Francisco Jordá hasta 1969, cuando le sustituyó Matilde Escortell Pondosa. De esta primera etapa entre 1952 y 1996, se puede decir que la principal función del museo era la conservación y no existía una preocupación por la divulgación de contenidos en la sociedad.

Después de la jubilación de Matilde Escortell, fue nombrado director Enrique García Tessier. Este director dio un giro al museo, introduciendo a la sociedad asturiana a la entidad museográfica al impulsar la Asociación de Amigos del Museo, la publicación de la revista *Nuestro Museo*, y actividades como visitas guiadas a la exposición permanente o congresos de diversidad temáticas.

Aunque desde la dirección del museo parecía haber cambios en el concepto de lo que debe ser un museo, la exposición de objetos seguía siendo la misma. Esto llevó a cerrar en 2003 temporalmente el museo para adaptarlo a las necesidades de un museo moderno.

En marzo de 2011 reabre sus puertas y su exposición permanente es mi objeto de estudio en este caso, ya que considero que su discurso debe ser integrador e innovador. La intención de esta investigación es reflexionar sobre las representaciones de mujeres que existen en la exposición permanente del museo arqueológico de Asturias para reconocer

que prejuicios existen en el discurso histórico que mantienen. Esta exposición está dividida en cinco áreas temáticas dividida en tres pisos:

1. Los tiempos prehistóricos:
2. Neolítico y Edad de los Metales
3. El tiempo de los castros
4. Roma en Asturias
5. Asturias Medieval

Dentro del análisis del discurso, dejaré fuera el claustro bajo dedicado a la historia del monasterio y a los testimonios asturianos declarados Patrimonio Mundial; tampoco analizaré la reconstrucción de la celda del ilustrado benedictino Fray Benito Feijoo ni la sala dedicada a la evolución del museo. Las razones que me mueven a excluir dichos apartados son que considero que el objetivo del museo es explicar el desarrollo y evolución de las sociedades que habitaban la actual provincia de Asturias, y por tanto los anteriores aspectos no son necesarios.

De esta manera, en la colección se expone el testimonio material de la Historia de la región desde la Prehistoria hasta finales de la Edad Media. Junto con el discurso tradicional de las vitrinas aparecen producciones audiovisuales, recursos interactivos, ilustraciones, mapas y fotografías repartidas a lo largo de las diferentes salas.

Las fuentes utilizadas para realizar este análisis fueron la observación directa de la exposición permanente

a través de varias visitas al Museo Arqueológico de Asturias. Además me pude reunir con Ignacio Alonso, actual director del museo y Sofía Díaz Rodríguez, bibliotecaria del mismo. Estas reuniones me permitieron ampliar mi visión sobre el museo y aportaron datos sobre el mismo que desconocía. Por otro lado, también he podido conversar con la coordinadora del proyecto museográfico, Isabel Izquierdo Peraile.

EL DISCURSO HISTÓRICO DENTRO DEL MUSEO

Dentro de este análisis es necesario adoptar una actitud crítica sobre el concepto de Historia que se maneja en el museo, puesto que uno de sus objetivos es la socialización de la memoria histórica. De este modo hay que aceptar que el conocimiento histórico se ha transmitido siempre desde una perspectiva masculina que ha dejado en los márgenes aquellas construcciones que no afectaban al hombre occidental, blanco, de edad madura y clase media.

Antes de adentrarnos en el análisis hay que destacar que, el programa de contenidos del museo arqueológico de Asturias fue realizado por un equipo externo al museo. La persona responsable de dicho programa fue Carmen Fernández Ochoa, catedrática de arqueología en la Universidad Autónoma de Madrid, por encargo del Principado de Asturias. Para la elaboración de los contenidos contó con un equipo de profesionales de la arqueología, la historia y algunos profesores de la Universidad de Oviedo. Este

equipo no había trabajado antes en conjunto y tenía una diversidad importante de criterios.

A través del recorrido por el museo pude observar que la exposición permanente presenta su discurso histórico a través del recorrido por una serie de espacios que siguen un orden cronológico. Los contenidos están organizados a través de la periodización y una serie de características asociadas a cada periodo. El enfoque es localista, y utiliza prioritariamente ejemplos situados en la actual comunidad autónoma de Asturias.

La primera planta está dividida en dos partes, *Tiempos Prehistóricos*, por un lado y *Neolítico y Edad de los Metales*, por el otro. En la primera se narra la evolución de la presencia humana destacando el desarrollo tecnológico y el mundo simbólico. En la segunda sigue siendo el desarrollo técnico y el mundo megalítico los representantes de esta sociedad agraria.

En la segunda planta también está dividida en dos salas, *el tiempo de los castros* y *Roma en Asturias*. En la primera, el discurso se centra en los restos materiales de los castros destacando las murallas defensivas y la producción del oro. En la segunda se muestra la romanización del territorio a través de restos del ejército romano, construcciones típicamente romanas y la epigrafía latina encontrada en el territorio.

En la tercera planta encontramos la sala dedicada a la época medieval en Asturias donde predominan los restos arquitectónicos de palacios, castillos y monasterios ya que tienen un impacto visual muy fuerte en la sala. También existen vitrinas relacionadas con la vida cotidiana donde se presentan anillos, llaves, monedas y colgantes pero que se encuentran en una posición secundaria en la sala.

También cabe resaltar que en ninguna de las salas se hace referencia a la maternidad. Tampoco ninguna vitrina está dedicada a las actividades de mantenimiento. En la mayoría de los casos, las fusayolas (pesas de telar), las agujas, los molinos de mano, los restos de cerámica, se mezclan con otros objetos sin explicar su uso o evolución histórica.

ANÁLISIS DE GÉNERO A LA EXPOSICIÓN PERMANENTE

Después de realizar varias visitas al museo puedo concluir que se conservan en la exposición, los modelos explicativos tradicionales, que se mantienen profundamente arraigados en el museo, concretamente, el evolucionista y el historicista cultural. Se encuentra una exposición muy descriptiva en la que fechas, nombres y objetos son los protagonistas.

Ahora bien, aunque el contenido siga siendo descriptivo, se introducen imágenes y recursos interactivos que no dan coherencia al discurso ya que estos sí que presentan una visión más global de



Ilustración 1. Detalle de vitrina de la sala “el tiempo de los castros”. En ella se observan dos fragmentos de cerámica junto a una fusayola. La etiqueta no explica la relación ni el uso de los tres fragmentos. Fotografía: Carmen de Hoyos García

las sociedades del pasado en algunas de las salas. Por lo tanto, la iconografía rompe con el discurso del museo.

Dentro de las vitrinas los objetos tienen en general una descripción muy pobre. En la mayoría de los casos se encuentran las piezas con el nombre, el material en el que está elaborado, cronología y lugar del hallazgo. Además hay que tener en cuenta que al público en general, los nombres como buril, trapecios, fusayolas o *terra sigilata*, carecen de sentido, ya que no son parte de su vocabulario cotidiano. Es una de las causas por la que observo que el público, tanto femenino como masculino, se puede sentir más atraído por las hachas, los puñales o las espadas ya que saben qué son y para qué se utilizan.

En mi opinión es necesario explicar estos términos y no mostrar una ficha típica de inventario. Al menos la primera vez que se muestra la pieza en el museo. Sirva de ejemplo los restos cerámicos ya que no se explica su uso hasta la sala de época romana en la que se divide en cerámica de mesa, de cocina o de almacenamiento. Es importante explicar estos términos en la exposición y que el público esté familiarizado con ellos a lo largo de la misma. (Ver ilustración 1)

La explicación de las piezas permitiría un discurso más integrador de la sociedad, en el que las actividades de mantenimiento y de producción tuviesen a priori la misma importancia y fuese el público el que decidiese si le interesa más ver la evolución del telar a través del desarrollo de las fusayolas o el desarrollo de la agricultura a través de los molinos.

Se observa en las distintas salas la constante evolución técnica del ser humano, pero no existe un espacio dedicado a las actividades de mantenimiento, que hacen posible la evolución al cubrir las necesidades básicas de cualquier sociedad.

De esta forma se da total relevancia a las ocupaciones tradicionalmente asignadas a los varones y se ignora las establecidas para el género femenino por la tradición historiográfica. Se puede observar cómo, a lo largo de toda la exposición, el guerrero tiene un peso fundamental desde el neolítico; armas y hachas son las piezas que más se repiten y que tienen un impacto visual más fuerte.



Ilustración 2. Nota al pie de foto: Vitrina de la sala Neolítico y Edad del Bronce. Fotografía por Carmen de Hoyos García

Otro ejemplo del peso de lo tradicionalmente masculino es la exposición está en la sala de Neolítico y Edad de Bronce. Esta estancia consta solo de once vitrinas y ciento setenta y cinco piezas, de las cuales cincuenta y dos son hachas de distinto tipo. (Ver ilustración 2)

Ha de añadirse que las actividades de mantenimiento no se explican en ningún panel ni vitrina. Un ejemplo claro es la reproducción de la piedra de cazoleta (Sala de época castreña) en la que no se indica su uso ni función, sin embargo en la sala dedicada a la prehistoria se explica el funcionamiento de los bolaños para una bombardera. (Ver ilustración 3)

Parece claro que a partir del Neolítico y hasta la Edad Media los restos arqueológicos asociados a actividades tradicionalmente masculinas ocupan



Ilustración 3. Imagen explicativa del funcionamiento de un bolaño (derecha) y su inexistencia para la piedra de cazoleta (izquierda). Fotografías por Carmen de Hoyos García

toda la exposición e invisibilizan totalmente a las mujeres y las actividades a las que se les relaciona: las actividades de mantenimiento.

Bajo mi punto de vista, los niveles de comunicación pueden ser demasiado académicos, técnicos y monótonos, aspectos que complican el entendimiento del discurso. El museo no se debe limitar a transmitir los conocimientos tradicionales científico-sociales sino también debe tratar las actividades de mantenimiento ya que son importantes para la evolución de las sociedades. Se debe explicar el uso de las piezas, trabajar los valores sociales e integrar el ocio cultural en él. Por ello, es necesario crear contenidos más divulgativos que expliquen la utilidad de las piezas y no su origen, además de visibilidad a las mujeres, las actividades de mantenimiento y algo que ningún museo arqueológico en España ha tratado, la maternidad.

Finalmente, se debe admitir que el Museo Arqueológico de Asturias se ha adaptado al siglo XXI

a través de una remodelación de sus instalaciones, en las que combina la exhibición de los objetos junto a las nuevas tecnologías. No obstante, considero necesario repensar su planteamiento sobre las mujeres y las actividades de mantenimiento ya que su discurso las invisibiliza, dando mayor protagonismo al enfoque androcéntrico.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bolaños Atienza, M. (2011). Las mujeres en los museos: entre museólogas y coleccionistas. *Patrimonio en Femenino*, 36-41.
- Carrión Santafé, E. (2011). La igualdad de género en las infraestructuras de museos. En V.V.A.A., *Patrimonio en Femenino* (págs. 82-83). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Fernández Valencia, A. (2012). La historia de las mujeres en los museos: discurso, realidades y protagonismos. *El protagonismo de las mujeres en los museos* (págs. 11-30). Madrid: Fundamentos.
- García de Castro Valdés, C. (mayo-junio de 2011). El museo arqueológico de Asturias. *Her&Mus*, III(2), 49-56.
- González Marcén, P. (2008). La otra prehistoria: creación de imágenes en la literatura científica y divulgativa. *Arenal*, 91-109.
- Hernández Hernández, F. (2010). *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.

Izquierdo Peraile, I., López Ruiz, C., & Prados Torreira, L. (2012). Exposición y género: el ejemplo de los museos arqueológicos. *Series de Investigación Museológica en Iberoamérica* (págs. 271-285). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

López Fernández Cao, M. (2011). ¿Es necesario un museo de mujeres? *Patrimonio en Femenino*, 77-81.

Martínez Latre, C. (2009-2010). ¿Tiene sexo el patrimonio? *Museos.es*, 138-152.

Prados Torreira, L. (2006-2009). *Arqueología y género: mujer y espacio sagrado: haciendo visible a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Querol, M. D. (2004). Los discursos actualistas en las representaciones de la arqueología prehistórica. Una visión femenina. *III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público, procesos de decisión y creación de nuevos recursos*. (págs. 155-159). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Querol, M. D. (2013). Las mujeres en los discursos y representaciones de la Prehistoria: una visión crítica. *Política y género en la propaganda en la Antigüedad* (págs. 63-80). Gijón: Trea.

Rechena, A. (2012). Museología (d)e Género. *Series Iberoamericanas de Museología*, 4, 259-269.

Risquez Cuenca, C., & Hornos Mata, F. (2000). Paseando por un Museo y buscando el lugar de la mujer. *Arqueología espacial*, 175-186.

Sada Castillo, P. (2010). ¿Mujeres invisibles? La presencia de la mujer en los discursos expositivos de la historia. *Mujeres en la Antigüedad Clásica: género, poder y conflicto* (págs. 229-248). Madrid: Sílex.

Sánchez Liranzo, O. (2005). Hacia una arqueología mas "social". *Arqueología y Género* (págs. 53-72). Granada: Universidad de Granada.

LAS GRANDES OLVIDADAS. VISIBILIZACIÓN DE LA MUJER EN LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS¹

Clara López Ruiz (UAM)

Lourdes Prados Torreira (UAM)

RESUMEN

Los museos arqueológicos son instituciones que albergan la cultura de las civilizaciones del pasado. Esta cultura posee un valor estético y simbólico irremplazable para la identidad de la comunidad, por lo que los museos, como instrumentos de transmisión de esos valores, deben presentar una faceta integradora y respetar la diversidad cultural de los miembros que conforman esa comunidad. Para ello es necesario que los museos se consoliden como organismos en constante evolución, acordes a las necesidades que demanda una sociedad en continuo cambio, e incorporen la perspectiva de género en los discursos museológicos con el objetivo de transmitir mensajes paritarios y difundir escenas igualitarias de las sociedades del pasado a través de su museografía y de la reinterpretación de los objetos que custodian en sus salas.

En este sentido nos centraremos en analizar las representaciones de los museos arqueológicos para dilucidar cómo se han representado y cómo se representa a las mujeres, qué roles se les atribuyen dentro del colectivo de la comunidad y cómo se muestran las relaciones de género en las sociedades del pasado. Asimismo presentaremos el proyecto I+D “La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género”, liderado por la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, Lourdes Prados Torreira.

INTRODUCCIÓN

Los museos, como instituciones públicas al servicio de la sociedad, han de ofrecer multiplicidad de lecturas acordes a la diversidad que presenta la sociedad actual. Este nuevo modelo de museo se gesta a partir de la democratización de la cultura que aboga por un museo más integrador y globalizador, en los que los diferentes grupos de género deben estar representados. Entre estos grupos se engloban las mujeres, las grandes olvidadas de la historia y de las instituciones museísticas. Solo a través de su visibilización estos grupos ausentes sentirán el museo como espacio de memoria e identidad global de la sociedad. De esta forma, estaremos construyendo museos con discursos integradores, garantes de valores sociales, y por lo tanto, capaces de educar en igualdad.

Para ello resulta de vital importancia desterrar de los museos los discursos patriarcales que se han anquilosado en las instituciones museísticas durante el siglo pasado; aquellos que destacaban las actividades tradicionalmente reservadas al género masculino como la caza, el arte, la agricultura, la elaboración de útiles, la minería o la metalurgia, y ocultaban todas las aportaciones de la mujer a la historia. Estos discursos se materializaban en el museo a través de escenas sesgadas e incompletas, protagonizadas exclusivamente por hombres, donde las mujeres no existen y, por lo tanto, no se representan (Izquierdo, López y Prados, 2012; Querol, 2008; Querol y Hornos, 2011).

¹ Este estudio se enmarca dentro del proyecto I+D+I “La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género” (Ref. 035/12).

La necesidad de incluir a todos los grupos sociales en el museo se reivindicaba ya en la museología social emergente en Sudamérica a finales del siglo XX, a partir de la Declaración de Santiago de Chile (1972) y consolidada más tarde con la Declaración de Salvador de Bahía (2007), que entiende el museo como una institución dinámica y comprometida con su comunidad, a la vez que resaltaba la importancia de los museos en el mundo contemporáneo y su contribución para la educación y el desarrollo social. Algunos autores (Nascimento, 2008) evidenciaban la ausencia de otros grupos sociales en el discurso de los museos, cuya memoria debía verse reflejada en estas instituciones culturales. Para ello fue necesario crear museos donde esas comunidades se vieran identificadas. Surge así el Museo da Maré² como deseo de la población de las favelas de preservar su memoria y afirmar su identidad. Este espacio estratégico para el encuentro, el diálogo, y la invención de futuro se convertirá para muchos en el símbolo indiscutible del museo universal y de la museología social (Chagas y Abreu, 2008).

Estas reivindicaciones pueden extrapolarse a lo que empieza a denominarse museología de género cuyo objetivo consistiría en reivindicar la integración de distintas categorías de género en el museo (Levin, 2010; Cuesta Davignon, 2013). De esta manera los museos arqueológicos, como instituciones vivas, se convierten en un lugar de deliberación que, a través de la inmersión en el pasado, permiten una reflexión

sobre las diferencias de la sociedad actual, de su identidad, de su diversidad cultural y territorial para lograr un futuro en igualdad.

Proyecto I+d “La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género”.

Este estudio tiene su origen en el marco de trabajo de un equipo interdisciplinar que desde hace varios años vienen desarrollando investigaciones arqueológicas desde una perspectiva de género, estudios que han trasladado también al campo de los museos (Izquierdo, López y Prados, 2012).

En este sentido, la profesora de Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, Lourdes Prados Torreira, lidera un equipo de investigación formado por Isabel Izquierdo (MECD), Sandra Montón (UPF), Almudena Hernando (UCM), M. Rodríguez Shadow, (DEA-INAH) Genoveffa Palumbo (Università di Roma), Clara López (UAM) y Javier Parra (UAM), pertenecientes a diversas instituciones tanto nacionales como internacionales, que está llevando a cabo un estudio que trata de vislumbrar la representación de la mujer en los museos arqueológicos. Este trabajo es posible a la concesión de un proyecto I+D denominado “La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género” (Prados,

Izquierdo, y López, 2013), financiado por el Instituto de la Mujer (Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad) y con Fondos Sociales Europeos, y cuyo objetivo principal es analizar la visibilidad de las mujeres en los museos arqueológicos, centrandolo su investigación en los museos españoles recientemente inaugurados y comparándolos, en una primera fase, con algún ejemplo europeo, procedente principalmente de Italia, así como de Hispano América y, en particular, de Méjico.

La metodología utilizada consiste en analizar diferentes museos arqueológicos y exposiciones temporales desde una perspectiva de género, examinando tanto la museografía, como el lenguaje y el discurso de los museos. En líneas generales, observamos que difunden un discurso presentista en el que las tareas asociadas a la mujer se infravaloran o simplemente no se muestran, donde únicamente se exponen objetos supuestamente vinculados a la esfera masculina, y donde, en definitiva, se transmiten y reflejan estereotipos de género, sin ninguna base científica.

A través de nuestro proyecto, llevamos a cabo un protocolo de evaluación que nos permite cuestionar todos los datos relacionados con la misión del museo, la exposición y su programa de difusión. Los datos recogidos, mediante una ficha que hemos elaborado con esta finalidad, tanto para las exposiciones permanentes como temporales, son informatizados en una base de datos, en la que se incluye todo el material gráfico obtenido durante la

² <http://museudamare.org.br/joomla>



(fig. 1) Ejemplo de ficha tipo resumida para evaluar una exposición permanente. © Proyecto I+D+I “La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género” (Ref. 035/12).

visita. Adjuntamos a continuación un ejemplo de ficha tipo para la evaluación de la exposición permanente (Figura 1).

ANÁLISIS DE LOS MUSEOS ARQUEOLÓGICOS. PROBLEMAS DETECTADOS

En líneas generales, y aunque nuestro proyecto se halla todavía en su primer año de desarrollo, hemos podido comprobar que, en la mayoría de los casos, los museos utilizan en la gráfica un lenguaje sexista. Así se decantan por el genérico “hombre” para referirse a la colectividad (hombres y mujeres). Queda patente además que no sólo utilizan en el texto la palabra “hombre”, sino que ésta suele venir refrendada por imágenes protagonizadas por individuos exclusivamente del sexo masculino. Este es el caso más frecuente de las salas dedicadas a la

“Evolución del Hombre” en varios museos, donde la mujer parece no haber formado parte de dicha cadena evolutiva.

Este primer acercamiento a la exposición de los museos arqueológicos nos ha permitido constatar además una clara desigualdad en las escenas que sirven para contextualizar los discursos de los museos. En sentido nos encontramos ante una clara falta de representatividad femenina: las mujeres o no aparecen, o se representan en escenas desequilibradas con un mayor número de personajes masculinos representados que, en la mayor parte de las ocasiones, realizan las tareas teóricamente importantes.

Asimismo, es frecuente encontrar a los personajes femeninos representados en actitudes pasivas, relegadas a un segundo plano, en espacios interiores, llevando a cabo tareas tradicionalmente consideradas secundarias, y a menudo en posturas sumisas –arrodilladas, inclinadas...- (Querol, 2008) mientras que los varones aparecen en el exterior, y por lo general de pie. Estos estereotipos se repiten en las exposiciones, los libros de texto de todos los niveles educativos, e incluso en los cuentos y material de apoyo de las escuelas.

Tampoco debemos olvidar que muchos objetos se muestran descontextualizados de su función original, o claramente manipulados en su interpretación. Por ejemplo, solo suelen relacionarse con el ámbito de la



(Fig. 2) Ejemplo de imagen neutra para ilustrar un proceso de tecnología lítica, dentro de la instalación sobre metodología arqueológica del Museo de la Evolución Humana, Burgos. Foto: Clara López. © Museo de la Evolución Humana.

mujer aquellos objetos vinculados a su especificidad biológica, como el cuidado de los niños-biberones, saca-leches,- o bien contenedores de perfumes, pequeñas joyas, u objetos relacionados con el mundo textil. Se olvidan, por ejemplo, de que detrás un útil lítico, puede estar presente una mujer (Spector, 1999) o que un banquete funerario o un ajuar con armas no tiene necesariamente que representar a un individuo masculino (Lucy, 1997; Arnold y Wicker, 2001; Prados, 2010; Prados, 2012; Quesada, 2012).

Algunas propuestas metodológicas para incorporar el género en los museos arqueológicos

Los museos arqueológicos nos permiten plantear nuevos discursos acerca de las relaciones de género en el pasado a partir de la reinterpretación de la

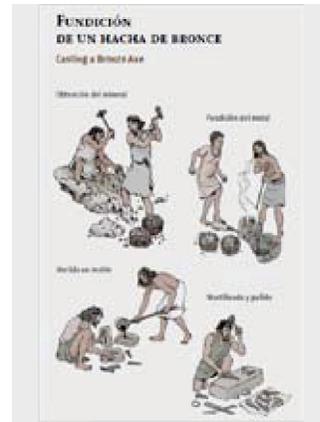


(Fig. 3) Grupo de mujeres llevando a cabo actividades de mantenimiento en el interior del hogar procedente de Museo de Zaragoza. Foto: Clara López. © Museo de Zaragoza.

museografía y los objetos custodiados en sus salas (Izquierdo, López y Prados, 2012). Proponemos pues, algunas pautas a tener en cuenta para lograr museos igualitarios con discursos integradores que reproduzcan relaciones de género reales en el pasado (López y Parra, 2013).

1) Evitar un lenguaje sexista en la gráfica de los museos y manejar un lenguaje globalizador que utilice, por ejemplo, los términos de “Humanidad” o “ser humano” en lugar de recurrir a lo masculino como categoría universal.

2) Cuidar las imágenes que difundimos en los museos, formando grupos interdisciplinares de trabajo capaces de asesorar a los ilustradores con “instrucciones arqueológicas” acerca de las sociedades del pasado. En este sentido propondremos escenas equilibradas,



(Fig. 4) Instalación del Museo Arqueológico de Córdoba en la que un hombre muele el cereal con un molino de mano. Foto: Clara López. © Museo Arqueológico de Córdoba.

donde los visitantes puedan asimilar representaciones paritarias de las sociedades del pasado, basándonos en datos arqueológicos, o escenas que impliquen una división de trabajo por sexo; o bien, presentaremos imágenes neutras sin especificar a sus protagonistas (Figura 2).

3) Revalorizar los trabajos asociados a la mujer como son las actividades de mantenimiento -reproducción, cuidado del grupo, transmisión de la cultura, preparado del alimento, hilado y tejido, etc.- (Figura 3) ya que no sólo son necesarios para la supervivencia del grupo sino que conllevan el aprendizaje de una tecnología y la transmisión del lenguaje, costumbres, etc. (Sánchez Romero, 2008).

4) Cambiar los roles de género que se han atribuido tradicionalmente a cada sexo mediante la



(Fig. 5) Imagen gráfica de la exposición itinerante Miradas a la mujer ibérica. Foto: Ana Graci. © Museo de Albacete.

representación, por ejemplo, de personajes femeninos realizando tareas reservadas hasta ahora a los varones pero que gracias a estudios arqueológicos recientes, sabemos que podían ser protagonizadas por ambos sexos (Prados y Ruiz, 2008). Como ejemplo, proponemos esta escena de la Edad del Bronce relacionada con la ganadería procedente del Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) donde se relaciona dos mujeres con el hilado y el cuidado del ganado; o a la inversa, incluyendo imágenes de personajes masculinos en actitudes convencionalmente femeninas, tal y como propone esta instalación del Museo Arqueológico de Córdoba (MAC) en la que un hombre muele el cereal con un molino de mano (Figura 4).

5) Reinterpretar en clave de género los objetos custodiados en los museos y difundirlos a través de actividades como “La pieza del mes” con el objetivo

de dar a las mujeres visibilidad como protagonistas de la historia.

6) Plantear estrategias educativas comprometidas desde una perspectiva de género a través de itinerarios didácticos en el marco de la educación en igualdad que propongan una visión igualitaria del pasado e integren diferentes grupos de edad.

7) Celebrar ciclos de conferencias donde se estudie a las mujeres como objeto y sujeto de conocimiento en las sociedades del pasado.

8) Realizar itinerarios didácticos en clave de género dentro de la exposición permanente a través de piezas clave del museo, lo que permite un acercamiento al papel social de las mujeres en la arqueología y las relaciones de género de su tiempo.

9) Organizar exposiciones temporales sobre las mujeres en diferentes culturas del pasado como la muestra itinerante *Las Mujeres en la Prehistoria* (Museo de Prehistoria de València) que itineró por diferentes sedes entre los años 2006 y 2011; o la exposición itinerante *Miradas a la mujer ibérica* con sede actual (2013) en el Museo de Albacete (Figura 5).

10) Y por supuesto, mantener una actitud crítica, imprescindible para cuestionar los modelos de la museología actual con el objetivo de incluir a las mujeres en el relato del museo; de ahí la necesidad de concienciar a los propios técnicos de museos que

serán los que en su día a día hayan de incorporar la perspectiva de género en los discursos museológicos.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2006): *Las mujeres en la Prehistoria*, Catálogo de la exposición, Diputación Provincial de Valencia-Museu de Prehistòria, Valencia.

AA.VV. (2010): *Mujeres y museos Her&Mus*. Heritage & Museography, 3, Trea, Gijón.

AA.VV. (2013): *Museos, Género y Sexualidad*, Revista del Comité español del ICOM, 8, ICOM, Madrid.

ARNOLD, B. y WICKER, N. L. (eds.) (2001): *Gender and the Archaeology of Death*, Oxford.

BONET ROSADO, H. y SOLER MAYOR, B. (2013): "Mujeres y Prehistoria. Género y didáctica en el Museo de Prehistoria de Valencia", *Revista del Comité español del ICOM*, 8: 124-131.

CHAGAS, M. y ABREU, R. (2008): "Un museo en la Favela de la Maré: memorias y narrativas en favor de la dignidad social", *museos.es*, 4: 98-111.

GILCHRIST, R. (1999): *Gender and Archaeology. Contesting the past*, Routledge, Londres.

GREGORIO NAVARRO, M^a. C. D. y GARCÍA SANDOVAL, J. (2013): "Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en museos y

patrimonio", *Revista del Comité español del ICOM*, 8: 54-62.

HORNOS MATA, F. y RISQUEZ CUENCA, C. (2005): "Representación en la actualidad. Las mujeres en los museos", en M. Sánchez Romero, (Ed.) *Arqueología y Género*, Universidad de Granada, Granada: 479-490.

IZQUIERDO, I.; LOPEZ, C. y PRADOS, L. (2012): "Exposición y género: El ejemplo de los museos de arqueología", en Asensio, M., Pol, E., Asenjo, E. y Castro, Y. (Eds.): *Actas del III Seminario Iberoamericano de Investigación en Museología de la UAM*, UAM, Volumen 4, año 3, Nuevos museos, nuevas sensibilidades: 271-285.

LÓPEZ RUIZ, C. y PARRA CAMACHO, J. (en prensa): "Cuéntame un cuento: la representación de la mujer en los museos arqueológicos", *Actas del IV Aula de Debate de Jóvenes Investigador@s en temáticas de género* (UAM, 11 de abril del 2013).

LUCY, S. J. (1997): "Housewives, Warriors and Slaves? Sex and Gender in Anglo-Saxon Burials", en J. Moore and E. Scott (eds.), *Invisible people and processes: Writing Gender and Childhood into European Archaeology*, London: 150-168.

NACIMENTO, J. do (2008): "Los museos como agentes de cambio social y desarrollo", *museos.es*, 4: 16-27.

NUEVO GÓMEZ, A. y MORENO CONDE, M. (2012): "Con voz de mujer: Patrimonio en Femenino, primera exposición en línea de la Red Digital de Colecciones de Museos de España", *museos.es*, 7-8: 298-307.

PRADOS TORREIRA, L. (2010) : "Gender And Identity in Iberian funerary Contexts (5th-3rd century BC)", in Dommasnes, L. H., Hjørungdal, T., Montón, S., Sánchez Romero, M. y Wicker, N. L. (eds.), *Situating Gender in European Archaeologies*, Budapest, Archaeolingua: 205-224.

PRADOS TORREIRA, L. (en prensa): "Si las muertas hablaran... Una aproximación a los contextos funerarios de la Cultura Ibérica", en L. Prados Torreira (Ed), *Arqueología funeraria desde una perspectiva de género*, UAM, Madrid: 233-256.

PRADOS TORREIRA, L. y RUIZ LÓPEZ, C. (coords.) (2008): *Arqueología del género. Primer encuentro en la UAM*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

PRADOS, L., IZQUIERDO, I. y LÓPEZ RUIZ, C. (2013): «Presentación del proyecto de investigación "La discriminación de la mujer: los orígenes del problema. La función social y educativa de los museos arqueológicos en la lucha contra la violencia de género"», *Revista del Comité español del ICOM*, 8: 108-115.

PRADOS, L., IZQUIERDO, I. y LÓPEZ RUIZ, C. (en prensa): "Once upon a time... Childhood and

archaeology from the perspective of Spanish Museums", en M. Sánchez Romero (Ed.), *Children and their living spaces, Sharing spaces, Sharing experiences* (2012 – Universidad de Granada), Sección Children´s places at museums.

QUEROL, M.A. (2008): "La imagen de la mujer en las reconstrucciones actuales de la Prehistoria" en Prados, L. y Ruiz, C. (coords.), *Arqueología del género. Primer encuentro en la UAM*, UAM, Madrid: 27-42.

QUEROL, M.A. y HORNOS MATA, F. (2011): "La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológico: estudios de cinco casos", en Pérez Rodriguez, M., Vila Mitjá, A. y Escoriza Mateu, T. (coords): *Arqueología Feminista: investigación y política. Homenaje a Encarna Sanahuja*, *Revista Atlántica-Mediterránea de arqueología social*, 13, Universidad de Cádiz: 135-156.

QUESADA SANZ, F. (2012): "Mujeres, amazona, tumbas y armas: una aproximación transcultural" en L. Prados Torreira (Ed), *Arqueología funeraria desde una perspectiva de género*, UAM, Madrid: 317-364.

SÁNCHEZ ROMERO, M. (Ed.) (2005): *Arqueología y Género*, Universidad de Granada, Granada.

SÁNCHEZ ROMERO, M. (Ed.) (2008): "Actividades de mantenimiento, espacios domésticos y relaciones de género en las sociedades del la Prehistoria reciente", en L. Prados y C. Ruiz, *Arqueología del género. Primer*

encuentro en la UAM, Universidad Autónoma de Madrid.

SADA CASTILLO, P. (2010): "¿Mujeres invisibles? La presencia de la mujer en los discursos expositivos de la Historia", en Domínguez Arranz, A. (ed.) *Mujeres en la Antigüedad Clásica., género, poder y conflicto*, Sílex, Madrid: 229-247.

SCHWARZER, M. (2010): "Women in the temple: gender and leadership in museums", en LEVIN, AMY K. (Ed.) (2010): *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge reader*, Routledge, Nueva York: 16-27.

SPECTOR, J (1999): "¿Qué significa este punzón?: Hacia una arqueología feminista", en *Arqueología y Teoría Feminista: estudios sobre mujeres y cultura material en arqueología*: 233-256.

LA REVALORIZACIÓN DEL PAPEL Y LA IMAGEN DE LA MUJER EN DOS DE LAS PRIMERAS EXPOSICIONES DEL MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN

Blanca Flor Herrero Morán

1. CONTEXTUALIZACIÓN: EL MECYL Y LA HISTORIA

El Museo Etnográfico de Castilla y León (MECyL), ubicado en Zamora, tiene un lugar privilegiado en la Historia no sólo porque es el primer museo de carácter regional de dicha comunidad autónoma sino también porque alberga numerosas obras que documentan y son testimonios de una forma de vida que está en vías de desaparición.

La etnología comenzó siendo una disciplina que surgió del interés de diversas personas dispuestas a estudiar cómo vivían los pueblos de las primeras sociedades antropológicas. Así, los primitivos museos etnográficos comenzaron siendo una exhibición heterogénea de artefactos que hacían referencia a una determinada cultura. Poco a poco y de forma paulatina, junto a los museos etnográficos “exóticos o lejanos” nacieron los museos etnográficos “próximos” o cercanos al propio entorno y a la realidad social del momento. El MECyL responde a la tipología museística de museo etnográfico próximo. De hecho, en un artículo de Joaquín Miguel Alonso González y Luis Grau Lobo titulado Museos etnográficos en Castilla y León: entre la realidad y el deseo se pone de manifiesto que a pesar de la precariedad y la indefinición de las propuestas museísticas del momento hay algo en lo que los museos etnográficos van por delante de los demás museos de Castilla y León: la sociedad que los alberga lo siente suyos y los protege.

El MECyL también puede formar parte de la Historia de las mujeres pues aunque no es un museo dedicado con exclusividad a la mujer sino a la etnografía, dentro del patrimonio etnográfico el papel de la mujer es fundamental y esencial tal y como lo atestiguan las numerosas piezas materiales e inmateriales que posee.

Es más en el museo se exhiben y conservan numerosas piezas realizadas y utilizadas por mujeres sin que a primera vista se pueda establecer una clara división entre las piezas de hombres y las piezas de mujeres, aunque con una mirada más exhaustiva se pueda reflexionar sobre dichas piezas partiendo de los diferentes roles de género asociados a determinadas actividades esencialmente domésticas. Dado que la visibilidad de la mujer no se reduce al patrimonio etnográfico material, el museo alberga múltiples registros sonoros y audiovisuales donde la mujer es una transmisora de la tradición a través del patrimonio oral inmaterial. Indudablemente el papel de la mujer como trasmisora de las costumbres, modos, leyendas y tradiciones es esencial pues la convierte en una fuente de sabiduría popular que comunica y educa a través de la palabra.

Además, puede afirmarse que “este museo tiene una historia”. Esta historia, que viene de lejos, debe entenderse no sólo como un conjunto de fechas y hechos sino como un proceso que ha pasado por diferentes etapas.

El museo se inauguró a finales del 2002 con una exposición temporal de larga duración denominada Enseres y a mediados del 2004 se reinauguró con la exposición permanente. Hasta prácticamente el 2005 casi no hubo exposiciones ni actividades complementarias.

El MECyL cumplió el décimo aniversario de su apertura en el mes de diciembre del 2012 y durante este periodo la presencia y la representación de la mujer se ha percibido en diferentes actividades realizadas en el mismo a lo largo de los años tales como exposiciones, conferencias, talleres, conciertos, efemérides del Día Internacional de la Mujer...

2. DOS EXPOSICIONES DEL MECYL DONDE LA MUJER ES LA PROTAGONISTA

Durante la primera década de existencia del MECyL dentro de sus instalaciones se han realizado cinco exposiciones temporales donde la mujer ha sido la protagonista: dos exposiciones se han centrado en el papel y la imagen de la mujer de forma genérica asociada a dos actividades cotidianas muy concretas, dos exposiciones han versado sobre dos mujeres artistas y una exposición se ha dedicado a la patrona de la ciudad de Zamora en la que se ubica el museo.

Para analizar el papel y la imagen de la mujer en el MECyL se han seleccionado las dos primeras exposiciones donde la mujer ha sido la protagonista. Se trata de las exposiciones "Las Alfarerías Femeninas" y "Campesinas: la memoria de la tierra".

Ambas muestras temporales reflexionaban sobre dos de las dedicaciones de la mujer a lo largo de la Humanidad: la alfarería y la agricultura. Empleando una definición lo más simple y concreta posible: la alfarera es la artesana que trabaja el barro mientras que la campesina es la agricultora que trabaja la tierra.

2.1. Exposición "Las Alfarerías Femeninas"

Aunque se ignora cómo y cuándo nació exactamente la alfarería, se sabe que su origen se remonta al periodo prehistórico y que el primer torno alfarero apareció en el Próximo Oriente.

En diversas fuentes, como la Biblia o Las Metamorfosis de Ovidio, se utiliza la metáfora del alfarero para explicar la creación del ser humano, lo que permite suponer que este oficio tuvo gran prestigio y fue muy valorado desde tiempos remotos. A su vez la importancia histórica de la alfarería se percibe también gracias a la presencia de esta temática en diversos refranes como por ejemplo: "Oficio noble y bizarro, de entre todos el primero, pues en la industria del barro, Dios fue el primer alfarero y el hombre el primer cacharro"; "Canta el cantarero, con el pie mueve la rueda y con las manos hace el puchero"; o "Cántaro boquino, malo para el agua, peor para el vino". De todos estos refranes destaca el primero de los citados por tener un marcado carácter androcentrista que está ligado a la cultura occidental y al mito de la creación donde la mujer sale de la costilla del hombre y se le da claramente una posición secundaria e inferior

por cuanto depende del hombre desde sus orígenes o desde el principio de su existencia.

La muestra "Las Alfarerías Femeninas" se exhibió del 3 de diciembre del 2005 al 31 de agosto de 2006 ocupando la sala denominada espacio -1 y la sala de exposiciones temporales del MECyL.

En "Alfarerías Femeninas" se exponían y explicaban diversas piezas procedentes de los centros alfareros femeninos españoles a nivel global (Madrid, Lugo, Ciudad Real, Islas Canarias, Cuenca, Albacete y Asturias) y de Zamora más concretamente (Muelas del Pan, Moveros, Pereruela de Sayago y Carbellino de Sayago).

En el ámbito de la alfarería según el torno y quien utiliza el torno se distinguen dos tipos: los alfares femeninos y los alfares masculinos. La principal diferencia entre ambas tipologías es que el hombre utiliza para realizar las piezas un torno alto de pie mientras que la mujer emplea un torno bajo.

En los alfares femeninos las mujeres trabajan de rodillas "haciendo penitencia" -como ellas mismas dicen- sobre un torno bajo que por sus dimensiones es fácilmente transportable, y utilizan las "cholas" o "chancas", calzado que tiene la suela de una pieza de madera de negrillo con la forma anatómica del pie, que le permite apoyarse sobre los talones para evitar el cansancio. Las mujeres utilizan las dos manos para dar forma a las piezas -ya que el torno no posee

ningún sistema mecánico de tracción- y generalmente nadie les ayuda en la realización de las mismas, salvo si las piezas tienen grandes dimensiones, como las tinajas y los hornos, en las que una persona mueve la rueda, mientras que la otra modela la pieza con las dos manos.

En los alfares femeninos, son las mujeres las que tradicionalmente se encargan de realizar las piezas, mientras que los hombres se encargan de los trabajos de extracción del barro, de cochura y el de difusión y venta de las piezas fuera del lugar. Cuando la mujer no tiene marido o cuando éste no pertenece a la familia alfarera, ella misma vende sus cacharros en crudo a los hombres que disponen de horno. Es importante señalar que el trabajo y el rendimiento económico estaban condicionados a la pareja, es decir, al matrimonio.

Las hijas suelen empezar a aprender el oficio a los catorce o quince años. Se requiere al menos un par de años para dominar y conocer bien el oficio. En general, no suelen dedicarse de lleno a la tarea hasta que la fecha de su boda está próxima o cuando la madre le cede el puesto. Al principio realizan piezas de poca dificultad, como tapaderas, siguen con los botijos, dejando las piezas más difíciles y las que requieren mayor experiencia, como cántaros, tinajas u hornos, para las más expertas. La tradición se transmite de madres a hijas.

No existen, pues, aprendices ni criados, sino que todos ellos son, además de propietarios, obreros. No están organizados por gremios ni en cooperativas que defiendan sus intereses. El trabajo es independiente y libre de unas familias a otras, y aunque la mayoría realiza esta labor, no es la única que desempeñan a lo largo del año, compaginándola con las tareas agrícolas.

En los alfares femeninos se trabaja el barro desde finales de febrero o marzo hasta junio. Durante el verano se interrumpen estas labores para incorporarse a las tareas del campo, reanudándolas en septiembre y octubre. Sólo se trabaja en los meses de bonanza climática, pues en el invierno no se pueden elaborar piezas, debido a las intensas heladas, que estropean la loza, realizada por las mujeres al aire libre, no existiendo en las casas una habitación o alfar, destinada a este menester.

A través de las diferentes piezas de la muestra seleccionada se percibe claramente como todas las alfarerías femeninas españolas tienen en común el primitivismo de sus piezas, pues el modelado y el torno lento les imprimen un aspecto parco y rudo que, no obstante, resuelve bien su función no exenta de atractivos estéticos. Los modestos motivos decorativos son líneas paralelas en cuello y panza y pequeñas incisiones bajo las asas. Sencillez y elegancia forman una simbiosis perfecta en cada pieza realizada en los alfares femeninos.

Conviene tener en cuenta que la primigenia colección del museo empezó siendo de cerámica zamorana (luego se amplió a etnografía regional) por lo que el MECyL dispone de numerosos testimonios para poder realizar dicha exposición. Inicialmente, la colección se basó en cerámicas antiguas de los diferentes alfares zamoranos. Es más, muchos han reivindicado un Museo de Cerámica en Zamora o al menos la creación de una sección de cerámica incorporada al MECyL -algo que en cierta medida ha sido compensado con la exposición "Las Alfarerías Femeninas" y con la exposición que aún se puede visitar "El barro: símbolo y función" (desde el 1 de mayo de 2004 hasta la actualidad).

El título de la exposición es breve, claro y conciso y el cartel sigue estos mismos principios pues sólo aparece la imagen de una pieza de cerámica en primer plano sobre un fondo gris un tanto anodino, el nombre de la muestra, la fecha y los logos de los organizadores.

2.2. Exposición "Campesinas, la memoria de la tierra"

La agricultura o domesticación de las plantas también surge en la prehistoria y es uno de los grandes hitos de la etapa neolítica junto con la sedentarización, la ganadería o domesticación de los animales, la cerámica y la piedra pulimentada.

Existen varias etapas hasta el desarrollo de la agricultura: la recolección, la agricultura predoméstica aplicada a plantas salvajes y la agricultura propiamente dicha donde diversas

plantas han perdido su carácter silvestre y se han convertido en especies domésticas. Las primeras plantas domesticadas aparecieron en el creciente fértil y las primeras actividades agrícolas se centraron en varias especies de cereales y legumbres. Vinculado al desarrollo de la agricultura nace el uso de un utillaje cada vez más específico que se ha ido perfeccionado con el paso de los siglos de tal modo que la revolución agrícola fue una de las causas y a su vez una de las consecuencias de la revolución industrial.

La importancia histórica del campesinado se percibe también en los numerosos refranes de la sabiduría popular dedicados a esta actividad: “Aremos, le dijo la mosca al buey, (y estaba posada en los cuernos)” ; “Mala siembra, mala siega”; o “La que ha sido campesina, ni con guantes se pone fina”. De todos los refranes seleccionados llama la atención el carácter sexista del último que alude a la dureza del trabajo, un trabajo sobre todo manual. Ahora bien, se debe tener en cuenta que la aspereza de las manos está asociada a la dureza al trabajo realizado en el campo con independencia de quien lo realice, el hombre o la mujer, de tal manera que el refrán podría tener una versión masculina (el que ha sido campesino, ni con guantes se pone fino) pues la finura de la piel no tiene que asociarse solamente con lo femenino.

La muestra “Campesinas: la memoria de la tierra” se exhibió del 7 de septiembre al 31 octubre del 2006 ocupando los mismos espacios que la exposición que le precedió (“Alfarerías femeninas”), es decir, la

sala denominada espacio -1 y la sala de exposiciones temporales del MECyL.

En “Campesinas: la memoria de la tierra” se exponían diversas fotografías y audiovisuales realizados por los investigadores Mariola Carbajal y Jesús Suárez durante sus años de trabajo de campo dedicados a recuperar y documentar el patrimonio oral por el noroeste de la Península Ibérica. Se trataba de una crónica visual donde se reflejaba el exterior y el interior de las mujeres campesinas.

El trabajo de la mujer campesina no tiene unas diferencias tan notables respecto al trabajo del hombre campesino como sucede en el caso de los alfares femeninos y los alfares masculinos. Es más el trabajo del campesinado no tiene el mismo reconocimiento social que la alfarería quizás porque sus productos son más efímeros (productos agrícolas versus piezas de cerámica) pero también son vitales porque son esenciales para la supervivencia (alimentación versus piezas utilitarias).

El campesinado se organiza generalmente mediante una división familiar del trabajo que se transmite de generación en generación (padres-madres a hijos-hijas) y sigue diversos roles de género para satisfacer la mayoría de sus necesidades de consumo y realizar intercambios tanto de bienes como de mano de obra. Aunque el sustento del campesinado es la agricultura en numerosas ocasiones dicha actividad se combina con otras tareas complementarias como la ganadería,

la caza, la pesca, la artesanía... que se realizan en otros momentos del año diferentes a los de las labores agrícolas.

Durante siglos el calendario empleado en el medio rural ha estado marcado por los ritmos de las tareas campesinas: de enero a marzo se labra y prepara el terreno agrícola, en abril y mayo se esquilan los animales, de junio a agosto se siega y recoge la cosecha, en septiembre se vendimia, en octubre se siembra, y en noviembre y diciembre se realiza la matanza. Incluso las festividades están relacionadas con esta temporalización estacional: 17 de enero, San Antón, se bendice a los animales; 24 de junio, San Juan, marca el comienzo del verano; 15 de agosto, Asunción de la Virgen coincide con la cosecha; 29 de septiembre, San Miguel coincide con el fin de la vendimia, 1 y 2 de noviembre, celebración de todos los santos y la fiesta de difuntos coinciden con el fin del ciclo agrario... De hecho, hasta el siglo XX la mayoría de la población que habitaba los medios rurales se dedicaba a la agricultura.

El título de la exposición es evocador pues le añade al concepto “campesina” un calificativo cargado de sentido y significado ser “la memoria de la tierra” (la campesina es, al mismo tiempo, testigo y testimonio que documenta una forma de vida asociada a las labores agrícolas). El cartel de la exposición es claro y sencillo pues aparece la imagen del busto de una mujer campesina en primer plano en tonos rosáceos, el título de la exposición, la fecha y los logos de los organizadores.

3. CONCLUSIONES

En las dos exposiciones del MECyL seleccionadas se alude al papel activo de la mujer en la economía doméstica a través de dos actividades de gran tradición histórica y sociocultural, la alfarería y el campesinado, que no son contrapuestas sino que en numerosas ocasiones han sido complementarias pues las dos actividades suelen estar ligadas con la economía sumergida, la marginalidad, la exclusión social y el deseo de sacar a la familia adelante.

En las dos actividades sobre las que giran las exposiciones existe una estrecha relación entre el paisaje y el paisanaje, de hecho la tierra es fundamental pues sin barro no es posible realizar las piezas de alfarería y sin campo no es posible realizar las tareas campesinas. Por un lado, el barro del lugar le imprime a las piezas un carácter que las singulariza y permite reconocer el centro alfarero o la zona de procedencia por su tonalidad, composición mineral, cualidades refractarias... Por otro lado, la tierra imprime carácter a los productos que se obtienen de ella cuya calidad y cantidad están directamente relacionados con las peculiaridades de la misma. En cuanto a las personas dedicadas a las citadas actividades cabe destacar que los surcos de la tierra, con el paso del tiempo, se reflejan en los surcos de los rostros y de las manos que testimonian la dureza ambos trabajos pues como indica la sabiduría popular "la cara es el espejo del alma".

Ambas muestras ejemplifican la imagen de la mujer trabajadora y luchadora que sustenta la economía

familiar participando activamente en diversas actividades como las que nos competen y que no suelen ser reconocidas por estar relacionadas con la cotidianidad.

De ambas muestras se editó un catálogo que recoge los aspectos esenciales de las mismas partiendo de diferentes documentos literarios y gráficos. En ambos participaron el personal del museo así como profesionales externos especializados en el estudio y la investigación de los temas de las exposiciones.

En suma, la mujer juega un importante papel en la vida en general y en la vida cotidiana en particular, por eso frente a la historia centrada en la ausencia de la mujer es necesario revalorizar, mostrar y demostrar (y nunca mejor dicho) la presencia de la mujer en la historia -tanto en la macrohistoria como en la microhistoria donde el patrimonio etnográfico tiene cabida- a través de diversos medios e iniciativas como, por ejemplo, las dos exposiciones del MECyL sobre las que se ha reflexionado.

En los museos ya existentes, como es el caso del MECyL, con independencia de la disciplina en la que estén especializados, es conveniente tender puntos hacia la igualdad, evitando el androcentrismo y la perspectiva sesgada y estereotipada tanto en el discurso museológico y museográfico con todos los elementos que forman parte de los mismos como en las diferentes actividades que se lleven a cabo. Realmente es necesario crear e incluir discursos de género en los museos a través de los distintos

elementos que se utilizan en la museología como las actividades, las imágenes, los audiovisuales o los textos.

4. BIBLIOGRAFÍA

VV. AA.: Anales del Museo Nacional de Antropología. Madrid, 1995.

VV. AA.: Catálogo de la Exposición Enseres del Museo Etnográfico de Castilla y León. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, 2002.

VV. AA.: Catálogo de la Exposición permanente del Museo Etnográfico de Castilla y León. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, 2004.

VV. AA.: Catálogo de la Exposición Las alfarerías femeninas. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, 2006.

VV. AA.: Catálogo de la Exposición Campesinas: la memoria de la tierra. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, 2006.

VV. AA.: Teoría y praxis de la museografía etnográfica. Junta de Castilla y León. Valladolid, 2008.

VV. AA.: Monográfico dedicado a Mujeres y Museos. Revista Her&Mus, N° 3. Trea. Gijón, 2010.

VV. AA.: Patrimonio en femenino. Ministerio de Cultura. Madrid, 2011.

EXPOSICIONES	"ALFARERIAS FEMENINAS"	"CAMPESINAS. LA MEMORIA DE LA TIERRA"
FECHA	Del 3 de diciembre del 2005 al 31 de agosto del 2006	Del 7 de septiembre al 31 de octubre del 2006
CONTINENTE	Espacio -1 y Sala de exposiciones temporales del Museo Etnográfico de Castilla y León	Espacio -1 y Sala de exposiciones temporales del Museo Etnográfico de Castilla y León
CONTENIDO	Piezas procedentes de centros alfareros femeninos españoles	Fotografías y audiovisuales realizados por Mariola Carbajal y Jesús Suárez
CARACTERÍSTICAS DE LA ACTIVIDAD	Diferenciación entre los alfares femeninos y masculinos	División del trabajo siguiendo roles de género
	Trabajo temporal	Trabajo estacional
	Artesana que trabaja el barro	Agricultora que trabaja la tierra
	Tierra: barro es la materia prima y determina las piezas	Tierra: influye en la calidad y la cantidad de los productos
CARACTERÍSTICAS COMUNES	Actividades de gran tradición histórica surgidas en la prehistoria Actividades ligadas a la cotidianidad real y literal (refranes) Actividades complementarias no contrapuestas, que se combinan con otras Relación entre paisaje y paisanaje Relación entre los surcos de la tierra y los surcos de los rostros y las manos Actividades que ejemplifican a una mujer luchadora y trabajadora Papel activo de la mujer en la vida Presencia de la mujer en la historia (microhistoria y macrohistoria)	
TITULO	Breve, claro, conciso	Mucho significado y simbolismo

Tabla 1. Cuadro comparativo de las características de las dos exposiciones

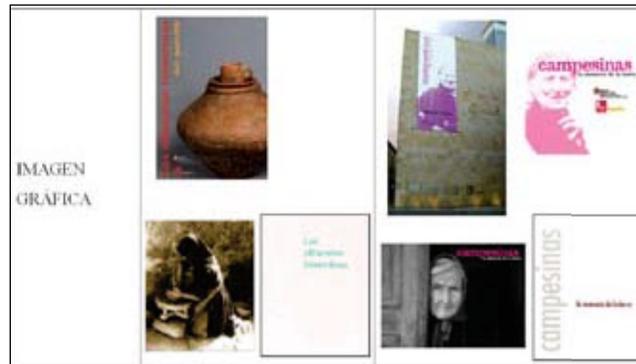


Tabla 2. Cuadro comparativo de la imagen gráfica de las dos exposiciones

EL GÉNERO COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS PARA LA SITUACIÓN LABORAL DE LAS EDUCADORAS EN MUSEOS Y EXPOSICIONES EN EL ESTADO ESPAÑOL

Mariola Campelo Tenoira

MUJERES EN EL SISTEMA ARTE EN ESPAÑA

En el sistema español del arte, hoy en día, las mujeres somos mayoría tanto entre los profesionales del sector como entre el público interesado en el arte contemporáneo¹. Pese a ello, se sigue produciendo una fuerte discriminación sexista tanto en los cargos de decisión como en las políticas expositivas y de adquisición de nuestras instituciones culturales. Para corregir este problema estructural, se han llevado a cabo propuestas y experiencias muy diversas por parte de instituciones, artistas y colectivos que visibilizan y denuncian los mecanismos patriarcales vigentes en nuestro ecosistema artístico. Entre estas iniciativas contamos con la publicación de informes sobre la situación laboral de las mujeres en el sistema arte español, que abordan su presencia en ocupaciones de dirección y conservación, crítica y comisariado, investigación y gestión, señalando la jerarquización de los puestos de trabajo. Asimismo, esos estudios revelan que la situación no es sólo una

¹ Consúltense, por ejemplo, los últimos informes realizados por la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), como “¿Quién se ha comido mi queso?” y el “Informe n. 10”. Asimismo, véanse los textos de Rosa María Arjona (2011) “Mujeres como personal de museos” y de Patricia Mayayo (2010): “¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español”.

cuestión de cuotas², sino de una todavía imperante división sexual del trabajo en las sociedades capitalistas y patriarcales, que siguen vinculando a las mujeres a las labores de cuidados³ y educación.

En su artículo “¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español”, Patricia Mayayo (2010) proponía que, en lugar de detenerse en cuestiones cuantitativas, se deben abordar los problemas cualitativos del sistema, ya que, aunque el número de trabajadoras profesionales en las instituciones artísticas es alto, los puestos ocupados son los más precarios. Lo que la historiadora del arte plantea es analizar el cómo de la participación de las mujeres en el mundo del arte, para visibilizar los

² En el contexto artístico español, el manifiesto impulsado por el comisario Xavier Arakistain y firmado por un nutrido grupo de profesionales del mundo del arte (“Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte”), con motivo de ARCO 2005, reivindicaba el establecimiento de cuotas en el campo del arte que impidiese el sesgo de género en la selección de personal (sistemas de cooptación). En 2007 se aprueba la denominada Ley de Igualdad (Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres) en cuyo artículo 26, entre otras directrices, se establece que: “Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma”.

³ O también llamadas por las economistas “trabajo de cuidados”, pues refleja con más precisión el componente afectivo y relacional que posee, muchas veces, la actividad laboral femenina. Estas tareas están regidas por la lógica del cuidado, es decir, su objetivo directo es la satisfacción de necesidades, sin obtener beneficios intermedios. Las labores de cuidado se distinguen también por que implican la realización de múltiples tareas al mismo tiempo y hacen muy difícil la diferenciación entre tiempos de vida y tiempo de trabajo. A ello se une que se trata de un trabajo invisible y no remunerado.

mecanismos patriarcales del sistema arte en España. Así, a la precariedad e incertidumbre de las profesiones culturales se unen las condiciones específicas que afectan a las mujeres trabajadoras en general.

En este sentido, nos parecía oportuno analizar la base de la pirámide de este sistema jerárquico, donde se sitúan las educadoras de arte. En el caso de las educadoras artísticas, a las pésimas condiciones laborales propias de las profesiones culturales en España⁴ y las específicas de las mujeres, se añaden las aptitudes “esencialmente” femeninas que todavía vinculan la labor educativa a la ética del cuidado. De todo ello se deriva una falta de reconocimiento profesional por parte del resto de agentes del mundo del arte. Por otro lado, aunque las instituciones promueven la función social de los museos y, consecuentemente, promocionan el carácter pedagógico de sus programas, requiriendo de esta actividad laboral una alta formación específica, esto no se traduce en puestos de trabajo adecuados para la ejecución y difusión de esos proyectos legítimos.

EL CASO DE LAS EDUCADORAS ARTÍSTICAS

Tenemos a nuestra disposición varias investigaciones que abordan la situación profesional de las educadoras en el contexto español. Por mencionar algunas, contamos con la tesis de Eneritz López Martínez (2009), *¿Profesionales de la educación en el museo?: Estudio sobre la formación y la profesionalización de*

⁴ A este respecto, puede consultarse la publicación de Jaron Rowan (2010). *Emprendizajes en cultural. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresariedad cultural.*

los educadores de museos españoles, la publicación editada por María Acaso (2011), *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales, así como con los artículos de Enéritz López Martínez y Aida Sánchez de Serdio (2011), “Políticas educativas en los museos españoles”, incluido en el volumen 6 de Desacuerdos. Educación; y, en el contexto internacional, el artículo que Carmen Mörsch escribe para Transductores “Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica”. En estos textos se hace una mención explícita a la categoría de género como elemento clave para analizar la precaria situación laboral de las educadoras artísticas (identidad, subjetividad, reconocimiento profesional)*⁵.

El presente artículo pretende problematizar algunos de los factores que subyacen a la precariedad laboral de las educadoras en museos y exposiciones, especialmente aquellos vinculados a la división sexual del trabajo que se reproducen también en el campo artístico. Para ello, y partiendo de las investigaciones mencionadas, se han realizado una serie de entrevistas a diferentes educadoras que trabajan o han trabajado en directa relación con los departamentos de educación de algunas de nuestras principales instituciones museísticas. En la mayoría de los casos se trata de museos de titularidad pública, si bien hemos podido contar con la participación de una educadora que trabaja para un centro privado y de otras dos

⁵ De hecho, al igual que en nuestro artículo, en la mayoría de los textos mencionados se hace uso de la forma gramatical en femenino plural, puesto que la profesión de educación en museos es ejercida mayoritariamente por mujeres.

que realizan programaciones para centros públicos y privados, así como programas independientes. Conviene aclarar que, dadas las enormes diferencias existentes entre los diversos museos en lo que respecta a los discursos y prácticas pedagógicas, es muy difícil generalizar acerca de la situación de la educación en museos y el desarrollo de los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC)⁶.

LA FEMINIZACIÓN DEL TRABAJO EDUCATIVO

No cabe ninguna duda de que la educación en museos y exposiciones es una profesión desempeñada mayoritariamente por mujeres. Parece así, que la herencia cultural dejada por algunos ilustrados como Rousseau y Kant, que asignó a las mujeres las labores asociadas a la reproducción de la especie, entre ellas la educación de los hijos en sus primeras etapas de crecimiento⁷, permanece en nuestro tiempo sin grandes alteraciones. En su tesis, Eneritz López (2009: 96 – 97)

⁶ Son diversos los nombres, casi tantos como museos, bajo los que se inscriben los departamentos que se ocupan de los proyectos educativos y de la difusión de los museos. En este texto se utiliza la denominación dada por el ICOM para el organismo que se ocupa de la función educativa de los museos (Committee for Education and Cultural Action, CECA).

⁷ A este respecto, el trabajo de Sonsoles San Román (2009) nos ofrece un magnífico estudio sobre el origen y desarrollo de la profesión de maestra en España desde una perspectiva histórico – social. La socióloga afirma, que la trayectoria profesional de la maestra española se desarrolla de forma paralela a la de otros países, situando los orígenes en las políticas educativas que parten de las teorías sobre la educación de la Ilustración. La figura de la maestra, que fue desplazando a los maestros de las aulas escolares a lo largo del siglo XIX, es analizada aquí desde el conjunto del normas sociales que atribuyeron esta profesión al orden natural de la mujer.

afirma que “las especiales circunstancias de la historia de la profesión docente en España han llevado a un imaginario social de que ser educador (...) es una extensión de la maternidad y una profesión ideal para mujeres”. No en vano, gran parte del trabajo pedagógico de las educadoras en museos y exposiciones está dedicado a niñas y niños. Esta imagen parvularia de la labor educativa parece haber calado profundamente en nuestras instituciones culturales, pues si se indaga en los materiales y estrategias de difusión de sus programas didácticos se puede comprobar que las imágenes promocionales más utilizadas están vinculadas a la infancia. No queremos con ello infravalorar la labor educativa que se desempeña con niñas y niños, pero esto nos puede hacer pensar cuál es la labor social que los museos parecen atribuir a la educación.

Como afirma Sonsoles San Román (2009), la docencia es la primera ocupación femenina profesional masiva. Históricamente, la maestra es una profesión ideal femenina, asociada al estado natural de la mujer, dedicada al cuidado de la prole. Esta actividad no exige de una alta preparación académica, pues su función primordial es la de cuidar y enseñar una estricta moralidad, para lo que no se requieren cualidades “intelectuales”, sino habilidades naturales femeninas (cariño, paciencia, etc.)⁸. Esta idea

⁸ Si bien, según San Román (2009), la causa principal del proceso de feminización comportó en el siglo XIX una explicación económica por el abaratamiento que suponía contratar a las maestras – anal-fabetas. Las primeras maestras que desarrollaron su actividad en las escuelas públicas de niñas carecían de las bases mínimas de alfabetización, pues no sabían ni leer ni escribir, pero eso sí, eran portadoras de una estricta moralidad.

esencialista todavía parece planear sobre la función de las educadoras artísticas dentro de nuestras instituciones, lo cual apunta hacia la falta de reconocimiento de su trabajo por parte del resto de agentes culturales⁹. Como explica una de nuestras entrevistadas, la educación de arte:

“abarca un amplio abanico de edades (y diversidad de públicos), pero la consideración de la educación artística, al menos en este país, creo que no se tiene. Y segundo, está mucho más enfocada, se ve mucho más dirigida a niños, a escolares. Cuando intentas hacer educación artística o plantear un programa de educación artística para adultos, siempre lo van a ver como la típica clase de Historia del Arte, o una visita guiada para un museo”.

Así pues, son los grupos escolares y los programas educativos infantiles y juveniles los que llenan gran parte de las salas de nuestros museos, (¿o los que promocionan el museo como máquina productora de conocimiento?). Al mismo tiempo, ese mismo público, los programas para escolares, también consiguen generar suficiente actividad como para garantizar la subsistencia de algunas de las pequeñas empresas culturales del sector. La misma educadora,

⁹ La cuestión de la formación de las educadoras ha sido tratado en las investigaciones y publicaciones ya mencionadas y que aparecen en la bibliografía adjunta. Sin adentrarnos ahora en el tema, todas las personas entrevistadas para la presente investigación son licenciadas, se han especializado con algún máster o doctorado y hablan al menos dos idiomas, y la mayoría sigue formándose en materias afines a la educación en museos.

que junto a una compañera ha creado una empresa de educación artística, aclaraba:

“En nuestro caso, uno de nuestros focos de atención es la administración pública, los museos en concreto, por lo que no nos hemos querido cerrar a ellos. Pero también, vamos abriendo nuestras propias actividades de los fines de semana, ‘escolares’. Nos encantaría abrir más posibilidades, pero también habrá que ver la coyuntura económica, porque por ganas que tenemos de sacar nuevos proyectos no es, pero la coyuntura no nos lo permite. Así que futuro, habrá que encararlo como mejor se pueda”.

Por tanto, resulta obvio cuál es el papel que la educación desempeña en los museos y centros de arte, y en el conjunto de las industrias culturales y del ocio en general: las educadoras son canguros de fin de semana, o bien proveen de actividades extraescolares, amplían la oferta de ocio vacacional, y atraen a grupos de jóvenes que aumentan las cifras de visitas y el rédito mediático de la institución.

LA (SUPUESTA) CONSOLIDACIÓN DE LOS DEAC

A pesar de la consolidación de algunos DEAC, la situación general de la educación en museos continúa siendo precaria. Los departamentos educativos siguen percibiéndose, dentro de las propias instituciones, como un servicio carente de planificación a largo plazo, sin dotación presupuestaria suficiente, siempre en una posición secundaria con respecto

a programaciones expositivas y culturales, y, por tanto, excluido de la toma de decisiones. Y, en términos laborales, éste es un terreno abonado para que se desencadenen las situaciones más perversas que caracterizan el sistema neoliberal: la tensión y desconfianza entre las trabajadoras de un mismo grupo en el que conviven diferentes figuras laborales. Si, por un lado, encontramos un reducido personal “fijo” (con contratos estables), por el otro se incentiva la externalización de los servicios educativos. Esto no sólo afecta a la contratación de proyectos puntuales, sino también a las programaciones que se supone van a desarrollarse de forma continuada. Esto fomenta la jerarquización y la falta de lazos de solidaridad y apoyo entre aquellas que dirigen departamentos de educación y aquellas que “hacen educación”, que ejecutan las programaciones. Sobre la relación con las educadoras de sala, nos explica una educadora, contratada para coordinar la programación educativa de un centro público:

“Era un equipo subcontratado con sueldos muy bajos para la cualificación que todos tenían, siempre cambiante (tanto las personas dentro del equipo como las empresas subcontratadas por la institución), con jornadas que tenían que compartir con otros trabajos y estudios, siempre ‘poniendo de su parte’, con poco o ningún tiempo para la reflexión/ evaluación conjunta como equipo y controlados por ‘Compañías’ bajo estrategias que son puramente ‘empresariales’ y que empiezan a hablar en términos de ‘educación’ y ‘museos’ de una forma muy peligrosa

desde las que ganan los concursos públicos y las adjudicaciones. Mi relación profesional con ellos era muy difícil, porque había ahí un choque de intereses con la empresa en relación a esas ‘formas de control’ que, a mi juicio, estropeaban las relaciones; sí que existía una relación personal por pura empatía. Trabajar en educación desde una institución tan grande con un equipo ‘externo’ implica precariedad, implica que las relaciones ahí están atravesadas por una situación que controla la empresa (desde fuera de la institución) y lo hace controlando los canales de comunicación y creando jerarquías entre los propios trabajadores, fórmulas altamente biopolíticas, muy difíciles de combatir en las grandes instituciones y que determinan el trabajo diario de un equipo dedicado a la educación que ante todo tiene que relacionarse y comunicarse humanamente y con profesionalidad, lo que implica unas condiciones dignas de trabajo que no tenían [...] Supongo que hay formas de ser ‘coordinadora-educadora’ pero mi experiencia es que la institución, las instituciones (porque me consta que pasa lo mismo en la universidad, en la escuela, en el centro social, en el centro sanitario...) apuntan a que las labores de gestión y burocráticas van ganando cada vez más terreno...”

Al preguntarle por la situación laboral actual de las educadoras en museos y exposiciones, la educadora de una institución estatal respondía:

“Me atrevo a decir que nuestra situación laboral es demencialmente precaria y responde a motivos

estructurales que relegan una vez más a la educación, en este caso en los espacios museísticos, a ser la última prioridad en estas instituciones. Si a eso le sumamos que los departamentos educativos están en manos de mujeres, doble marginación. La educación solo interesa a las élites, tanto intelectuales como económicas, y en sus manos estamos”.

Con la aparición de un nuevo cambio de paradigma, el llamado “giro educativo”¹⁰ en el arte contemporáneo, parecía que el panorama de la educación podría mejorar, al menos en lo que se refiere al reconocimiento de la labor de las educadoras como productoras de conocimiento. Sin embargo, Carmen Mörsch (2012: 48) asegura que “el giro educativo supone una absorción de la posición marginalizada de la educación por parte de la posición dominante del comisariado, sin mejoras estructurales o cambios en las relaciones de poder”. Es como si “la estética pedagógica en el comisariado sustituyese a la práctica educativa que contaminaría o reduciría la complejidad de la obra” (López Martínez y Sánchez de Serdio, 2012: 209). Los directores de museos y comisarios siguen realizando declaraciones en las que ponen de manifiesto la importancia de la educación en sus instituciones y proyectos. La educación artística comienza a ganar un cierto peso intelectual en algunas programaciones a la vez que se hace un hueco en el mundo académico (véase el

¹⁰ Puede consultarse Iritt Rogoff (2008) “Turning” y Paul O’Neill y Mick Wilson (2010) Curating and the educational turn.

creciente número de másters sobre el particular)¹¹. Pero ese giro no se ha visto acompañado de una mejora en las condiciones de trabajo de los equipos de educación. Si el servicio que prestan los DEAC es el primero en ser externalizado, es, en buena medida, porque también es el primero del que esos mismos directores van a prescindir en un momento de ajuste presupuestario como el actual.

“EN EDUCACIÓN, DESDE LUEGO, NO SE ASCIENDE”

Y es que las educadoras no aspiran (ni podrían) llegar a convertirse en otros agentes (directores de museos, comisarios, gestores, críticos de arte) para poder alcanzar el reconocimiento merecido. Esta imposibilidad de ascender o, si quiera, mejorar dentro del mismo puesto es otra terrible realidad que afecta a gran parte del trabajo femenino y que varias estadísticas confirman año tras año. Si bien los primeros DEAC estaban compuestos por personal provisional, docente o becario, que aspiraba a desempeñar tareas de responsabilidad en otros departamentos, en la actualidad las educadoras, tras años de experiencia y fuertemente comprometidas con

¹¹ Actualmente contamos con el Máster en museos. Educación y comunicación de la Universidad de Zaragoza, implantado en 1989; el Máster de artes visuales y educación. Un enfoque constructorista de las Universidades de Barcelona, Granada y Gerona, que se viene impartiendo desde el curso 2008/ 2009; el Máster universitario en educación y museos de la Universidad de Murcia desde 2010; el Máster interuniversitario en arteterapia y educación artística para la inclusión social de las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid y de Valladolid, inaugurado en el curso 2010/2011; y el recién lanzado, curso 2013/ 2014. Máster en educación artística en instituciones sociales y culturales de la Universidad Complutense de Madrid.

los grupos sociales y colectivos con los que colaboran, ya no entienden la profesión en esos términos (como una plataforma para acceder a otro cargo más “reconocido”, como, por ejemplo, el de comisario):

“No, ¿ascender? Creo que en esta profesión se asciende de ‘otra manera’, trabajándose un perfil de ‘autor’ y en ese sentido uno o una hace más bien ‘carrera artística’ o bien ‘académica’ (aunque me temo que ya en ninguna de las dos se asciende, quizá porque se ha mezclado todo), en educación desde luego, no se asciende”.

Las educadoras se resisten a que su labor sea un “servicio prescindible” y luchan por una mejora de las condiciones laborales que les permita “hacer lo que siempre han querido hacer”: “No deseo específicamente cambiar de puesto pero sí cambiar algunas de mis funciones” explica la educadora del centro privado.

Para ellas el posicionamiento crítico-político no se ejerce desde otros puestos. Parece que las educadoras no ansían cuotas de poder, sino que su lucha es la del reconocimiento desde las posiciones que ocupan, desde la labor que realizan, invirtiendo, o más bien quebrando, las jerarquías, donde cada labor sea valorada de la misma forma, en un sistema horizontal de valores.

Desgraciadamente, la situación laboral de las educadoras, tras el referido giro educativo, ha

empeorado en lo relativo a la consolidación de sus puestos de trabajo (que están siendo destruidos a un ritmo mayor que otros empleos del sector) o el número de proyectos que llevan a cabo, que se van reduciendo “por la coyuntura de crisis”. De las educadoras entrevistadas, aquellas que trabajan o han trabajado para instituciones de titularidad pública padecen las restricciones presupuestarias. Aunque parezca una paradoja, sólo en el caso de la educadora del centro de titularidad privada sus condiciones han mejorado, tanto en la contratación, como en la categoría y en el salario. Dos de las entrevistadas, pese a haber desarrollado largas trayectorias en el terreno de la educación en centros públicos españoles, están encontrando serias dificultades para seguir trabajando en ese campo. Y aquellas que optaron por desarrollar su propio proyecto empresarial (dentro de la mediática y tantas veces idealizada figura del emprendedor), respondiendo a las convocatorias que se abren tras la externalización de servicios en centros públicos, se ven abocadas a una fuerte precarización dada la necesidad de ajustar precios y ofrecer flexibilidad. Así, se puede afirmar que la precaria situación laboral de las educadoras se repite, bajo diferentes figuras laborales: contratada temporal, autónoma o freelance y empresa externa, cuyas condiciones laborales han ido empeorando con la “coyuntura” de la crisis. Por supuesto, esta situación también afecta a otros colectivos profesionales dentro del ecosistema de las artes, pero, en nuestra opinión, la feminización de la educación expuesta más arriba contribuye a que este grupo sufra los embates

del neoliberalismo de una manera especialmente dura (no perdamos de vista lo que sucede en el terreno educativo en general: recortes en todos los niveles formativos y fomento de la educación privada). Esta que presentamos es una aproximación sintética, necesariamente incompleta y en absoluto concluyente que, además, se ve dificultada por los problemas de organización del colectivo, que todavía no cuenta con un convenio laboral y no ha sido capaz de crear una asociación de educadoras y educadores, propuesta ya realizada en las VII Jornadas Estatales de DEAC, de 1989.

BIBLIOGRAFÍA

ACASO, María (coord.), (2011). *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Barcelona: Ariel.

ALCAIDE, Eva; LÓPEZ MARTÍNEZ, Eneritz (2011): "Una historia de los departamentos de educación y las educadoras en los museos españoles: mirando atrás para poder seguir adelante", en María Acaso (coord.). *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de artes visuales*. Madrid: Ariel/ Fundación Telefónica, pp. 13 – 30.

ARJONA, Rosa María (2011): "Mujeres como personal de museos", en *Patrimonio en femenino*. Madrid: Ministerio de Cultura.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Eneritz (2009). *¿Profesionales de la educación en el museo?: Estudio sobre la formación*

y la profesionalización de los educadores de museos españoles. Barcelona: Universidad de Barcelona (tesis).

LÓPEZ MARTÍNEZ, Eneritz; SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida (2011): "Políticas educativas en los museos españoles", en Jesús Carrillo et. al. (eds.), (2011). *DESACUERDOS 6. Educación*. San Sebastián: Arteleku, pp. 205 – 221.

MAYAYO, Patricia (2010): "¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español", en Juan Antonio Ramírez (ed.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.

MÖRSCH, Carmen (2012): "Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica", en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.). *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero, pp. 38 – 58.

MUJERES EN LAS ARTES VISUALES (2013): "¿Quién se ha comido mi queso?", disponible en

<http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes> (última consulta 03 de octubre de 2013).

(2013) "Informe n. 10", disponible en <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/informes>

(última consulta 03 de octubre de 2013).

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (eds.), (2010). *Curating and the educational turn*. London: Open

Editions/De Appel.

ROGOFF, Irit (2008): "Turning", en *E-flux Journal*, n. 11. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/view/18> (traducción en español: "El giro", en *Arte y políticas de identidad*, vol. 4, 2011, pp. 253 – 266).

ROWAN, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultural. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.

SAN ROMÁN, Sonsoles (2009). *Las primeras maestras. Los orígenes del proceso de feminización docente en España*. Barcelona: Ariel.

VV.AA. (1992). *Actas de las VII Jornadas DEAC*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

PERSPECTIVA DE GÉNERO Y EDUCACIÓN EN LOS MUSEOS DE ARTE ESPAÑOLES, UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sofía Ángela Albero Verdú

El ámbito educativo en los museos de arte ha ido evolucionando y cobrando importancia en las últimas décadas, hasta convertirse en una pieza clave e indispensable en el proceso comunicativo entre estas instituciones y los públicos. En España se ha incrementado el número de departamentos educativos en museos por varias razones. Por un lado, los centros y museos de arte contemporáneo han proliferado en las últimas décadas (Lorente, 2003)¹ de un modo extraordinario y se han sumado al conjunto de instituciones públicas y privadas encargadas de la gestión y difusión del patrimonio artístico. Por otro lado, se están poniendo en práctica nuevos planteamientos museológicos como la nueva museología y la museología crítica, en un contexto de reflexión sobre las estructuras institucionales. Éstas definen el museo como “un lugar de duda, pregunta, controversia y democracia cultural” (Padró, 2003)². Desde esta perspectiva, el museo ya no se considera como la institución que exhibe un saber universal, verdadero, neutro y aséptico, sino que comienza a introducir narración(es) alternativa(s) a la historia moderna. El papel del espectador también cambia, no se concibe como un sujeto pasivo y se empieza a desarrollar la presencia de *otras* voces portadoras de autoridad.

Estas circunstancias han dado pie a que actualmente se esté investigando sobre la función educativa de los museos. Son numerosos los focos de investigación que actualmente podemos encontrar en la universidad española. Destacaré en este texto algunos

de los más relevantes. Es el caso de la Universidad de Valencia, con De la Calle y Huerta que han investigado de forma intensa y publicado varios libros, como por ejemplo, *La mirada inquieta. Educación artística y museos* (2005), *Espacios estimulantes. Museos y educación artística* (2007), *Mentes sensibles. Investigar en educación y en museos* (2008), y la reciente compilación titulada *Patrimonios migrantes* (2013). También han coordinado diversas publicaciones periódicas. Un primer intento fue la revista *Radiografía de la educación artística* (2003), a la que siguieron las diferentes ediciones de *EARI, revista de investigación* (2011 y 2012).

Desde la Universidad Complutense de Madrid, María Acaso ha coordinado *Perspectivas, situación actual de la educación en los museos de artes visuales* (2011) que presenta una revisión polivocal del calado que lo pedagógico ha alcanzado en los museos, junto con un proyecto de investigación sobre educadoras en museos titulado *De la invisibilidad al giro educativo* (2011). Es también reseñable en este sentido la investigación doctoral realizada por Noelia Antúnez, sobre metodologías didácticas en museos madrileños³.

Desde la Universidad de Granada, Ricardo Marín Viadel ha publicado, entre muchos otros textos especializados, una historia de la educación artística en España⁴. Una de las últimas publicaciones, *La Investigación en Educación Artística* (2011), revisa de una forma detallada tanto el panorama internacional como el contexto de las universidades

españolas en materia de arte y educación. No menos interesantes son las aportaciones sobre discursos en el ámbito educativo del museo que Amaia Arriaga ha realizado desde la Universidad Pública de Navarra, donde ha profundizado en las concepciones de arte e interpretación de los discursos y prácticas educativas, mediante la publicación de su tesis y posteriores artículos⁵.

En el contexto barcelonés cabe destacar el amplio trabajo de investigación de Carla Padró. Entre sus líneas de trabajo destacan la educación artística en los estudios de museos, los estudios de museos desde paradigmas críticos, las pedagogías culturales, la investigación narrativa en la docencia y las pedagogías feministas. Investiga en la Universidad de Barcelona, donde presentó su tesis doctoral en 2010 *La función educativa de los museos: un estudio sobre las culturas museísticas*. También desde Barcelona, Eneritz López ha investigado sobre cómo se entiende la formación de educadores en los museos españoles y de qué manera incide esto en su práctica, en su tesis *¿Profesionales de la educación en el museo? Estudio sobre la formación y la profesionalización de los educadores de museos españoles* ⁶(2009).

En Valladolid, Olaia Fontal dirige el proyecto de investigación *OEPE (Observatorio de Educación Patrimonial en España)*. Sólo en los últimos cinco años ha publicado, entre otros, siete artículos⁷ que tratan la temática específica de la didáctica en museos de arte y colaborado en múltiples obras

colectivas sobre el mismo tema. Ha trabajado junto con la investigadora Roser Calaf Masach, ligada al foco investigador de Oviedo, durante largo tiempo y de forma muy productiva. Juntas han participado en diversos artículos y codirigido la publicación de varios libros, como *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad* (2007) o *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos* (2004).

¿Por qué existe la necesidad de una perspectiva de género en la investigación sobre educación en museos de arte?

En nuestro país, no existen demasiados ejemplos de investigaciones sobre museos artísticos que incluyan una perspectiva de género como elemento central, a pesar del amplio elenco de investigadores e investigadoras dedicadas al estudio de la didáctica artística en museos. Ésta es una cuestión fundamental, dado que cuando entramos a un museo damos por sentado que las obras que allí se exhiben son dignas de conservarse y los autores o autoras, dignos de recordarse. Los museos son mecanismos muy importantes de creación de memoria, puesto que preservan el patrimonio considerado más significativo de una cultura. López F. Cao afirma que “la construcción de la memoria no sólo es vital desde un punto de vista individual sino social, pues ancla y ofrece legitimación a nuestra existencia presente”⁸. Esto significa que los museos y sus narrativas forman parte del sustrato en el que nos formamos

culturalmente como sociedad y pueden funcionar como una obra de consulta a la que acudir cuando necesitamos conocer cómo hemos llegado hasta donde nos encontramos. En este contexto podemos, pues, adquirir aprendizajes inesperados. Acaso⁹ habla de los procesos mediante los cuales aprendemos de manera no consciente, denominados *pedagogías invisibles*. Arriaga también hace referencia a procesos de aprendizaje personal muy relevantes en los museos, apuntando que la interpretación de las obras puede entenderse como una oportunidad para la construcción identitaria¹⁰. A lo largo de la historia, los museos han hecho acopio de obras realizadas por hombres artistas (de una determinada etnia y clase) lo que ha repercutido en la forma de abordar la Historia del Arte a través de los genios y grandes maestros. Si nos detenemos a mirar desde una perspectiva de género, ¿qué referentes artísticos podemos encontrar en ellos? ¿en qué medida las mujeres somos reconocidas en los museos? Para desvelar estas cuestiones, el estudio de la construcción del género a través de las narraciones del museo y las propuestas educativas es de vital importancia.

Desde los nuevos modelos de educación museística y desde los feminismos se pretende fomentar formas alternativas de interpretación y experimentación de las colecciones (Roberts, 1997)¹¹ y ofrecer un tratamiento interpretativo plural de los objetos (Padró, 2005)¹². Sobre estos supuestos han surgido propuestas educativas que introducen la perspectiva

de género y que se están materializando estos últimos años en el contexto español.

Los pocos ejemplos de investigaciones en este sentido son sin embargo muy potentes, significativos y pioneros en su temática y procesos. En primer lugar cabe destacar los trabajos de la investigadora Marian López Fernández Cao, quien dirige un interesante proyecto de investigación, denominado *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*. Financiado por el MCI (Ministerio de Ciencia e Innovación) al que me referiré más adelante. Este proyecto iniciado en 2010 ha dado lugar, según se indica en la web de la universidad, “al desarrollo de varios itinerarios que permiten un recorrido a través de obras emblemáticas de los distintos museos, aplicando una perspectiva feminista y de género.”¹³ Esta activa investigadora de la Universidad Complutense de Madrid ha editado también, junto con Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal, un libro de referencia en este sentido titulado *El protagonismo de las mujeres en los museos*, que se plantea elucidar cuál es el protagonismo de las mujeres en los museos españoles y si es que llegan a protagonistas en algo.

Otro caso interesante es el estudio realizado por María Rodríguez Collado, en el marco del Máster de estudios feministas (UCM), con el título *Investigación desde la perspectiva de género de los fondos audiovisuales del Museo Nacional de Arte*

Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS). En él, la autora señala que “la construcción de una genealogía dentro del arte realizado por mujeres es un hecho necesario que desde los estudios feministas se realiza en pos del empoderamiento y puesta en fin con la clásica y única concepción de la mujer como objeto de representación dentro de la cultura.”¹⁴

Asimismo existen iniciativas de investigación con perspectiva de género que parten de las instituciones públicas españolas. Es el caso del programa *Patrimonio en femenino*, impulsado por el Ministerio de Cultura en 2011, que analiza “desde una perspectiva de género la presencia y participación activa de las mujeres a lo largo de la historia, tanto en el ámbito público como privado, a través de un recorrido entre las colecciones de treinta museos españoles integrantes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España.” El catálogo *Ausencias y silencios* (2012) y un elenco de museos de mujeres del mundo completan el proyecto accesible desde la web institucional.¹⁵

Existen otro tipo de entidades de referencia como MAV (Mujeres en las Artes Visuales) o Mujeres en red, ambas con gran peso y amplia difusión en el medio cultural digital, que ponen a nuestra disposición infinidad de recursos accesibles vía web y son puntos de encuentro e información sobre investigaciones, formación y proyectos artísticos desde una perspectiva de género en el territorio español.

Todas las investigaciones a las que se ha hecho referencia, demuestran el creciente interés y la efervescencia en las prácticas y la teoría sobre este ámbito de estudio. Sin embargo, existe un poso amargo en muchas de ellas que aglutina las evidencias sobre determinados conflictos que se repiten en el mundo de la educación en los museos de arte. La externalización y subcontratación de los servicios educativos con las consiguientes limitaciones, la precariedad del oficio de educador y el poco reconocimiento en la labor realizada, la escasez de personal, la sobrecarga de trabajo y la falta de oportunidades para la investigación sobre las propias prácticas educativas, parecen ser problemas generalizados en el ámbito profesional. En concreto, algunas autoras señalan la importancia de contemplar los paralelismos entre la precarización y la feminización de la profesión *educadora de museos*.¹⁶

Educación artística con perspectiva de género: desde el museo hacia la sociedad y desde la sociedad hacia el museo.

Algunos museos de arte españoles han producido o apoyado iniciativas de difusión de las colecciones desde una perspectiva de género en los últimos años. Uno de los ejemplos más paradigmáticos es el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, que bajo la dirección de Xabier Arakistain durante el quinquenio 2007-2011, se convirtió en un centro pionero en el desarrollo y la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos en los ámbitos del arte, el pensamiento y la

cultura contemporáneos¹⁷. Asimismo en los últimos años otros museos han promovido actividades para introducir esta perspectiva. Algunas de las más destacadas son: el MNCARS con visitas guiadas en clave de género y su itinerario museográfico *Feminismo*, el Museo de Bellas Artes de Murcia con las ediciones en 2012 y 2013 del seminario *A través / al otro lado del espejo*, el Museo Patio Herreriano y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con las actividades en torno a la exposición *Figuras de la exclusión* en 2012, el proyecto expositivo *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)* en el Ateneo de Madrid a principios de 2013, el Museo Thyssen en el seminario a propósito de la exposición *Heroínas* en 2011, el seminario *La importancia de las mujeres en el patrimonio cultural* realizado por el Museo Nacional del Romanticismo en 2011 y el reciente proyecto *Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010* llevado a cabo en el MUSAC y el MNCARS este mismo año, compuesto por exposiciones, seminario, publicación y web propia¹⁸.

En este sentido, en un artículo titulado *De la cultura feminista en la institución arte* publicado en *Desacuerdos 7*¹⁹, Laura Trafi hace una minuciosa y completa descripción de multitud de seminarios, talleres y congresos, así como de proyectos expositivos o acciones paralelas, proyecciones y actividades educativas, realizadas por instituciones del ámbito nacional como Arteleku, MACBA, el programa *artepensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), el Centro

Cultural Montehermoso, MNCARS y MUSAC. Según la autora, constituyen una “red de debate y producción de un feminismo desde lo *queer*”²⁰. Sin embargo, al finalizar el texto hace una aclaración muy oportuna: “podría parecer que los museos y centros de arte contemporáneo españoles son lugares de producción radical de la cultura, la subjetividad y el agenciamiento colectivo...*(pero)* una cuestión es abordar, investigar, experimentar en talleres específicos con cuestiones feministas y otra es operar desde problematizaciones feministas que cuestionan y alteran la autoridad del museo y llevan a la institución a operar desde estructuras horizontales de producción del saber, toma de decisiones y participación”²¹.

Atendiendo a esta razón, investigadores e investigadoras, profesionales y colectivos han tomado la iniciativa para realizar experiencias educativas desde lo artístico y desde lo pedagógico contribuyendo así a la introducción de la perspectiva de género en los museos. Una de las acciones más interesantes es *Didáctica 2.0 Museos en Femenino*, parte del proyecto de investigación dirigido por López F. Cao (mencionado anteriormente en este texto) sobre el estudio de fondos museográficos. Se trata del resultado de un trabajo conjunto del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-Mujeres y los equipos de los Museos participantes en el proyecto: Museo del Prado, MNCARS y Museo Nacional de Cerámica González Martí. En la web del proyecto²² es

posible acceder a los recursos didácticos elaboradas desde una perspectiva de género para cada museo.

Por otro lado, el festival *Miradas de Mujeres*, impulsado por MAV, ha aglutinado un conjunto de acciones artísticas en museos, centros culturales y galerías de diferentes ciudades españolas durante dos ediciones y actualmente se está preparando la tercera para 2014. Se ha posicionado como uno de los grandes eventos artísticos a nivel nacional para “cubrir la programación de arte durante todo el mes de marzo con exposiciones, eventos y actividades teóricas protagonizadas por artistas, críticas de arte, comisarias e investigadoras.”²³

Por último, pero no por ello menos importante, es imprescindible señalar la importancia de las iniciativas de colectivos de educadoras que en los últimos años han realizado acciones pioneras desde una perspectiva de género en museos de nuestro país, con una amplia difusión en el sector y excelente acogida. Es el caso del colectivo Medusa Mediación de Murcia, el cual está presente en el congreso al que atiende esta comunicación, I Congreso *Xénero, Museos e Arte*. Su proyecto llevado a cabo en 2012 *¿Quién da la vuelta a la tortilla?*, “plantea una serie de actividades vinculadas a una estrategia educativa en museos, que revisa los discursos de género contenidos en las obras expuestas”²⁴ ha sido llevada a tres museos provinciales, Museo de Bellas Artes de Murcia, el Museo de León y el Museo Provincial de Lugo. Asimismo, el proyecto colectivo *Contenedor*

de feminismos (2009)²⁵ actuó a caballo entre lo artístico y lo educativo. Fue instalado en diferentes localizaciones del espacio público gallego, dando a conocer a los viandantes documentación referente a la trayectoria de los feminismos en las últimas décadas y participó en la exposición, anteriormente mencionada, *Genealogías Feministas en el arte español: 1960-2010*.

LA NECESIDAD DE SEGUIR ADELANTE

Las propuestas pedagógicas ligadas a estudios de género y feminismos, tienen su reflejo fuera de los muros de las instituciones que las acogen, en las realidades fuera de la academia y el museo. Ese vínculo con el resto de ámbitos sociales es lo que las enriquece y complejiza, dotándolas de sentido y utilidad para su incorporación en los aprendizajes de personas provenientes de todo tipo de contextos. Las áreas educativas de los museos tienen un gran potencial de transformación, una oportunidad de innovación y de creación de nuevas narraciones. Al realizar un estudio o construir un discurso desde una perspectiva de género, estamos contribuyendo no sólo al crecimiento del conocimiento en general sino también al desarrollo de una lucha histórica entre grupos dominantes y minorizados.

NOTAS

¹ LORENTE, J. P. (director) ALMAZÁN, D. (coor.) (2003) *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza

² Idem nota 1

³ ANTÚNEZ, N. *Metodologías radicales para la comprensión de las artes visuales en primaria y secundaria en contextos museísticos en Madrid capital*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008

⁴ AAVV. *Historia de la educación artística en España, temas para la investigación, métodos y resultados*, *Revista de educación de la Universidad de Granada*, N° 9, 1996, pp. 269-276

⁵ ARRIAGA, A. *Conceptions of art and interpretation in educational discourses and practises at Tate Britain in London*. Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2009

⁶ LÓPEZ, E. *¿Profesionales de la educación en el museo? Estudio sobre la formación y la profesionalización de los educadores de museos españoles*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2009

⁷ FONTAL, O. *Educación patrimonial ¿necesaria o imprescindible?*. *Patrimonio histórico de Castilla y León*, N° 49, 2013, págs. 51-58. FONTAL, O. *Patrimonio y educación: una relación por consolidar*. *Aula de innovación educativa*, N° 208, 2012, págs. 10-13. FONTAL, O.; PÉREZ, S.; MARÍN. S. *Materials didàctics per ensenyar el patrimoni*. Entre el paper

i el 2.0. *Guix, Elements d'acció educativa*, N° 381, 2012, págs. 33-35. FONTAL, O.; MARÍN. S. *Enfoques y modelos de educación patrimonial en programas significativos de OEPE*. *Educación artística : revista de investigación. Ejemplar dedicado a: Arte, maestros y museos* N° 2, 2011, págs. 91-96. FONTAL, O. *Los museos de arte: un campo emergente de investigación e innovación para la enseñanza del arte*. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, Vol. 12, N° 4, 2009. FONTAL, O. *Didáctica en los museos del arte*. *Cuadernos de pedagogía*, N° 394, 2009, págs. 63-66

⁸ López Fdz. Cao, M. (2011) *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y Horas

⁹ ACASO, M. (2012) *Pedagogías invisibles*. Madrid: Catarata

¹⁰ ARRIAGA, A. *Desarrollo del rol educativo del museo: narrativas y tendencias educativas*. *Revista Digital do LAV*, Vol. 7. No.4, 2011, pp. 1-23

¹¹ ROBERTS, L. (1997) *From knowledge to narrative. Educators and the changing museum*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press

¹² PADRÓ, C. (2005) *Educación artística en museos y centros de arte*, en Huerta, R. De La Calle, R. (2005) *La mirada inquieta: Educación artística y museos*, Universidad de Valencia.

¹³ [http://www.instifem.org/Investigacion/Proyectos/
tabid/120/agentType/View/id/146/Default.aspx](http://www.instifem.org/Investigacion/Proyectos/tabid/120/agentType/View/id/146/Default.aspx)

¹⁴ [http://eprints.ucm.es/13902/1/TFM_Mar%C3%ADa_R.
quez_Collado.pdf](http://eprints.ucm.es/13902/1/TFM_Mar%C3%ADa_R.quez_Collado.pdf)

¹⁵ [http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/
PatrimonioFemenino.html](http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/PatrimonioFemenino.html)

¹⁶ Idem nota 2

¹⁷ <http://www.arakis.info/>

¹⁸ <http://genealogiasfeministas.net/>

¹⁹ AAVV. (2012) Desacuerdos 7 Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Feminismos. Barcelona: MACBA

²⁰ Idem nota 14. p. 218

²¹ Idem nota 14. p. 230

²² <http://www.museosenfemenino.es/aula20>

²³ <http://festivalmiradasdemujeres.com/festival/>

²⁴ [http://medusamediacion.com/proyectos/quien-da-la-
vuelta-a-la-tortilla/](http://medusamediacion.com/proyectos/quien-da-la-vuelta-a-la-tortilla/)

²⁵ <http://www.contenedordefeminismos.org/es>

3.ª Sesión: Xénero e Galicia

Comunicaciones:

EL CASO DE LAS ARQUITECTAS DE GALICIA. METODOLOGÍA APLICADA AL ESTUDIO DE UNA PROFESIÓN

María Carreiro, Cándido López, Eduardo Caridad, Paula Fdez-Gago, Mónica Mesejo, Inés Pernas

Grupo MAGA.
www.udc.es/gausmaga
maria.carreiro@udc.es
proxecto.maga@udc.es



Fragmento de la portada de *Jornadas mujer y arquitectura: experiencia docente, investigadora y profesional*, 26/27 noviembre 2012, editado por MAGA.

El proyecto de investigación sobre las Mujeres Arquitectas de Galicia, MAGA, se marca como objetivo último la puesta en valor de la participación de la mujer en la práctica arquitectural dentro del marco geográfico de Galicia, bien a través de su papel activo como agente arquitectónico, bien a través de su participación en otros campos laborales y profesionales. Esta puesta en valor exige conocer el pasado y desentrañar el presente de las mujeres que han asumido la arquitectura como profesión, hacer visibles sus aportaciones y determinar su papel en dicha profesión. Para ello es preciso aplicar una metodología sistemática, rigurosa y precisa.

Esta comunicación pretende dar a conocer los aspectos metodológicos presentes en dicho proyecto de investigación, considerando que este sistema de estudio es susceptible de aplicarse por analogía

a otros colectivos. Ha de hacerse notar que el caso de las arquitectas encierra ciertas singularidades puesto que se trata de un grupo (mujeres arquitectos) integrado en un colectivo profesional visibilizado como “tradicionalmente masculino”, en cuyas competencias y atribuciones (el ejercicio de la arquitectura) convergen la rama artística, la técnica y la científica.

ANTECEDENTES: OTROS ESTUDIOS

En paralelo al desarrollo del trabajo de investigación se ha ido elaborando una bibliografía ad hoc compuesta por artículos, libros, informes, catálogos, tesis y reseñas. Esta revisión bibliográfica nos ha acercado a estudios realizados en distintos contextos, en los que se distinguen tres líneas de actuación que pueden confluir o no simultáneamente. La primera se centra en la identificación de las primeras arquitectas, las pioneras; la segunda refleja la percepción que estas profesionales tienen de su trabajo en relación al otro (al hombre), a través de entrevistas selectivas; y la tercera cuantifica estadísticamente la presencia de las arquitectas en un entorno predeterminado.

Estos trabajos, antecedentes de la investigación sobre las arquitectas de Galicia, siguen el siguiente orden cronológico:

- 1986. *Exposición organizada por la Sección alemana de la Unión Internacional de Arquitectas a partir del estudio desarrollado sobre las Arquitectas y Diseñadoras del siglo XX.*

- 1991. *Publicación del estudio sobre las arquitectas venezolanas, Arquitectura es femenino, realizado por Giovanna Merola Rosciano.*

- 1991. *Publicación del libro que recoge el trabajo de arquitectas y diseñadoras danesas, Women in danish architecture.*

- 2006. *Proyecto de investigación dirigido por Zaida Muxí, Arquitectura en femenino. Primera generación de arquitectas catalanas. ETSAB 1964-1975.*

- 2008. *Proyecto de investigación desarrollado por Yolanda Agudo Arroyo e Inés Sánchez de Madariaga, Mujeres en la arquitectura española. De Matilde Ucelay a la primera promoción universitaria en paridad.*

- 2009. *Ponencia de Mercedes del Río, Logros de las mujeres en la arquitectura y la ingeniería, presentada en el Foro UPM (Universidad Politécnica de Madrid).*

- 2009. *Ponencia presentada al Congreso de Arquitectos de Valencia, Arquitectura y género. Situación y perspectiva de las mujeres en el ejercicio profesional, elaborada por Patricia Molina y Begoña Laquidáin.*

ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN

Las mujeres arquitectas de Galicia: su papel en la profesión y en la enseñanza de la profesión (el ejercicio de la arquitectura en Galicia desde una perspectiva de género), título completo del proyecto que da pie a esta comunicación, define el grupo de estudio: las profesionales de la arquitectura y de la enseñanza de la arquitectura. Se aborda el campo profesional pero también el

universitario, el académico, en el que se imparte la enseñanza reglada de la arquitectura.

El marco espacio-temporal se ciñe a Galicia y a los siglos XX-XXI. Se ha adoptado como criterio espacial el origen, la raíz, pero también el asentamiento. Galicia es el denominador común: se nace aquí y se trabaja aquí; o se trabaja aquí.

La lectura de los antecedentes nos lleva a datar 1940 como el punto de partida de esta historia, año en el que Rita Fernández Queimadelos nacida en A Torre, concello de A Cañiza (Pontevedra) se titula como Arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Por tanto, el ámbito de la investigación se establece alrededor de las arquitectas vinculadas por nacimiento o trabajo a Galicia, en el entorno comprendido entre 1940 y 2012, con especial énfasis en el ejercicio de la profesión libre, pero sin olvidar la mirada sobre la docencia universitaria, en la que las arquitectas también participan.

METODOLOGÍA: PARÁMETROS DE ESTUDIO Y ANÁLISIS

La metodología aplicada se sustenta sobre la definición de los datos pertinentes de trabajo y el análisis de los mismos a través del desarrollo de los siete apartados siguientes: primero, elaboración de la base de datos de las arquitectas gallegas; segundo, difusión de una encuesta entre ellas; tercero, definición del concepto de pioneras aplicado al colectivo, considerando tanto el ejercicio profesional como el desarrollo de una actividad pública relevante;

cuarto, estudio del contexto académico referido tanto al alumnado como al personal docente e investigador de la Escuela de Arquitectura de A Coruña; quinto, recopilación de ejemplos de la producción arquitectónica realizada por las pioneras; sexto, estudio de la visibilidad de las arquitectas a través de la elaboración de una base de datos que recoja su presencia en los medios de difusión propios del ámbito arquitectónico, las revistas de arquitectura; y séptimo y último, las aportaciones derivadas de dos jornadas de reflexión e investigación: las primeras, celebradas en noviembre de 2012, abordando el tema mujer y arquitectura y las segundas desarrolladas en abril de 2013, reflexionando sobre las arquitectas y otras profesionales. A continuación se explicará cada uno de estos apartados.

1. Elaboración de una base de datos de las arquitectas gallegas

El paso inicial del estudio se encamina a la elaboración de una base de datos que recoja los siguientes valores:

- *La identificación nominal de las arquitectas.*

- *La datación de sus correspondientes años de titulación y de colegiación.*

- *El registro de sus datos de contacto: el correo electrónico, el teléfono, el lugar de residencia.*

- *La categorización de su actividad laboral, según se ejerza en el sector público o privado.*

Dichos valores se recopilan de distintas fuentes, cada una de las cuales aporta una información específica. El Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia suministra el listado de los arquitectos colegiados desde el año 1953 hasta 2012 junto con los datos estadísticos de colegiación por año y sexo. La Dirección Xeral de la Función Pública de la Xunta de Galicia aporta el registro de las arquitectas que trabajan para la administración autonómica. La Consellería de Educación nos informa del número de arquitectas que imparten docencia en los centros de enseñanza media. Los servicios estadísticos de la Universidade da Coruña nos proporcionan el listado de los egresados de la Escuela de Arquitectura desde el año 2004. La Secretaría de la Escuela de Arquitectura de A Coruña nos facilita el acceso a los libros de registro de expedición de títulos de la misma. Las respectivas gerencias de las Universidades de A Coruña y Santiago de Compostela nos informan que ninguna arquitecta está contratada como personal de administración y servicios de dichas instituciones. La gerencia de la Universidad de Vigo nos comunica que no dispone de esos datos. Así mismo, se completan parte de los datos de contacto a partir de las propias relaciones personales de los investigadores del proyecto.

Una vez recabada y procesada la información obtenida se elabora la base de datos, cumplimentándose los siguientes objetivos:

* Se fija el número de arquitectas de Galicia.

* Se determina la variabilidad en la inscripción en el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: las

arquitectas que están o han estado colegiadas y su evolución a lo largo del período de estudio.

* Se identifican a las pioneras en cuanto al año de la titulación y la actividad laboral.

* Se describe la evolución de la incorporación de la mujer a los estudios de arquitectura en la Escuela de Arquitectura Superior de A Coruña.

* Se desentraña la incorporación de las mujeres al mundo profesional bien como funcionarias, bien como profesionales liberales.

2. Difusión de una encuesta online entre las arquitectas

La puesta en valor de la participación de las arquitectas en el proceso arquitectural sugiere una serie de cuestiones que devienen en las hipótesis de trabajo:

- Las arquitectas, y en concreto las arquitectas gallegas, forman un grupo invisible dentro del colectivo de los arquitectos.

- Las arquitectas tienden a trabajar con sus parejas sentimentales.

- Las arquitectas prefieren el trabajo asalariado frente al liberal.

- Las arquitectas se ven como arquitectos.

- Existen pocos referentes femeninos, o ninguno...

Para verificar o negar estas hipótesis se hace necesario formular preguntas y que estas sean respondidas por las afectadas. En consecuencia, se plantea una encuesta online, difundida a través del correo electrónico, entre las arquitectas tituladas antes del año 2005. Se persigue que estas manifiesten cómo se ven dentro de la profesión, que nos indiquen cuál es el contexto en el que desarrollan su trabajo, si tienen o han tenido modelos de referencia femeninos, si perciben su entorno como igualitario, etcétera.

Aunque se ha establecido el entorno temporal de trabajo entre 1940 y 2012, se ha valorado la conveniencia de que la encuesta contemple la participación de arquitectas jóvenes que atesoren una cierta experiencia laboral y una cierta perspectiva vital. Por ello se ha alterado el entorno de estudio fijándose el alcance de la encuesta hasta el año 2005.

Se proponen un total de 36 preguntas agrupadas en los siguientes campos: contexto personal y familiar, contexto formativo universitario, contexto profesional, y específicamente arquitectura y género.

Se enviaron por mail 653 cuestionarios, recibándose un total de 96 contestaciones. El índice de respuesta es aproximadamente del 15%, un valor considerado correcto por los especialistas del sector para la modalidad online. A pesar de la limitada la cantidad de respuestas obtenidas con relación al número de

envíos, la diversidad del espectro recogido configura un paisaje suficientemente representativo ya que:

* Han contestado arquitectas nacidas entre 1930 y 1980.

* Las respuestas reflejan situaciones personales y familiares muy diferentes: solteras, casadas, con pareja, divorciadas, y viudas.

* Las participantes proceden de diferentes centros formativos: se han titulado en A Coruña, Madrid, Barcelona, Valladolid, San Sebastián, Pamplona, Las Palmas, e incluso en el extranjero.

* La actividad laboral es heterogénea. Se distribuye entre la profesión liberal, el funcionariado, el asalariado o incluso el no ejercicio profesional.

Los resultados de la encuesta permiten dibujar la imagen de las arquitectas y con ello dar respuesta a las hipótesis iniciales. Una imagen en la que se manifiesta, entre otras cuestiones, la falta de referentes femeninos, el mayoritario ejercicio de profesión liberal en asociación con la pareja, la percepción de que son menos valoradas laboralmente que sus compañeros, las dificultades de la conciliación, y al mismo tiempo, la negación de la arquitectura de mujeres.

3. Definición del concepto de pioneras aplicado al colectivo de arquitectas. La realización de las entrevistas.

Para la Real Academia de la Lengua, pionera es aquella persona que da los primeros pasos en alguna

actividad humana. Nuestras arquitectas pioneras serán aquellas primeras en ejercer la arquitectura o en titularse como arquitectas, habiendo nacido en Galicia, o viniendo a trabajar aquí. Igualmente se consideran pioneras a las que han iniciado la docencia universitaria en la Escuela de Arquitectura de A Coruña o alcanzado, primigeniamente, puestos públicos relevantes. Según esto, se identifican como pioneras a las siguientes arquitectas:

- Rita Fernández Queimadelos (A Cañiza (Pontevedra), 1911-Barcelona, 2008), titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1940. Es la segunda arquitecta de España y la primera de origen gallego.

- Elena Arregui Cruz-López (Irún (Guipúzcoa), 1929), titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1958, desenvuelve su carrera profesional en Santiago de Compostela.

- Milagros Rey Hombre (Madrid, 1930), titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1959, de familia coruñesa, desarrolla su labor profesional en A Coruña.

- Myriam Goluboff Schepps (Buenos Aires (Argentina), 1934), titulada por la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en 1965. Se establece en A Coruña desde 1974. Es la primera arquitecta que se incorpora a la docencia en la Escuela de Arquitectura de esta ciudad.



Las pioneras: Rita Fernández Queimadelos, Elena Arregui Cruz-López, Milagros Rey Hombre, Myriam Goluboff Schepps, Pascuala Campos de Michelena, Mª Jesús Blanco Piñeiro, Julia Fernández de Caleyá Blankemeyer, Pilar Rojo Nogueira, Teresa Táboas Veleiro.

- Pascuala Campos de Michelena (Sabiote (Jaén), 1938), titulada por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1966, ejerce su actividad profesional en Pontevedra. Es la primera catedrática del Área de Proyectos Arquitectónicos de las escuelas de arquitectura españolas.

- Mª Jesús Blanco Piñeiro (Carballiño (Ourense), 1939), titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid, es la cuarta colegiada del Colegio

Oficial de Arquitectos de Galicia (1972), tras Milagros Rey, Elena Arregui y Pascuala Campos.

- Julia Fernández de Caleyá Blankemeyer (1940), titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid, es la segunda arquitecta en incorporarse a la docencia en la Escuela de Arquitectura de A Coruña.

- Pilar Rojo Nogueira (A Coruña, 1960), titulada por la Escuela de Arquitectura de A Coruña en 1986. Ha desempeñado diversos cargos políticos, siendo en la actualidad Presidenta del Parlamento de Galicia.

- Teresa Táboas Veleiro (Ciudad de México (Mexico),1961), titulada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido la primera decana del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia y la primera mujer en desempeñar el cargo de Conselleira de Vivenda de la Comunidad Autónoma.

A todas ellas se les realiza una entrevista, exceptuando a Pascuala Campos de Michelena, quien rehúsa participar en este proyecto de investigación. En el caso de Rita Fernández Queimadelos, se entrevista a su hija, Rita Fernández Iranzo, también arquitecta.

Las entrevistas, que adoptan el formato de conversación, se transcriben y se complementan con las reseñas identificativas de las personas y los acontecimientos citados por ellas. Permiten

contextualizar el entorno familiar, formativo, profesional y social de estas mujeres.

4. Estudio del contexto académico referido tanto al alumnado como al personal docente e investigador de la Escuela de Arquitectura de A Coruña.

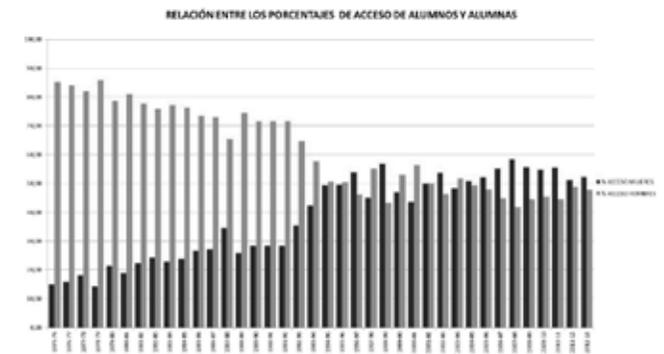
Se analizan los datos referidos al conjunto de los alumnos y profesores de la Escuela de Arquitectura de A Coruña en el período comprendido entre el curso académico 1975-1976, en el que se inicia su actividad docente, y el 2011-2012.

En lo que respecta al alumnado, se discriminan y se comparan el número de alumnos y alumnas de ingreso y de egreso por año, en el propio centro y en el conjunto de la Universidad, tanto para los estudios de licenciatura o grado, como para los de doctorado.

Se examina la relación porcentual entre profesores y profesoras, la evolución de ambos en la carrera docente, y la presencia de unos y otras en los órganos de representación y gestión.

Los datos recabados con este apartado permiten plantear:

** El cambio en la percepción social de la profesión, que ha dejado de considerarse primordialmente masculina.*



Alumnos y alumnas de la ETS Arquitectura, A Coruña.

** La pervivencia de los modelos formativos masculinos.*

** El paralelismo entre la falta de visibilidad de las arquitectas en el ámbito profesional y en el ámbito académico.*

5. Recopilación de ejemplos de la producción arquitectónica de las pioneras.

Las arquitectas entrevistadas, las pioneras, han desarrollado una actividad profesional tanto de forma individual como en colaboración. Al entrevistarlas se les ha pedido que señalen aquellos proyectos de especial interés para ellas. A partir de ahí se ha efectuado un trabajo de documentación y redibujo de los mismos.

El material recopilado proviene de distintas fuentes. En algunos casos se ha recabado del archivo particular de las arquitectas o de los archivos oficiales como el del Reino de Galicia y el

Archivo General de la Administración. En otros se ha recurrido a las publicaciones especializadas.

Para desarrollar este apartado se ha organizado una actividad de verano en la que han participado estudiantes de los últimos cursos de la carrera. Estos alumnos han realizado las tareas de redibujo tutelados por los profesores que participan en este proyecto de investigación. Todos los proyectos se han representado aplicando similares criterios gráficos, lo que permite su análisis y su valoración crítica.

Con este apartado se cubren dos objetivos específicos:

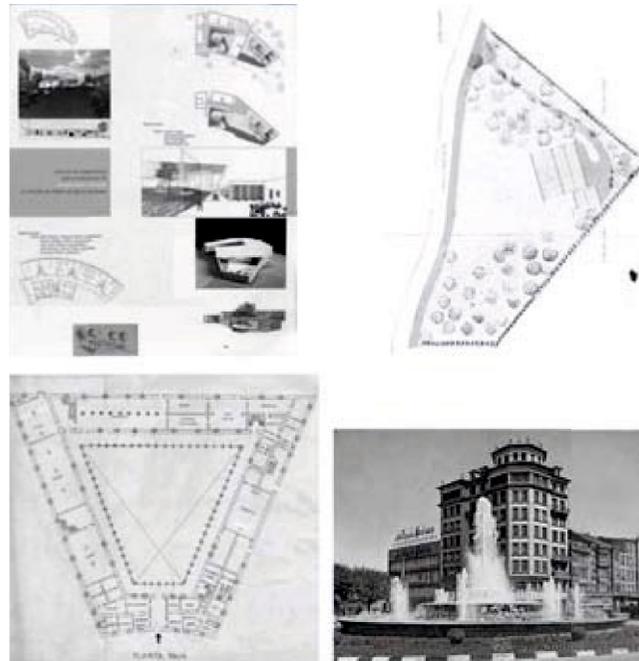
* *Descifrar la escala y el tipo de proyectos y obras abordados por las pioneras.*

* *Difundir, a través de actividad de verano, el trabajo de estas arquitectas.*

6. La presencia de las arquitectas en los medios de difusión propios del ámbito arquitectónico.

Convencionalmente el reconocimiento profesional, la visibilidad de los modelos y referentes arquitecturales se ha establecido a partir de la difusión de la obra arquitectónica en las revistas profesionales especializadas.

Se ha revisado el siguiente conjunto de revistas de arquitectura: **Arquitectos, Arquitectura, BAC_revista electrónica, Boletín Académico,**



Proyectos y obras de las pioneras. De izquierda a derecha y de arriba abajo: concurso de anteproyectos (Teresa Táboas Veleiro); vivienda unifamiliar (Julia Fernández de Caleyá Blankemeyer); planta del Patronato de Protección a la mujer en San Fernando de Henares (Rita Fernández Queimadelos); Fuente de Cuatro Caminos (Milagros Rey Hombre).

Hogar y Arquitectura, Nueva Forma, Obradoiro y Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, desde el inicio de su publicación hasta el año 2012, o bien, en algunos casos, hasta su cierre editorial.

A partir de dicha revisión se ha generado una base de datos que cuantifica la presencia de la mujer en las revistas de arquitectura y determina el grado de visibilidad de las arquitectas a través de los siguientes ítems:

- Número de aportaciones realizadas por mujeres en las revistas señaladas.
- Número de aportaciones realizadas por las arquitectas gallegas
- Número de arquitectas gallegas que han realizado dichas aportaciones.
- Tipo de la aportación realizada.
- Modo en que se ha realizado dicha aportación.
- Alcance, nacional o autonómica, del cauce de difusión de dichas aportaciones.

Queda así determinada la forma de medir el reconocimiento y relevancia de las arquitectas dentro del propio ámbito profesional. La visibilidad y el reconocimiento profesional de las arquitectas gallegas se definen a través de la ponderación de dichos ítems considerando:

- * El número de aportaciones que estas profesionales han realizado.
- * El número de arquitectas que han realizado aportaciones
- * El modo en que se han elaborado dichas aportaciones: individualmente o en colaboración; como autor principal o secundario.



Las revistas de arquitectura: portadas de las revistas estudiadas.

7. Las jornadas de reflexión e investigación.

Se han celebrado dos jornadas de reflexión e investigación: las primeras, en noviembre de 2012, abordando el tema mujer y arquitectura y las segundas, en abril de 2013, reflexionando sobre las arquitectas y otras profesionales.

En estas jornadas ha participado personal investigador y profesional de distintos ámbitos de conocimiento. Ambas se han acomodado a una estructura similar: una o dos sesiones de conferencias magistrales, una sesión de intervenciones cortas y una sesión de trabajo y debate entre un número restringido de participantes. Las aportaciones de las conferenciantes y ponentes sí como la mesa de trabajo y debate se recogen en sendas publicaciones.

Con ambas jornadas se recaba información, se abren interrogantes y vías para el desarrollo del proceso de investigación, y se difunde el trabajo en curso.

CONCLUSIONES

El reconocimiento de los antecedentes y el análisis de la información contextual conforman el método descrito, que se halla en correspondencia con el método arquitectural: la lectura y conocimiento del pasado y el presente de un entorno, como soporte de las acciones de futuro (el proyecto).

Este método se ha mostrado válido para alcanzar los objetivos propuestos en la investigación. Ha aportado los datos para conocer la participación de las arquitectas gallegas en la profesión, determinar su grado de visibilidad, identificar sus aportaciones, valorar su papel en la enseñanza de la profesión, y en suma, determinar cómo ha evolucionado su papel en la profesión, fijar la imagen del presente, y plantear el futuro.

En cuanto al método en sí mismo, cabe decir que resulta extrapolable al estudio de otras profesiones y oficios, especialmente en aquellos casos en los que la visibilidad de la aportación de una parte de un colectivo profesional se establece a través del reconocimiento del propio colectivo, reconocimiento filtrado por la perspectiva sesgada del grupo dominante.



Sesión de trabajo y debate. Participantes en el seminario mixto de las Jornadas arquitectas y otras profesionales, 25/ 26 abril, 2013.



Participantes en la mesa de trabajo y debate de las Jornadas mujer y arquitectura: experiencia docente, investigadora y profesional, 26/27 noviembre 2012.

“CON NOME DE MULLER: ARTISTAS ESQUECIDAS. UNHA EXPERIENCIA NA ESO”.

A *Mimina*, falecida días despois da presentación desta comunicación.

Carmela Sánchez Arines

Aínda que poida resultar paradoxal, a idea de deseñar un obradoiro sobre mulleres artistas xorde tras indagar na vida dun home. Por vínculos familiares e pola miña formación en historia da arte comecei a investigar a José de Castro Arines, outro esquecido. Artista e xornalista, foi cofundador da Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) e un dos pioneiros nese campo a nivel estatal. Cunha intensa produción artística, xornalística e literaria, recibe varios premios ao longo da súa carreira, como o Nacional de Literatura de 1962. Entre as súas obras destacan as monografías realizadas de mulleres artistas como María Droc e Victoria de la Fuente, así como as biografías de Maruja Mallo, Ana Legido, María Formoso, Beatriz Rey ou Mercedes Ruibal. Publicou ademais unha obra, “La cerámica de Arcadio Blasco”, co intelectual Isaac Díaz Pardo, de quen fora grande amigo. Xuntos participaron en numerosas conferencias, como as impartidas nas Galerías Sargadelos, e na mostra colectiva da Agrupación Ultreya en Santiago. Por isto, e tendo en conta que Castro Arines falecera en 1997, sentín a necesidade de falar con Isaac. Convidoume a visitalo na súa casa de Sada, pero tardei en ir e cando cheguei xa era demasiado tarde. Porén, tiven a oportunidade de pasar un día coa súa viúva, María del Carmen Arias Montero.

Mimina, como lle gustaba que a chamaran, tamén fora amiga de Castro Arines, aínda que sempre tivera máis relación coa súa dona, Mercedes López Villarino. Así, malia non aportarme moitos datos sobre o



José de Castro Arines (esquerda) co arquitecto Félix Candela

meu familiar, quedei gratamente sorprendida por coñecer a súa vida e descubrir as facetas de artista e empresaria. Afeccionada ao debuxo, con tan só oito anos comeza a asistir a clases na Coruña. Tempo despois ingresará na Real Academia de Belas Artes de San Fernando. Pero por impedimentos paternos para non coincidir na escola co seu futuro marido, Isaac Díaz, *Mimina* non poderá seguir estudando. Xa casada, instálanse en Madrid coa idea de rematar os estudos. Porén, a dedicación ao home e aos fillos impediránlle facelo. De volta en Galicia, chegaría a ser a encargada de decoración das cerámicas do Castro, así como a mestra das decoradoras que traballaban na fábrica. Pero non só na de Sada, senón tamén na arxentina da Magdalena. A pesar disto, *Mimina* nunca se considerou tal, nin artista nin empresaria, xa que ela só “ayudaba a Isaac en lo que podía”. Foi pois, en definitiva, unha frustrada



Selección da colección "20 dibujos pra miña noiva Mercedes", 1938

pintora cuxos estudos, premios e produción víronse truncados pola familia e polo traballo.

Mimina asistira a clases particulares con Dolores Díaz Baliño, dunha saga de artistas á que pertencía Isaac Díaz. Máis coñecida como *Lolita* ou a *Tía Lola*, tivo o seu propio estudio na Coruña, foi profesora do Instituto da Garda e membro da Real Academia Galega de Belas Artes. Porén, a súa intensa vida foi moi curta, xa que estaba afectada por unha grave doenza, cumpríndose no próximo mes de novembro 50 anos do seu falecemento. Malia á grande importancia que tiveron ambas, existe moi pouca información sobre elas, tanto impresa como dixital, e a que hai adoita aparecer pola relación cos destacados homes das súas familias. Unha escaseza de datos que tamén

se estende a outras compañeiras, discípulas ou mesmo ás artistas que estudara Castro Arines.

Esta ausencia e descoñecemento foron o pretexto para idear desde Etnoga, empresa da que son socia e traballadora, o obradoiro "*Con nome de muller: artistas esquecidas*". Dirixido a asociacións, centros sociais, cívicos e educativos, o obxectivo principal do mesmo é o de reivindicar a igualdade na vida a través das artes, poñendo en valor o nome e a produción de artistas galegas, fundamentalmente pintoras, nadas entre finais do XIX e a Guerra Civil. Creadoras que deberan ser consideradas como as verdadeiras precursoras da arte contemporánea.

O punto de partida foi María Dios Rivademar, nada en 1870, quen chegou a ser mestra de debuxo de Castelao, ficando o seu nome á sombra deste. E non foi un caso illado, pois xa vimos como do mesmo xeito *Lolita* ou *Mimina* quedaban ocultas pola presenza visible de Camilo Díaz Baliño e Isaac Díaz Pardo, respectivamente.

Segundo a época e a provincia de nacemento, fixemos unha selección de entre catro e cinco artistas. Así, do último terzo do século XIX, ademais de María Dios, escollemos ás figuras de Elvira Santiso, quen estuda na escola da Real Sociedade de Amigos do País de Santiago de Compostela, onde será nomeada profesora de debuxo e pintura; Carmen Corredoyra, á quen se lle concede en 1909 a Medalla de Ouro na Exposición Rexional Galega; e Carmen Rodríguez de Legisima, cunha formación autodidacta.



María del Carmen Arias Montero, *Mimina*, en 2012

Da primeira década do século XX, xunto a Dolores Díaz Baliño e á afamada surrealista Maruja Mallo, eliximos a Yoya Argibay, pintora naif que se inicia moi tarde na pintura tras ver traballar á súa filla Mercedes; a Julia Minguillón, bolseira na Real Academia de Belas Artes de San Fernando pola Deputación de Lugo; e a Concha Vázquez, quen comeza a súa formación coa mestra compostelá Juana Brocos, outra descoñecida dunha afamada familia de artistas varóns, alumna á súa vez de Elvira Santiso.

A xa nomeada *Mimina* pertenceu á xeración dos '20 con María Antonia Dans, alumna da *Tía Lola*; ou as tamén citadas Victoria de la Fuente, a quen se adoita definir como "filla e neta de arquitectos"; e Mercedes Ruibal. Esta última, discípula en Buenos Aires do



Dinámica das notas adhesivas

pintor Laxeiro, é descendente da naif Yoya Argibay, e neste 2013 cúmprese o 10º aniversario da súa morte.

Finalmente, a escolla rematou na década dos '30 con Ana Legido, quen estuda na Escola de Artes e Oficios de Ourense; Elena Gago, outra alumna de Dolores Díaz formada posteriormente na Real Academia de Belas Artes de San Fernando; a fotógrafa Mary Quintero Corredoira, de quen se pode dicir que herdara dos seus proxenitores unha profesión e un estudo; e a escultora Elena Colmeiro, habitualmente biografada como "filla do pintor Manuel Colmeiro".

Un total de dezasete creadoras de diferentes épocas, estilos, ámbitos e procedencias, que seleccionamos para dalas a coñecer entre as/os participantes do obradoiro; poñendo así en valor non só as súas figuras e o seu traballo, senón tamén o das artistas en xeral e o das galegas en particular.



Dinámica de presentación do obradoiro

A primeira experiencia levámola a cabo o pasado 8 de marzo no Centro Público Integrado (CPI) Virxe da Cela. Situado no concello coruñés de Monfero, acolle tamén alumnado de Irixoa, das comarcas do Eume e Betanzos respectivamente. No obradoiro participaron un total de 33 alumnas/os de primeiro curso da ESO. Con elas/eles traballamos durante dúas horas a igualdade e tentamos achegarnos a varias das mulleres artistas antes expostas.

Comezamos o obradoiro cunha dinámica de presentación na que cada participante debía dicir o traballo profesional que desenvolvían dúas persoas do seu ámbito familiar: un home e unha muller. Interesábanos saber as ocupacións desenvolvidas polas nais e polos pais do alumnado, pero por cautela por se a algún/ha lle faltaba, pedímolos dun xeito máis amplo. Aínda así, todas/as se referiron aos seus proxenitores, saíndo ocupacións moi diversas realizadas polas nais, desde a hostalaría, a agricultura, a medicina, a educación



Grupo lendo información sobre a artista que lles tocou

ou mesmo a política; co que elas/eles mesmas/os concluíron que non hai ningún traballo que non poida ser desenvolvido por unha muller. A nosa pretensión era a de percibir se tiñan prexuízos de xénero e, a nivel xeral, non observamos ningún tipo de discriminación.

A segunda das dinámicas que realizamos foi a alcumada como a das notas adhesivas. O obxectivo da mesma era, por unha banda, saber que profesións concibían como de "artistas", tendo que escribilo nun papel e pegalo no encerado e, por outra, a quen coñecían, de que nacionalidades e de que sexos. Principalmente saíron nomes masculinos de pintores ou escultores españois como Goya, Velázquez e Picasso, e tamén algún estranxeiro como Leonardo da Vinci, Van Gogh e Kandinsky. Resulta significativo que nun total de 33 notas só houbera dous nomes galegos, o do Mestre Mateo e o de Luís Seoane, e que non había o de ningunha muller, agás Rosalía de Castro, pois alguén pensaba que era pintora.



Outro grupo esquematizando a información

expoñer en salóns e por crear as súas propias escolas. E este debería ter sido o caso de mulleres como a *Tía Lola*, destacada educadora no seu tempo por cuxo estudio pasaron numerosas artistas; o de María Dios ou o de Elvira Santiso, entre outras moitas.

Esta reflexión sobre a ausencia de mulleres na Historia da Arte a partir da segunda das dinámicas realizadas deunos pé a presentarles a actividade principal do obradoiro. Nela as/os participantes tiveron que traballar sobre as artistas antes relacionadas. Por grupos, entregámoslles tres reseñas procedentes de diferentes páxinas web, así como varias imaxes das súas obras. Entre os documentos facilitados había biografías e novas de prensa para que puideran ver distintos puntos de vista á hora de falar dunha mesma persoa. Moitas das biografías procedían de

páxinas como a da Enciclopedia Galega Universal en liña (EGU), a Galipedia ou a web *galegos.info*, nas que as súas vidas son tratadas de maneira superficial. Porén, de case tódalas creadoras seleccionadas, puidemos facilitarles unha máis ampla, mesmo con imaxes, pertencentes ao Álbum de Mulleres do portal *culturagalega.org*. Malia non estar especializado en arte, recolle abundante información sobre este tema. No material facilitado non lle demos ningún bibliográfico, pois o obxectivo era o de que, a través das novas tecnoloxías, se decataran de como estaban tratadas e canta información había sobre elas na rede. Porén, no caso de Monfero non tivemos a oportunidade de empregar a sala de informática, de aí a selección e a impresión previa de documentos.

A última actividade estaba dividida en dúas partes, cunha duración media de 30 minutos cada unha. Na primeira tiñan que ler a información entregada e elaborar unha presentación. Esta terían que realizala ante todas/os. Ademais, mentres un grupo expoñía, o resto de compañeiras/os debía adiviñar de que artista se trataba, tendo nunha listaxe as diferentes posibilidades. Co obxectivo de facer máis amena e atractiva a última parte, cada equipo tivo que escoller unha maneira diferente de exposición entre as que destacaban a dramatización, a colaxe e o cómic.

Aínda que o tempo total dedicado á última das actividades foi bastante xusto, cada grupo non só preparou e expuxo de xeito dinámico a vida e obra da pintora que lles tocou, senón que

puideron coñecer a outras a través das pinceladas achegadas polas/os compañeiras/os.

Esta experiencia levada a cabo no CPI de Monfero con alumnado da ESO resultou moi satisfactoria, inculcándolles de xeito implícito ás/aos participantes no obradoiro o desexo de visitar algún museo para ver “en directo” obras pictóricas destas mulleres. Ademais, moitas/os das/os alumnas/os marcharon coa necesidade de buscar máis información doutras creadoras ata os nosos días. Por outra banda, elas/es mesmas/os se sorprenderon por non coñecer a Elvira Santiso, xa que era natural do veciño concello de Betanzos.

O descoñecemento xeneralizado do alumnado de Monfero e Irixoa non é un caso illado. Eu mesma, a miña socia ou probablemente moitas/os de vós, estudantes ou licenciados/as en Arte, nunca vimos a unha muller durante a carreira. Pola súa repercusión a nivel internacional, coñecía a Maruja Mallo, pero nos programas nunca daba tempo a vela. Tamén sabía do traballo de Concha Vázquez, bastante sonada no ámbito compostelán, pois ademais de ter dedicada unha sala no Museo do Pobo Galego, o seu fillo era profesor na facultade de Xeografía e Historia. Pero, en xeral, a visibilidade de mulleres artistas no meu entorno foi nula. Unha ausencia que se reflicte no eido educativo, pero tamén no cultural. Creadoras das que falta poñer en marcha estratexias difusoras das súas vidas e obras, xa non só a través de proxectos expositivos, senón tamén de monografías e reseñas. Evidentemente, non esquezo os traballos que hai,



Hoxe aprendín que... tamén hai artistas galegas;

Non sabía que... non coñecía a ningunha artista;

Quero saber... máis sobre este tema;

Isto servíume para... reflexionar.

Para rematar, gustárame facelo cunha fermosa cita literaria que sempre acompaña aos nosos proxectos de xénero, extraída da obra *"Mulleres que corren cos lobos"* da doutora en psicoloxía Clarissa Pinkola Estés:

"... as mulleres pintarán o azul do ceo nos muros dos cárceres. Se se queiman as madeixas, farán outras. Se se destrúe a colleita, botarán inmediatamente máis sementes. As mulleres debuxarán portas onde non

as hai, abriranas e cruzaranas para entrar en novas maneiras e novas vidas. As mulleres perseverarán e prevalecerán porque a natureza salvaxe persevera e prevalece."

NOTA: Carmen Arias Montero, *Mimina*, celebrara no mes de abril de 2013 o seu 92 aniversario. Porén, faleceu despois da presentación desta comunicación no congreso, o día dous de novembro de 2013.

ENFOQUE DE XÉNERO E ACCIÓNS VISIBILIZADORAS NO MUSEO DO POBO

Ana Estévez Lavandeira

DEAC Museo do Pobo Galego



Claustro do Convento San Domingos de Bonaival, se de do Museo do Pobo Galego

Foto Tino Viz. Arquivo Museo do Pobo Galego

O Departamento de Educación e Acción Cultural do Museo do Pobo desenvolve as súas funcións nun centro que, en palabras do que foi o seu director durante moitos anos, D. Antonio Fraguas, tería como obxectivo “o ser de Galiza”. Un “ser” que se atoparía nos costumes e valores da denominada sociedade tradicional, unha sociedade fundamentalmente campesiña e mariñeira que, no momento de constitución do Museo, estaba a cambiar rapidamente. Xunto a lingua e o territorio, estes trazos en vías de desaparición, son os que conformarían o feito diferencial galego, e o Museo, o lugar onde se preservarían e mostrarían.

Con estas premisas o Museo do Pobo Galego abre as súas primeiras salas en 1977, como un museo no que se conservan e divulgan formas culturais dun pobo con memoria colectiva e unha asunción

consciente da identidade pero tamén en permanente transformación como sociedade. Neste sentido o Museo cumpre un papel altamente significativo na comunidade desde o seu estatus de contedor e salvagarda dunha parte esencial da identidade do país. Un papel condicionado pola evolución da sociedade na que está inserido e que o sostén pero tamén polos propios cambios que o concepto de patrimonio, e en concreto o de patrimonio etnográfico, veu sufrindo nas últimas décadas. Por este motivo a entidade museística non é un proxecto acabado senón que está en constante revisión, o que implica a renovación das liñas de investigación e de difusión. Así, e desde hai uns anos, véñense incorporando os aspectos referidos ao PCI (Patrimonio Cultural Inmaterial) nas liñas de estudo do Museo, o que se traduciu na inauguración dunha nova sala, *Sociedade. Memoria e Tradición*, na constitución do Instituto das Identidades (IdI) ou no Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI). Este arquivo sonoro de libre acceso na rede ou o desenvolvemento de iniciativas como o Proxecto Didáctico Antonio Fraguas¹, procuran a incorporación e a participación activa da cidadanía na vida do Museo e son parte tamén da redefinición da entidade.

¹ O Proxecto Didáctico Antonio Fraguas promove a investigación sobre o patrimonio desde o colectivo escolar fomentando o traballo na súa contorna inmediata. Convócase cada dous anos e conta coas modalidades de ensino primario e secundario.



Sala Sociedade: memoria e tradición.
Foto Tino Viz. Arquivo Museo do Pobo Galego

Esta renovación tería que reflectirse tamén na exposición permanente deseñada na primeira época do Museo. Nela procurouse unha síntese da sociedade tradicional galega a través, fundamentalmente, de elementos da cultura material que eran o obxecto principal de estudo na etnografía daquel momento. Os obxectos, expostos cun carácter procesual e en función do sistema produtivo ao que pertencen, dispóñense como se estiveran nos obradoiros onde se producen ou utilizan. Quedan así asimilados a actividades económicas produtivas e situados nunha realidade espazo temporal indeterminada.

Desde o noso punto de vista este deseño posúe un gran valor didáctico pero a súa vez supón algún que outro desafío para o traballo de difusión e aproveitamento da colección que fai o DEAC. Un servizo que existe como tal desde o curso escolar 1997-98 e que desenvolve un traballo suxeito as reflexións propias da educación pero tamén ás

características diversas da institución da que forma parte: titularidade, disciplina, ámbito de actuación, contidos, orzamento, etc. Hai moitas variables que condicionan o traballo en cada entidade museística e condicionan, claro está, as funcións e a maneira de desenvolvelas desde os departamentos de educación.

Como xa comentamos, o Museo non é un proxecto pechado, rematado, senón que segue revisándose e transformándose como ocorre coa sociedade que o sustenta. Porén, os recursos económicos do Museo non permiten abordar todos os cambios que co tempo se fixeron necesarios, principalmente os que sería pertinente acometer sobre as salas máis antigas da exposición permanente. Pasaron xa 35 anos desde a apertura das primeiras e os obxectos convertidos en símbolos prestixiados dunha cultura transmiten un discurso sobre a mesma que se corresponde con outro momento, aquel en que esa activación patrimonial se fixo.

Coa ollada actual entendemos que unha das eivas da exposición permanente é o escaso protagonismo que na mesma teñen as mulleres. A investigación etnográfica tivo, no seu momento, un marcado enfoque androcéntrico. Desde esta perspectiva asignáronse presupostos da separación das esferas ao estudo do produtivo e do doméstico na sociedade tradicional. Presupostos provenientes do desenvolvemento doutro tipo de sociedade máis urbana e burguesa que relegou ás mulleres ao espazo do fogar e que as observou, fundamentalmente, desde



Sala de Oficios. Foto Tino Viz. Arquivo Museo do Pobo Galego

o papel de nais e esposas. Deste xeito, as actividades produtivas presentadas como tal no Museo, son consideradas eminentemente masculinas.²

Co home como medida, a presenza protagonista das mulleres só se produce nalgunhas ocupacións recoñecidas tradicionalmente como femininas: redeiras, palilleiras ou tecedeiras. O estudo das sociedades tradicionais a partir dos sistemas produtivos faise con esta mirada masculina na que nin sequera os traballos visibles das mulleres fóra do da casa se recollen como parte deses sistemas. É o caso das palilleiras ou das tecedeiras cuxa colocación dentro da montaxe deixa estas actividades nun limbo

² Outros traballos sobre museos etnográficos reflecten isto tamén, por exemplo, Mariño Costales, M. Braña Rey, F. e Mouriño López, E. *Trama y urdimbre. Género y gestión patrimonial en Vilar de Santos*, pax.83



Sala de Indumentaria
Foto Tino Viz. Arquivo Museo do Pobo Galego

clasificador de carácter dubidoso entre os oficios e as actividades domésticas.

Outro elemento presente nas salas do Museo onde as mulleres adquiren presenza protagonista é no apartado dedicado á Indumentaria. O que ocorre é que nesta sala aparecen fundamentalmente como portadoras duns elementos téxtiles que tradicionalmente se consideraron parte do feito diferencial galego. Quedan así case agochados outros aspectos moi interesantes sobre os que a indumentaria pode subministrar información, incluídos aspectos relativos ao xénero como a subordinación ou as relacións de poder na estrutura social.³

Estas son as salas coas que o DEAC ten que contar para desenvolver o seu traballo. O Así que o que se

³ Neste sentido o traballo da responsable da Colección do Museo do Pobo Galego, Belén Sáenz-Chas Díaz, sobre a indumentaria e tamén sobre outros elementos de traballo como os espadeleiros teñen sido moi clarificadores e de moita axuda para o xiro cara a un enfoque de xénero sobre a colección do Museo.

decidiu foi non agochar senón integrar prácticas de traballo que fixen a mirada nas representacións proxectadas sobre o feminino e o masculino na exposición permanente do Museo.

Cando comezamos con esta estratexia, a nosa formación en enfoque de xénero na educación patrimonial era case nula. Descoñecíamos posibles experiencias en conxuntos ou museos etnográficos o que fai que entre as realizadas por nós até agora haxa varias con moitas eivas e resultados menos satisfactorios do que nos gustaría. Porén cremos que, cando menos, van abríndonos o camiño polo que queremos seguir transitando e van dando a volta a algúns puntos do discurso do Museo. Un discurso que tiña o risco de conferir aos contidos significados estereotipados e afastados da posibilidade de construír coñecemento crítico. Imos expor brevemente algunhas das que levamos desenvolvido nesta andadura.

Nun primeiro intento tomamos como contido principal o traballo en feminino na sociedade tradicional galega. Como xa dixemos, a presenza explícita nas salas de actividades realizadas polas mulleres é bastante limitada. Non obstante hai diversos elementos de ilustración nas salas nas que aparecen máis tarefas das que as mulleres son responsables ou das que tamén participan. A nosa proposta entón foi para as visitas guiadas dos grupos escolares de secundaria. Durante as mesmas íamos a aquelas referencias explícitas neste tema procurando visibilizar a esas mulleres cuxa realidade quedaba semiagochada no discurso expositivo.



Foto Ramón Caamaño. Arquivo Museo do Pobo Galego

Esta maneira de abordar as visitas tivo que ser revisada despois dun tempo. Fomos observando que este xeito de traballar marcaba unha importante distancia entre as persoas adolescentes e esas outras pertencentes a un mundo pasado e distante do delas.

A mera visibilización púñanos diante un vello problema, o da outredade. Ao deixar de afondar nos porqués da inequidade, rompíamos o que posiblemente tivera constituído o vencello necesario entre a sociedade representada no Museo e o presente do alumnado.

Durante eses anos mantiñamos un convenio de colaboración con Ciencias da Educación para acoller alumnado en prácticas. O alumnado debía desenvolver un proxecto sobre o Museo no que estaba titorado e asesorado polo DEAC e por persoal

docente da Facultade. Con dúas destas estudantes da licenciatura de Pedagogía, puxemos en marcha unha nova tentativa tamén para o ensino secundario. Insistimos no traballo en feminino cun itinerario no que incorporamos a lectura de textos breves de diferentes épocas incluída a presente, relativos ás relacións entre homes e mulleres. Buscábamnos a identificación dos e das adolescentes coas súas propias relacións e comportamentos. Esta vez obtivemos mellores resultados e logramos introducir a reflexión desde o presente dos e das rapazas. Por outra banda este programa, inesperadamente, abriuse ao debate sobre os factores que condicionan a identidade das persoas.

A visibilización conta xa con bastante tradición e cremos que tamén cun gran calado entre as estratexias con enfoque de xénero motivo polo que o DEAC segue apostando pola mesma. Agora ben, na posta en marcha destas actividades, deixáramos de lado algo obvio: que tiñamos que modificar condutas e facernos conscientes do papel da linguaxe e do uso que nós facíamos do mesmo. Coidar que fora inclusiva e non sexista, tanto nas nosas intervencións durante as actividades como nos materiais que deseñamos. Non reproducir patróns de discriminación ou estigmatizantes. E contar con que unha selección crítica dos contidos podía supor, e de feito supón, cambiar textos, letras de cantigas, normas de xogos populares ou recitados do folclore infantil entre outros.

Precisamente isto tivo que facerse cos materiais usados para *Xogos Bailados* unha das propostas recentes dirixida ao alumnado de Infantil e Primeiro Ciclo de Primaria que parte dos contidos do apartado da infancia na sala de Sociedade do Museo.

Escollemos o xogo polo importante papel que ten na aprendizaxe e desenvolvemento das crianzas. Ademais, os xogos tradicionais son, en gran medida, xogos colectivos que ofrecen moitas posibilidades ás persoas de interactuar entre elas. Con todo, os xogos transmiten os roles da realidade na que xurdiron e algúns dos xogos máis acaídos para os nosos obxectivos- xogos con música, letra e coreografía- contan con algúns elementos que fomentan actitudes pouco favorables para a participación en igualdade. Foi necesario revisar e modificar os textos das cantigas e eliminar destes xogos os comportamentos sexistas presentes nalgúns casos. O resultado foi unha proposta que incide na coeducación usando unha parte do grande e rico acervo do folclore infantil tradicional.⁴

Procurando unha perspectiva de xénero transversal fomos introducindo distintas estratexias con maior ou menor éxito. Unha das liñas de traballo do Museo nos últimos anos é a recuperación da oralidade, forma primordial das relacións sociais e básica na transmisión de coñecementos. Neste sentido o DEAC deseñou varias iniciativas ao redor da narración oral.

⁴ *Xogos Bailados* fai parte dun proxecto didáctico máis amplo sobre esta área do noso PCI coordinado pola educadora do Museo, Carme Campo Martínez, mestra de baile tradicional e con gran experiencia neste campo.



Xogos Bailados. Arquivo Museo do Pobo Galego

Contos Comprendidos, un programa dirixido a escolares de terceiro ciclo de primaria, conta coa colaboración de Celso Fernández Sanmartín, poeta e contador que tenta pór en valor a narración a través da oralidade.

O traballo neste programa consta dunha soa sesión no Museo e outra no centro escolar. Durante a visita do alumnado ao centro museístico, o primeiro que fai Celso Fernández é guiar as rapazas e os rapaces na construción do seu propio relato oral. Traballa para isto a partir de anécdotas que lles ocorreran a elas e eles no seu contexto cotiá. Este xogo coas experiencias do alumnado participante implica o emocionalmente e mantén o seu interese cando o que se expón é o relato dunha experiencia allea e relacionada coa sociedade representada no Museo.



Contos Comprendidos. Arquivo Museo do Pobo Galego

aldea. O relato seleccionado ademais, subministra informacións relevantes sobre as condicións e as dificultades nas que viaxou esa muller así como sobre as achegas e transformacións xurdidas da cultura á que emigrou. E isto lévanos á segunda cousa que procurabamos tocar que é a relación de continuidade coa realidade da inmigración actualmente. E finalmente, a narración remata dun xeito sorprendente coa intención de que a experiencia se preserve na memoria.⁵

Na procura de novas experiencias acordes coa atención que o Museo está a pór nos elementos

⁵ Este programa foi escollido como exemplo, pola profesora Roser Calaf e Miguel Suárez, para a súa intervención no V Simposio Internacional de las Ciencias Sociales en el ámbito Iberoamericano: "Historia e Identidades Culturales", celebrado na Universitat de Barcelona o 29 de maio e o 1 de xuño de 2013.

inmateriais propuxemos o Café da Memoria. Baseado nas parolas de taberna e na proposta dos Cafés Científicos que durante o ano da Ciencia puxera en marcha a USC, iniciamos este novo formato co que pretendemos dotar de vida aos contidos do Museo. A proposta aproveita o feito de estaren aínda vivas as persoas portadoras dunha parte da memoria que o Museo alberga para facer unha actividade na que estas son as protagonistas dunha conversa da que o público pode participar, escoitando e intervindo.

A organización do Café pretende que a experiencia sexa tamén interxeneracional buscando que asistan a eles persoas de diferentes idades.

Ao facer a proposta quixemos usala tamén como medio para dotar ao feminino dun sentido de autoridade, para unha revalorización simbólica do que producen e crean as mulleres así que fixamos os temas a tratar nos Cafés nas formas de facer, de estar e de relacionarse das portadoras dese patrimonio aínda vivo. O primeiro Café da Memoria realizouse no Claustro do Museo en xullo de 2008. Propuxémoslle a unha asociación de mulleres maiores do ámbito urbano e a outro grupo do medio rural que parolaran sobre a súa mocidade. Silenciadas tradicionalmente, o feito de darlles voz protagonista foi unha satisfacción para moitas delas. E por suposto tamén para nós.

Por este programa que busca o relato dunha memoria que ademais é recente, foron pasando as experiencias en primeira persoa das mariñeiras ou gaiteiras en



Cartel Café da Memoria: Gaiterías.

Cafés titulados dese xeito precisamente porque ao nomear reivíndicase e normalízase a súa presenza tantas veces invisibilizada. Pero tamén organizando outros onde participaran os homes para indagar así nas relacións sociais entre os uns e as outras: o Entroido, o San Xoán ou os Titiriteiros foron algúns destes. Houbo dous Cafés da Memoria dedicados á maternidade. Intuíamos distintas realidades e diversas experiencias debaixo dun elemento clave na definición do rol e expectativas das mulleres. Considerado como un deber natural e consubstancial á feminidade, levado á mística no plano da identidade ao enxalzar a figura da nai como transmisora do que é esencial e xenuinamente galego⁶.

⁶ Isto está tratado xa por outros e outras investigadoras galegas desde finais dos 90. Véxase, por exemplo, Lourdes Méndez, *Identidade Galega e Identidade de Xénero*.



Café da Memoria. Arquivo Museo do Pobo Galego

A metodoloxía dos Cafés ten moitas limitacións xa que, aínda que se elabora un guión, a parola non é exactamente unha entrevista etnográfica estruturada. Porén, atendendo á subxectividade das mulleres e á singularidade das súas historias de vida, aproximámonos á complexidade das relacións sociais e os ámbitos onde xorden, se reproducen e cambian as cuestións de xénero. Facémolo procurando por énfase en dar recoñecemento ás protagonistas prestixiando as súas experiencias vitais.

O obxecto desta comunicación era expor unha mostra das iniciativas que desenvolvemos tentando aplicarles un enfoque que consideramos unha ferramenta eficaz. Eficaz para cuestionar e cuestionarnos, para pór en valor o patrimonio cunha mirada integradora, para posibilitar espazos de experimentación de modos

relacionais e de produción compartida do saber e para visibilizar non só as mulleres senón a outros suxeitos sociais excluídos das perspectivas patrimoniais convencionais. Temos en mente outras accións ao redor da memoria e das identidades de culturas exiliadas ou marxinadas no noso territorio pero que levan moito tempo aí como pode ser a cigana ou as xurdidas do fenómeno migratorio galego.

Rematando. Non sabemos se esta achega lle será útil a alguén. Queda patente no texto a de traballo que nos falta por facer. Non hai persoas expertas en xénero no cadro de persoal do DEAC e ás carencias consecuencia dunha formación insuficiente, súmanse a falta de recursos e de tempo. Por iso, entre outros motivos, queremos agradecer a posibilidade de participar nun foro como o que supón este Congreso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALAF, R. e SUÁREZ, M. "El Museo do Pobo Galego como exemplo de una museología y acción didáctica integradoras. Más allá de las interpretaciones colonial, patriótica y comunal de la identidad." En *Historia e Identidades Culturales*. Actas do V Simposio Internacional de las Ciencias Sociales en el ámbito Iberoamericano

[Barcelona 29 de maio -1 de xuño 2013] Universitat de Barcelona

COSTALES, M. BRAÑA, F. E MOURIÑO LÓPEZ, E. (1999) "Trama y urdimbre. Género y gestión patrimonial

en Vilar de Santos." en Actas do VIII Congreso de Antropología, Vol. 7, 1999, págs. 81-88. Universidade de Santiago de Compostela.

MÉNDEZ, L. (1999) " Identidade Galega e Identidade de Xénero " en *O feito Diferencial Galego na Antropoloxía* Vol. 1 pax. 119-130. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

PEREIRO, X. e VILAR, M. (2002): "Autoimágenes y heteroimágenes en los museos etnográficos gallegos." IX Congreso de Antropología da Federación de Associações de Antropología do Estado Español, Barcelona, 7 de Setembro de 2002 en http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/museos_antropologia/Autoimágenes_Heteroimágenes_Museos_Etnograficos_Gallegos.pdf Acceso: 29 de setembro de 2013.

SAENZ-CHAS DÍAZ, B. "A Colección de Indumentaria do Museo do Pobo Galego"

en Catálogo de *O diálogo creador. Deseño e tradición cultural. ESDEMGA (Estudos Superiores de Deseño e Moda de Galicia)*. No prelo.

MULLERES EN / PARA / POR/ DESDE / ANTE O MUSEO

Pilar Sánchez

No marco das actividades ao redor do Día mundial da Muller, xerouse este proxecto de *Historias de mulleres no Museo* co obxectivo de, por unha banda, favorecer o diálogo entre os visitantes e as pezas dos distintos museos da Rede Museística Provincial, e por outra, incentivar a creatividade dos usuarios, a fin de establecer vínculos persoais entre eles e estes espazos, sempre apoiándose na idea do feminino como fondo para a acción.

Cada un dos catro museos que conforman a Rede Museística provincial, o Museo-Fortaleza de San Paio de Narla, Museo do Mar en San Cibrao, Museo Pazo de Tor e Museo Provincial de Lugo, teñen unha identidade ben diferenciada que provoca que as accións e interaccións sexan, por forza, diferentes. Se por un lado falamos dun museo principalmente etnográfico no caso de San Paio de Narla, no Pazo de Tor estamos ante unha exposición dos sistemas xerárquicos rurais que organizan o cotián máis aló das súas contornas. No Museo do Mar mestúranse as relación do continente, a escola vella, co contido, as artes de pesca e navegación identitarias do territorio onde se instala o museo. Finalmente, o Museo Provincial, con sede na cidade de Lugo, é, por un lado, un museo arqueolóxico e histórico, coa custodia de elementos prehistóricos e romanos, que conflúe nunha colección pictórica e escultórica que vai desde a Idade Media ata movementos máis contemporáneos. Paralelamente, na cociña e no recibidor do que foi o antigo mosteiro de San Francisco amósanse utensilios e maquetas das casas

tradicionais da provincia, engadíndose desta maneira un papel etnográfico á personalidade do museo.

De cada un destes Museos, foron seleccionadas unha serie de obras nas que a muller se vía representada dun xeito particular: traballando, divertíndose, descansando, en todas as súas idades, no seu papel de nai, filla, avoa, esposa ou ceibe. Tamén se utilizaron obxectos vinculados ao ámbito do feminino, e outros nos que se reflicten as relacións da muller có mundo que a rodea.

Os participantes elixirían un destes elementos para comezar a realizar o seu relato. Esta elección tería lugar tras unha visita comentada ao museo, na que se dialogaría co visitante, reflexionando sobre o seu significado, as conexións coas súas propias experiencias, e manexando a comparación coa actualidade, ofrecendo datos históricos, etnográficos e sociais complementarios á propia descrición artística da obra.

Evidentemente, deuse liberdade absoluta para escoller outras pezas, a prol de ofrecer un panorama máis amplo deste universo que se pretende representar. Porque máis que mirar ao pasado, con esta actividade, trátase de evocar experiencias persoais que salienten a muller como protagonista do noso cotián, da nosa biografía, do noso imaxinario cultural, confeccionando un tecido que, a modo de mosaico, estea formado por todos os relatos, fotografías, cancións, traballos manuais, vídeos, etc...

que nos devolvan unha visión polifacética e colorista do feminino, ao tempo que reflexionamos sobre o seu papel no mundo da sociedade e da arte.

Cada unha das achegas ía exhibirse ao carón da peza elixida a prol de establecer un vínculo persoal. Acrecentábase así esta unión emocional asentando a idea de pertenza do museo ao participante, pois esta acción quere materializar o lema da Rede museística: “Un museo entre todos e para todos”.

Por contra, quería-se evitar o concepto de actividade puntual. Pensamos nunha acción baseada nun vínculo construído desde a emoción, e por tanto que puidese perdurar e ser difundida. Tampouco hai dúbida que ao exhibir a súa creación ao lado da obra musealizada estamos outorgándolle valor e por engadido estamos traballando no ámbito da auto-estima, o que adoita ter como consecuencia o desexo de querer comentalo con outros. Convertíamos, desta maneira, aos participantes en embaixadores coa autonomía e as ferramentas necesarias para explicar, desde un punto de vista emocional e social, as pezas do museo.

No que respecta ao público destinatario, foi tan variado como a tipoloxía dos museos. Baixo unha liña de actuación común, dar a palabra a todo tipo de usuarios, tratouse de facer partícipe a un público esencialmente adulto, animando preferentemente a participación feminina, aínda que foron moi valoradas as achegas masculinas, as cales supuxeron un 10 % do total das colaboracións.

Incidiuse na implicación de colectivos de persoas con capacidades diferentes, a prol de normalizar as súas relacións sociais e de confianza. Con este fin contactamos con asociacións de loita contra o Alzheimer, de saúde mental, de discapacidades físicas e psíquicas, traballando tamén ao lado de asociacións de redeiras, veciñais e centros de información municipal. Dun xeito máis independente, todo aquel que se achegou ao museo podería seguir a actividade e deixarnos a súa contribución, coa axuda dunha guía dispoñible na recepción do museo.

Como vemos, os espazos presentan un carácter propio e tamén o público esixe unhas condicións de comunicación particulares, entón, a metodoloxía didáctica aplicada debía igualmente adaptarse a estas pautas. Non podemos negar que esta actividade se apoia na idea de pensar historias nun espazo nada común e por ende, pouco comfortable para os usuarios. E como ademais de pensar estes relatos, debían contárnolos, podían xurdir certos medos e rexeitamentos a verse expostos. Porén, no momento que se sinalou que a contribución podía facerse por escrito, esta exposición do privado nun lugar público pasou de ser unha barreira a converterse nunha motivación para o participante.

Pero a escritura non era a única forma de crear o relato. Puxéronse a disposición do visitante fotografías agrupadas por temas que servisen de frases para xerar unha historia, evocar sensacións ou rememorar unha experiencia. Nalgún dos casos,

os participantes achegaron fotos propias, vídeos ou mesmo óleos e traballos manuais, o que foi sumando personalidade á acción. Houbo tamén quen nos deixou cancións e poesías, porque, en definitiva, o texto resultante non significaba para nós un fin que alcanzar a toda costa, senón o que realmente ten relevancia é a creación en proceso. E é neste proceso onde se cumprían os obxectivos marcados: motivar a creatividade e crear vínculos entre participantes e a institución, a través da inmersión no mundo do feminino nos catro museos.

Este proceso que comezaba pola visita comentada, segue logo con outra sesión adicada a creación inducida, na que se dota ao participante dos instrumentos e soportes necesarios para a construción do relato. Para iso confeccionouse un cuestionario que serviría de guía tanto para atopar o significado da obra a tratar como para utilizarse de guión da propia historia. Con preguntas sinxelas onde se inquire sobre *A quen?*, *Onde?* e *Por que?*, ademais de suxerir relacións sensoriais e sinestésicas coas obras e cos obxectos. Así, entramos no mundo persoal do visitante, no espazo privado, e foi soamente el quen puxo os límites, evitando o máis posible a nosa intervención. O noso traballo como dinamizadores estivo exclusivamente dirixido a dar as pautas para o diálogo, debuxar as liñas de construción do relato, desactivar interferencias, incentivar o lado creativo dos participantes poñendo de manifesto o aspecto feminino da historia máis reafirmar o vínculo emocional co elemento escollido.

Tras estas dúas sesións, unha seguinte fase dotou ao participante dun tempo de reflexión persoal na súa casa, que en moitos casos foi compartido con outras persoas do núcleo familiar, de tal maneira que se alimentou tanto o descubrimento como a construción de anécdotas e experiencias entre diferentes xeracións, ao tempo que se fomentou a colaboración nas tarefas máis tecnolóxicas. A historia resultante, por conseguinte, xa non pertencía só a unha persoa, se non que posibilitouse que todo o grupo familiar puidese facerse responsable dela.

E xa soamente restou recoller as achegas e presentalas o que, como veremos, fíxose de maneira diferente en cada un dos museos. Os textos escritos e os vídeos foron editados para que puidesen ser expostos adecuadamente, acompañados dalgún material de apoio, como fotografías, subtítulos ou recortes de prensa. Noutros casos, os mesmos usuarios entregaron os textos e composicións xa listos.

En resumen, a prol de que fose compartida, en cada museo cada participación foi tratada de forma individual e é por iso que iremos debullando o resultado da actividade en relación ao lugar onde foi desenvolvida.

Necesario é tamén remarcar a grande implicación de todos e todas as traballadores dos catro museos, acompañando na visita, contándonos segredos das obras, achegándonos aos colectivos de cada zona, participando cos seus propios relatos, en definitiva, o meu máis sincero agradecemento.

MUSEO – FORTALEZA SAN PAIO DE NARLA

Coordinado coa responsable do Museo, Paquita Abuín, nove mulleres de diferentes orixes e ámbitos laborais (docencia, xestión gandeira, amas de casa, traballadoras do museo) falan da súa relación co mundo do rural a través dos obxectos deste Museo-Fortaleza.

A diferenza doutros museos, en San Paio as propias participantes decidiron que elas mesmas darían a coñecer as historias nunha reunión aberta ao público, o que resultou unha experiencia chea de emoción e sinceridade, superando calquera barreira dunha forma valente e sincera, e acadando obxectivos que están máis aló da propia creación.

Os relatos comezaron por referirse á propia fortaleza, no texto de Cristina Barreiro, como elemento indisoluble do seu crecemento vital e agora profesional, así como o de Ana Castro, onde é metáfora do carácter feminino representado por mulleres de referencia e sendo para ambas unha homenaxe a súa nai.

A peza elixida por Carmiña Prado, foi unha ola para facer queixo que serviu para rememorar o proceso de elaboración deste produto distintivo de Friol, e por ende, ocupación principal dela, como de moitas mulleres da zona. Deunos tamén a coñecer, dun xeito moi emocionante, o que significa para ela ser traballadora do museo.

En dúas ocasións apareceron as zocas para dar pé ao relato. Para M^a del Mar Pérez son sinónimo da muller como alicerce da economía familiar, transmisora dos saberes agrícolas gardados por xeracións, que facían épica do cotián. No caso de Pilar García estamos a falar das zocas para bailar, para a música, tan necesaria para afastar as doenzas. Tan duras e resistentes como ela propia, que cantando levou a festa a esta reunión.

Para Asunción Carril o acibeche, unha roca forte, fráxil e fermosa, lémbrale a todas aquelas mulleres que traballaron no campos, que sufriron, que cambiaron mentalidades, en definitiva, que son xoias que deben saír á luz. Asunción acompañou o seu relato dun colar para ser exposto ao carón das pezas do museo.

A pa de panadeira centrou a lembranza de Concha Blanco sobre o quefacer diario da súa nai no labor de cocer pan. A historia, chea de xogos de palabras, supón tamén unha reflexión sobre a lingua, sobre as palabras que desaparecen ou que se reciclan, como os propios obxectos.

Esta exposición de historias tomou un carácter multisensorial coa exposición de Amanda Gainsford, que fixo do morteiro a escusa para traernos recendos e sabores do mundo a través das especias. Receitas ancestrais transmitidas de nais a fillas polos séculos.

Finalmente o poema de Lupe Amil, vencellado ao berce dunha das habitacións da Fortaleza, é un canto a maternidade, unha festividade do desexo conseguido con esforzo pero á fin recompensado, unha alegría que despexa calquera dolor acontecido no pasado.

MUSEO DO MAR

Nesta ocasión os colectivos implicados foron A Mariña-Cogami, Asociación de Mulleres de San Cibrao, a Asociación de Mulleres Redeiras “Cabo Burela”, máis outras contribucións singulares. É de agradecer a motivación de Amparo e M^a Emma, responsables destas asociacións, como difusoras da actividade e apoio fundamental na realización dos textos.

Apesares que a identificación co mar podería parecer obvia, a realidade é que, nun principio, as participantes non se vían como “mulleres de mar”. Fomos tirando dunha cadea de obxectos e palabras ata chegar a describir o que realmente iso significaba: un medio de vida, unha actitude, un tempo de espera e tamén un lugar que se estende terra dentro.

Este tempo de espera descríbese a chairega Josefa Romero, como momentos de impaciencia e ledicia, e conta a anécdota do fillo pequeno que non recoñeceu o seu pai e como se asustou cando este chegou á casa. Josefa completou o seu escrito cun dos óleos que gusta realizar con temática mariñeira. Por outra parte Aurora en *A muller do Mariñeiro*, déixanos

un poema onde narra tamén estes momentos de incerteza e moito traballo, e como, a pesar de todo, o sono non chega. Igualmente, é outra Josefa quen nos conta que ao ver as nasas lémbrese con tenrura da fría espera ao seu home que saía largalas ao mar, acabados de casar.

O marisqueo como traballo feminino aparece no texto de Elena Martínez, nunha homenaxe a súa nai, e fai unha estampa daqueles labores, cos aparellos que garda e que tamén nos deixou para ilustrar a súa historia. Por outro lado Maria Emma Camaño garda cunchas en casa que, como ela conta en forma de poema, son anacos da súa historia e tamén da historia do mar. M^a José, mirando as cunchas na vitrina, volve a verse despreocupada, saltando as ondas e acompañando a súa nai mentres recollía a “olga” para fertilizar as terras.

Realmente intensas foron as achegas das responsables do museo, Ángeles e Amelia. Os seus relatos, inspirados en cestas e patelas, incidían na importancia da muller como sostén da familia en todos os ámbitos. Avoa e nai son ao tempo, *administradora, filla, cuidadora, esposa, amante, veciña, colaboradora, amiga, paciente, muller, traballadora, peixeira, mariscadora, ama de casa, labradora e rexedora da casa.*

As maquetas dos barcos, doados polo seu marido, constituíron o principio do relato de Dolores, que continúa narrando as súas tarefas como ama de

casa ata que, cando os netos son xa maiores, decide traballar no marisqueo. Narra este tempo como un período de sacrificios pero mira con cariño o traballo feito en grupo.

M^a Antonia Fernández quixo dedicarlle a súa historia á pesca da balea que tanta riqueza trouxo á vila. Nas tarefas do porto traballaban as mulleres. Esta imaxe esperta recordos da súa nenez e, grazas a xenerosidade destas veciñas, a satisfacción de recibir na casa un cachiño da súa carne.

Dolores Fernández traballou na conserveira de Celeiro, alí perdeu dous dedos da man. A súa historia fainos compartir o frío da madrugada e dos labores da conserva. Aínda que tamén houbo momentos bos, como ela conta, *as cousas pasan, supéranse, pero non se esquecen: a miña man recórdamo.*

Un apartado especial merecen as historias vinculadas ao traballo como redeiras. Os relatos ilustráronse coas achegas fotográficas da Asociación de mulleres Redeiras “Cabo Burela”. Na historia de Vicenta Otero, ela mesma valora o esforzo do seu traballo, e se declara parte esencial da vida mariñeira, ambientándoo de forma excepcional: *fixese frío ou calor, con choiva, vento, olor a salitre, entre gaivotas ou cunha humidade.* É tamén interesante ler a súa análise da situación laboral deste colectivo e das transformacións que se produciron.

Este mosaico de experiencias en torno ao Museo do Mar non estaría completo sen a achega de Sagrario, quen con *O Pupitre*, tráenos escenas de escola, de nenos e profesoras, recuperando o primeiro uso do edificio. A historia é unha viaxe no tempo, unha reflexión sobre os cambios na educación. Nesta evocación non podía faltar a imaxe narrada do mapa de España feito con cunchiñas que estaba no chan do colexio, e do que lamentablemente, non queda ningunha fotografía.

MUSEO PAZO DE TOR

Para esta ocasión actuamos cos colectivos AFAMON (Asociación de familiares de enfermos de Alzheimer en Monforte), AUXILIA-Monforte (Asociación de voluntariado para a integración cultural e social das persoas con discapacidade física) e máis o Centro de Información da Muller do Concello de Monforte de Lemos que ademais nos achegou un vídeo sobre mulleres da comarca de diferentes profesións, falando en primeira persoa dos seus quefaceres, o que resulta un documento único e necesario para completar esta actividade.

O primeiro obxectivo foi buscar unha identificación persoal entre os participantes e o propio Pazo, superando ese carácter de sede do Poder, que leva implícito este espazo. Para iso, estruturouse a visita dunha maneira completamente diferente á habitual, destacando os detalles máis persoais de Dona Maria Paz Taboada de Andrés e Zúñiga, última señora do Pazo, a súa alegría de vivir e o seu amor pola cultura.

A partir de aquí foise desenvolvendo un diálogo cos participantes, establecendo paralelismos, a través dos obxectos e das historias familiares.

Deixamos que os participantes se apropiasen simbolicamente de cada estancia, do Salón Norte, os cuartos de baño, o salón de música, o cuarto dos nenos, o comedor, comezando primeiro polo desexo de ter unha cama, un claviórgano, unha vaixela ou unha bañeira como os que garda o Pazo. Destramamos, a través da conversa e a evocación, o significado destes obxectos para descubrir que tamén os temos nas nosas casas, e igualmente poden agochar unha historia relacionada co mundo feminino.

Así, coa máquina de coser da habitación de nenos de fondo, Lupe contounos que a súa tía durante toda a súa vida foi coser ás casas, onde quedaba dous ou tres días alí a durmir ata que terminaba o comando, acompañada dalgunhas aprendizas. Devólvenos Lupe esa imaxe das mulleres coa máquina de coser na cabeza, indo dun sitio para outro. Como a nai de Teresa, outra participante, que aproveitaba o tempo de acompañar as vacas para levar a *singer* e terminar de remendar as roupas.

Coa costura tamén coñecemos a avoa de Silvia, a guía do Pazo, que quedaba cosendo de noite, mentres os demais durmían, despois das mil e unha tarefas do día. A súa vida estivo chea de avatares pero sempre mantivo a filosofía vital de gozar con orgullo o que se gañou con esforzo. Emotiva a lembranza cando,

nas últimas décadas da súa vida, cega, recoñecía aos pequenos acariciándolles a cara.

Para todos os participantes falar daquelas mulleres que traballaban fóra da casa, xa fose cociñando, pasando a ferro ou cosendo, é falar de fatigas e de bravura. Rosa María Torres, a raíz de descubriros unhas cadeiras peculiares en forma de corazón, relatounos como traballaba nunha casa grande dunha comarca próxima.

A luxosa bañeira do cuarto de baño, deu pé a Ana María para contarnos unha anécdota divertida da súa nenez. Todos recordamos aquelas máquinas de lavar a roupa que se movían tanto, pois ela naquel momento descoidou os riscos de mesturar electricidade e auga, sen que se producise ningunha fatalidade, afortunadamente.

Traballando sobre a memoria dos obxectos, rememoramos olores a guisos de lareira de outros tempos con Basilio, o tacto das auténticas medias de seda con Francisco, e con Juan dos zapatos feitos a man. O sabor das roscas feitas por San Blas, o valor dos mobles antigos para Dámaso, Toño, Iria, e Amparo Aira. Coincidiron Pedro, Ana, José Emilio, Carmen, César e Lupe en que todos gardamos en lugar preferente os retratos familiares, e canto nos acompañan no noso cotián como se fosen as mesmas persoas que representan.

Foi importante tamén, como comentara Ana Díaz, repasar a memoria das palabras relacionadas con tarefas diarias da muller na casa: maseira, baúl, arca, artesa, etc..

Finalmente, xurdiron historias entrañables da man de Aurora e Fina, que coñeceron a dona María Paz, anaquiños de lembranza e admiración pola señora, que aparecía en Monforte conducindo o seu coche, entrando en restaurantes ou vestindo con elegancia. Imaxes que quedaron gravadas na memoria popular da vila como ilustracións dunha muller valente, non atada ás convencións sociais.

Esta valentía e independencia leva a Carmen a falarnos da súa avoa Manuela, que, a pesar da súa pequena estatura e de ser orfa, sempre afrontou os problemas con decisión. Mesmo nunha ocasión, na casa, non tivo dúbida ningunha en coller un coitelo para defenderse dun roubo, aínda que logo non fose tal.

Agarimos, valentía, traballo e paz son os chanzos que conforman o poema de Pedro onde percorre diferentes idades dunha muller.

MUSEO PROVINCIAL DE LUGO

Implicáronse na actividade os colectivos ALUME (Asociación de axuda a enfermos mentais), COGAMI-Lugo (Confederación galega con persoas con discapacidade), e ASPNAIS (Asociación de pais ou titores de persoas con discapacidade intelectual de

Lugo), pero tamén houbo outras participacións, de xeito individual.

Para completar a actividade o 22 de marzo celebramos unha mesa redonda con artistas plásticos e escénicos que, ademais de debater en torno á visualización da Muller na Arte contemporánea, compartiron as súas contribucións. Estamos a falar de Paula Cabaleiro, xestora cultural, Marcos PTT Carballido da compañía El Retrete de Dorian Gray, Diana Sieira, clown, produtora e distribuidora, e as artistas plásticas Gema López, Laura Piñeiro e Paula López-Paulova. Encarna Lago, xerente da Rede museística moderou a sesión.

No que di respecto ás obras escollidas do Museo provincial, coa necesidade de acoutar o material a tratar, evitamos a representación da muller como modelo pasivo. Igualmente, tiñamos especial interese en destacar as obras das pintoras Maruja Mallo e Julia Minguillón, así como confrontar as súas diferentes formas de vivencia artística.

Debullando as achegas que recibimos, podemos dicir que relacionados co *Interior* de Villamil García de Paredes, realizáronse relatos que falan da nai, da avoa, situadas no fogar da casa, onde se respira soidade e cansazo pero tamén flota na atmosfera un cheiro a comida familiar, a guiso esquecido na memoria, como nos contaron Laura e Alfredo. Nos contos xurde certa mirada de tenrura, un desexo de darlle conversa, de *engadirlle luz*, dinos Elisa e María.

Para Puma, supón a visita á nenez, salientada pola figura do gato revoltoso, e no caso de Paula Cabaleiro desde unha posición de presente, pasou unha mirada sosegada que reflexiona sobre onde reside a auténtica liberdade.

Por outro lado, con *Retrato de miña nai* de Tino Grandio, os textos falan de mulleres altivas pero humildes, con gran forza e situadas no centro da unión familiar, describe Felisa. A pesares das cores grises que imperan no cadro, os participantes non sempre ven tristeza. Para eles trátase dunha muller orgánica, moi vinculada á Natureza, en palabras de Gema López. Noutro relato, Yessy fai corresponder o ambiente de escuridade cun momento persoal seu, e anima a nai do pintor a saír desa situación buscando a luminosidade que todos levamos dentro.

A Cristina Méijome lémbrralle a figura dunha profesora aparecida nunha fotografía antiga, e resalta a idea de descubrimento en segredo da nenez e de cando sempre se falaba ben das persoas.

A prol de *A Escola da Doloriñas* de Julia Minguillón, os relatos levan a describir anécdotas divertidas, moi vencelladas aos sorrisos da nenez e ao calor das aulas, como nos contan Unha Espectadora e Josefa. Da infancia como un tempo anhelado, tamén fala o relato de Pili, co *Neno con niño* de Villamil de fondo, engadindo un aire de morriña sobre a maternidade. Tamén é inmediata a relación de familiaridade que

existe con certos obxectos como as zocas, e así recoñécéunolo Guille.

O tempo da mocidade, da beleza, da felicidade viuse para Antonio e Jesús nos cadros de Maruja Mallo *Retrato de Señora* e *Retrato de Señora con abano*, así como a súa intensa liberdade como creadora e muller.

No que respecta á relación entre muller e traballo “fóra” da casa, un dos exemplos que propiciou os relatos foi *Panadeiras* de Colmeiro. Para Mercedes representa a liberdade de poder obter un beneficio coa labor que se desempeña. Non faltaron os exemplos emocionais na forma de fotografías dunha familia de mulleres panadeiras de Sarria, por parte de Susana Regueiro, e para Miguel, de Carral. Igualmente, para eles no cadro víase unha sociedade máis cooperativa e dialogante que a actual.

O traballo da olería foi a elección de Manuel, Carmen e Miguelón, co gallo de *A Cacharreira* de Antonio Ínsua, manifestando un gusto polos recipientes feitos de barro, identificados co quefacer cotián, co fogar, e de cotío xurde a figura feminina que os utiliza. Vincúlase tamén á venda nas feiras, ocupación da muller que se suma ás interminables tarefas a realizar dentro e fóra da casa. Recoñeceron neste aspecto a propia nai e o seu esforzo diario. É así o relato de Victoriana que o acompaña dunha canción popular de Ana Kiro: *As mulleres de Galicia/ Son as mais traballadoras/ Van á feira, fan o caldo/ E tamén son labradoras*.

No plano artístico, resultou moi emocionante o relato de Laura Piñeiro, aproveitando o tema de *Costureiras* de Fernández Álvarez de Sotomayor y Castro, para debuxar a constante e pouco valorada presenza da súa tía Carmiña no coidado de todos, e como a súa dedicación á costura inspirou a súa forma de expresión artística.

A soidade da habitación de *Interior* de Cubells y Ruiz serve de fondo para situar a bisavoa de Critina Méijome, novamente, que planaba patacas na cociña. Porén, tras unha aparencia vencida á rutina descóbrese unha historia de viaxes e unha muller aventureira e valente.

Por outro lado, os malos tratos que sofren as mulleres burbulle do relato de María José García baseado na obra anónima *Abraham e Agar*, magnificamente documentado con recortes de periódicos e material bibliográfico, de tal maneira que decidimos pasalo a vídeo como a maneira máis dinámica de seguir o texto. De seguido, vemos a correlación entre a Agar rechazada e unha muller actual tamén *desterrada ao deserto da ignorancia, da crueldade, das supersticións, do egoísmo*.

Finalmente presentáronse dous orixinais achegas inspiradas en *Retrato de Señora* de Madrazo y Garreta. A primeira, unha obra gráfica de Paula López-Paulova onde o cadro orixinal enfróntase coa persoal interpretación do feminino da artista, na cal un mundo kitsch ideal e hedonista vese asaltado

por elementos marcianos. En resumen, e falando simbolicamente, introduce agullas no aveludo tecido do cadro.

Outro relato feito en vídeo e tamén vencellado á obra de Madrazo e Garreta, foi a achega de Marcos Carballido e Diana Sieira, onde a través de iconas pop e nun ton humorístico, percorremos os diversos aspectos que conforman o universo feminino, eliminando calquera perspectiva maniquea sobre o retrato de Madrazo.

4.^a Sesión: Xénero e Arte

Relatorio:

NOMEAR PARA EXISTIR [PROXECTOS DE XÉNERO EN GALICIA]

Paula Cabaleiro

Titulei a miña intervención **“Nomear para existir”** porque semella a acción máis primaria e inmediata para visibilizar un feito, persoa ou cousa; cando nomeamos algo “lexitimamos”, “situamos no espazo público”, “posicionamos” aquilo que estamos citando. Ao longo desta intervención nomearei proxectos que teñen visibilizado en Galicia a moitas artistas mulleres, citarei creadoras e me formularei varias cuestións para reflexionar, dende a miña experiencia persoal, certas problemáticas que motivan e xustifican o nacemento deste congreso.

Como é a situación das mulleres artistas no panorama actual galego? Sempre que me fan esta pregunta, a verba que escollo para responder é “complexidade”.

Complexidade, porque, aínda que nas derradeiras tres décadas apreciamos un notorio aumento de mulleres no eido artístico, as cifras de inserción de mulleres artistas no sistema da arte en España seguen sendo irrisorias, o abismo entre as porcentaxes de mulleres que se forman como artistas e de mulleres profesionais da arte é tan abrumador que segue causando perplexidade. Por poñer o noso exemplo galego, na **Facultade de Belas Artes de Pontevedra una notable maioría do alumnado son mulleres**, mentres que iso non se extrapola a unha maior presenza no mercado. As artistas non se expoñen, non se venden, non se critican. Nas bolsas e premios (especialmente aqueles institucionais), os galardóns adoitan recaer en homes, alcanzando

as artistas premios e mencións de segundo nivel. Asistimos a un proceso de **re-novación de modelos de xestión anclados na desigualdade**. Os artistas que representan as galerías, son nunha maioría absoluta homes, que disfrutaban de 3 de cada 4 oportunidades de contrato con estas, que chegan incluso a prescindir totalmente delas, sendo a galería A.dFuga (que codirixín en Santiago de Compostela) a única en Galicia con maior número de mulleres artistas que homes. Aínda que as artistas mulleres seguen propiciando modelos de creación e produción alternativos, xerando colectivos artísticos, estudos de co-creación, proxectos colaborativos, obradoiros con minorías sociais, demostrando(se) unha e outra vez, que querer é poder, e poder é chegar a un espazo público e visible.

Si ciframos, as estadísticas e porcentaxes son desalentadoras: somos un 70% de estudantes de Belas Artes na UVigo, pero só supoñemos entornao 10% ou menos na representación por galerías galegas, na Real Academia de Belas Artes somos un 11,4%, un 8,7% no Consello da Cultura Galega e un 24% no Padroado do CGAC.

Sen embargo, en canto á xestión cultural, creo que estamos asistindo a un proceso de **feminización da profesión**: nos últimos anos, teñen xurdido en **Galicia** moitos proxectos culturais, como galerías, espazos expositivos, empresas de deseño, asociacións de artistas, estudos compartidos de estes e outros profesionais do ámbito cultural, que nacen e

discorren baixo a dirección de mulleres. Galicia é unha rexión de grandes galeristas, comisarias, xestoras e directoras. Somos unha comunidade onde o tecido cultural se forxa con moitas mans femininas, que suman esforzos. Máis o que si é certo, é que este proceso de emprendedoras mulleres lévase a cabo maioritariamente na iniciativa privada, quedando en poder masculino os cargos de maior responsabilidade no eido institucional e público. É máis, segundo a miña opinión, moitas produtoras, xestoras, organismos, empresas culturais, redes, asociacións e proxectos, que desenrolan a súa actividade baixo o amparo institucional non fan máis que renovar as estruturas ancoradas nunha arraigada cultura machista piramidal e de loitas de poder.

Unha cuestión que me formulo habitualmente é en que medida a presenza feminina nestes campos supuxeron un cambio de rumbo, de modelos, de perspectiva sobre as áreas que se traballan no territorio cultural. **¿Realmente pódese falar dun modelo cultural ou artístico en feminino?** Creo que non. A rede debe articularse colectivamente, e cooperativamente, entre mulleres e homes. Pero si creo que unha representatividade equitativa amosa maior riqueza e que a presenza da **muller humaniza certos perfiles laborais**.

Na última década, realizáronse proxectos moi interesantes e comprometidos coa visibilidade desta problemática real. Gustaríame mencionar algúns relevantes como os seguintes:

1.- *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espazos públicos* de Uqui Permuy y María Ruido (eds.) (Santiago de Compostela, Concellería da Muller / Centro Galego de Arte Contemporánea / Universidade de Santiago de Compostela, 2005): Foi un proxecto que se definía como un espazo interdisciplinario de colaboración entre artistas, activistas e teóricas/os de diversos campos, e que pretendía elaborar textos escritos e visuais sobre/ no espazo público da cidade de Santiago de Compostela. *Corpos de Producción* quería pensar sobre os mecanismos de xeración de coñecementos, sobre a posibilidade de construír imaxes críticas dos nosos corpos nos espazos públicos, sobre as novas formas de visibilidade implicada e sobre a confluencia dalgunhas prácticas artísticas e políticas nesta última década. Dentro do proxecto desenroláronse seminarios, publicacións, cartaces, etc...

2.- *Fisuras no cotián* (2006, Casa da Parra, Santiago): a mostra reuniu obras de diferentes disciplinas entorno á violencia; foi comisariada por Chus Martínez Domínguez e Xosé Manuel Lens e as artistas: Antía Moure, Bárbara Monteagudo, Ana Pillado, Anxos Sumai, Neves Aldara Seara, Maribel Castro, Carme Nogueira, Ana Soler e Uqui Permuy. Exposición na que o libro-catálogo formou parte da mostra e onde tamén se propuxo un muro de papel pintado como símbolo do privado no ámbito público.

3.- *Voilà la Femme* (1983-2013): Voilà la femme (aquí a muller) é unha exposición xa consolidada con 21 edicións que naceu en 1983 como unha proposta pioneira ante a necesidade de reflexión en torno ás relacións existentes entre o binomio arte-muller.

4.- *Marxes e mapas. A creación de xénero en Galicia* (2008, Auditorio de Galicia): exposición colectiva, comisariada por Chus Martínez Domínguez e Xosé Manuel Lens, está pensada como un conxunto de miradas arredor dun mapa creativo que toma como punto de partida mediados da década dos 90, ao ser este momento inicio e afirmación dunha serie de importantes cambios e procesos na realidade galega. Ademáis, toma como referencia contextual a mostra 'A arte inexistente. As artistas galegas do século XX', realizada no ano 1995 no Auditorio de Galicia.

5.- *Identidades colectivas* (Sala X, Pontevedra, 2013): exposición de catro profesores e artistas da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Alberto Valverde, María Castellanos, Sara Goberna e Ana Seoane. Todos eles reflexionan sobre a identidade do/ da artista, para concluir que tamén se ve implicada nunha obra a identidade do espectador, "tanto no modo de reaccionar, empatizar e observar ou dialogar coa creación".

6.- *In-Out House* (circuítos de xénero e violencia na era tecnolóxica) comisariada por Mau Monleón (Sala X, Pontevedra, 2013): reunía a arte que trata a violencia de xénero e que utiliza fundamentalmente as novas

tecnoloxías, normalmente en relación coa performance. Web, vídeo e fotografía foron os principais soportes das obras de arte que amosaban, onde moitas de elas manifestaban un compromiso político a través do activismo, videoactivismo e ciberfeminismo. O proceso de globalización foi utilizando a tecnoloxía como substrato de novas formas de violencia de xénero, ao mesmo tempo que moitos e moitas artistas foron utilizando dispositivos tecnolóxicos para loitar contra ela. Os e as artistas nesta exposición levaron ao eido da estética e a arte contemporánea a loita contra un problema social que debe ter prioridade na axenda do Estado, a academia e as persoas de todos os territorios. Ao mesmo tempo, In-Out House amosábase como un campo transdisciplinar que inclúe proxectos educativos, ciclos de vídeo realizados e compilados ex profeso, así como a mostra da Plataforma de loita ACVG www.artecontraviolencia.org, promotora desta exposición. Esta mostra itinerante foi unha selección da realizada anteriormente na Universidade Politécnica de Valencia e formou parte dun proxecto de colaboración coa Universidade de Vigo.

7.- Elas Fan Tech (2013, Normal, A Coruña), comisariada por Anxela Caramés: reúne a unha serie de artistas españolas e internacionais que exploran as posibilidades expresivas dos medios tecnolóxicos na súa obra. Se apropián desta ferramenta, tradicionalmente considerada masculina, para abordar diferentes posicionamentos conceptuais e rachar estereotipos. 12 artistas que entrecruzan o factor lúdico co científico, o humor coa fantasía ou a

política, mesturando estética e ciencia en multitude de medios dixitais. Exposición, performance, obradoiros e conferencias, nas que a presenza feminina nas novas tecnoloxías se afirma con potencia e rotundidade. O proxecto nace da colaboración con M-Artech, plataforma de mulleres, arte e tecnoloxía.

8.- ARTISTAS. Proxecto de visibilización das obras artísticas das alumnas da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo (2012-2014, Sala-X UVigo Pontevedra): comisariada por Mar Caldas e Almudena Fdz. Fariña, reúne unha selección de artistas alumnas en espazos expositivos e espazos de moito tránsito no ámbito universitario. Na edición deste 2013, a modo de edicións de postais, itinera a espazos de tránsito tamén en espazos museísticos, como Museo MARCO de Vigo e CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela.

E os próximos proxectos, realizados de forma persoal:

9.- ciclo Da arte feminina á arte feminista (2012. galería A.dFuga, Santiago): coordinei un ciclo de reflexión, debate e performance, que aglutinou a 25 profesionais da cultura galega para compartir táboas redondas, poñencias e sesións sobre arte, xestión, literatura, xornalismo e performance. Tres bloques temáticos, ao longo de 3 semanas reuniu a directoras de museos, profesoras de universidade, artistas, xornalistas, xestoras, comisarias, etc.

9.- Creamos(nós) (Auditorio Cangas y CENIMA Foz, 2013): comisariei unha exposición colectiva que reuniu a 30 artistas mulleres das catro provincias, que reflexionaban sobre cuestións de xénero.

10.- ArtistasEnRed (Dosmilvacas en Ponferrada, 2013): coordinei unha exposición colectiva que amosou en Ponferrada (León) o traballo de artistas galegas en colaboración con artistas leonesas, nun proxecto que desenrolou un encontro paralelo, I Encuentro ArtistasEnRed (Museo Arq. Cacabelos, León, 2013) onde se realizou un programa con táboas redondas, poñencias, foros de presentación e un ciclo de performance, onde a muller artista foi a protagonista.

E como esta intervención se titulaba NOMEAR para EXISTIR, **NOMEEMOS.**

Elas existen. Traballan. Son:

LAURA PIÑEIRO, ANA GESTO, LAS TRES MARÍAS, CARMÉ NOGUEIRA, VICTORIA DIEHL, CAROLINA CRUZ GUIMAREY, RITA RODRÍGUEZ, MARÍA CASTELLANOS, MARÍA RUIDO, RENATA OTERO, MONTSE CEA, MONTSE REGO, AMAYA GONZÁLEZ REYES, MAR CALDAS, LORETO MARTÍNEZ TRONCOSO, MARIBEL CASTRO, GEMA LÓPEZ, REME REMEDIOS...

E son só algunhas das que son.

Pero tamén hai homes que reflexionan sobre cuestións de xénero.

DAVID CATÁ, JESÚS MADRIÑÁN, MANU MIMÉ...

Como artista, galerista e xestora cultural, creo que dende o noso campo, a arte, pódese e débese contribuír activamente á transformación das mentalidades e a promover a igualdade de xénero con propostas sensibiles aos modelos que se transmiten e á consideración das mulleres como suxeitos protagonistas da acción social, a reflexión crítica e a creación de valores estéticos.

Debemos visibilizar, nomear e apoiar. Dar cabida.

Propiciar. Sumar. Cambiar. Esnaquizar muros.

Está na nosa man.

Mesa redonda:

*A relación de arte e xénero: muller creadora
e xeradora de arte*

Moderadora: Paula Cabaleiro

MESA REDONDA LA MUJER CREADORA Y GENERADORA DE ARTE

Laura Piñeiro



Sin título / Imagen fotográfica / 50 x 70 cm. / 2010

Me llamo Laura Piñeiro, Licenciada en Bellas Artes y Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad de Vigo. Soy artista plástica y mi labor investigadora y creadora se basa en lo que denomino como “quehacer artístico”, trabajando con materiales, conceptos y discursos relacionados con mecanismos de creación textil.

Para daros a conocer las líneas más generales y fundamentales de mi trabajo, he realizado una pequeña selección de imágenes de mi obra que expondré y comentaré a continuación.

Me gustaría comenzar esta exposición presentándoos mis armas y herramientas de creación.

Podéis comprobar viendo esta imagen, uno de los recursos a los que acudo de forma asidua. Trabajo con objetos propios del entorno de lo privado llevados a



Sin título / Reloj, tela e hilo / 120 x 10 x 15 cm. / 2012

lo público; en esta ocasión se trata de un dedal y una aguja común, intervenidos a través de variaciones en su forma mediante cortes y la incorporación de nuevos elementos. Todas estas modificaciones en la apariencia original permiten un cambio en su discurso, transformando los objetos de partida en un pieza que podríamos ubicar dentro de lo que conocemos como poesía visual.

Una de las temáticas a las que aludo en mi obra es la inquietud por el paso del tiempo. El reloj constituye en el centro de atención de la pieza, convirtiéndose en símbolo de una preocupación que convive durante la existencia de todo individuo. Las manecillas, substituidas en esta ocasión por hebras de hilo, se expanden por el territorio de la misma manera que el tiempo invade nuestra vida, convirtiéndose en el lazo tranquilizador sobre el que (mientras no perdemos su continuidad) se mece nuestra



Cartografía de aquellos mares / Transferible sobre tela, hilo y patela / 210 x 300 x 150 cm. / 2012

existencia. Creemos con la vista acelerada puesta en el futuro, preparándonos para lo que va a venir, para encontrarnos posteriormente con la paradoja de que, a medio camino, ese ritmo acelerado ya es irrefrenable. El reloj avanza imparible y el peso de su *tic tac* recae indudablemente sobre nuestra espalda.

Ésta pieza, *Cartografía de aquellos mares*, forma parte de la parcela más íntima de mi trabajo artístico, a través de la que queda latente ese interés temporal desde una perspectiva histórica de recuperación de la memoria familiar. Nacida en un periodo personal complicado tras el fallecimiento de mi abuelo materno, llegan a mis manos un gran número de cartas familiares, desconocidas por mí debido a esa distancia en el tiempo y en el espacio. Mientras leo cada carta, reconstruyo la historia de mis antepasados y, por consiguiente construyo la mía propia. Esto se formaliza en una instalación

constituida por réplicas idénticas sobre tela de los sobres de esa correspondencia, intervenidos por la acción del hilo; mientras leo cada carta, bordo cada uno de sus grafismos uniéndome a la esencia de ese pasado, convirtiéndose el hilo en enlace y amuleto contra la acción del devenir. Todas las cartas que componen esta instalación, situadas en la pared, emanan líneas de hilo que confluyen en una patela situada en el suelo, creando sobre ésta una gran maraña. La imagen final de la pieza hace alusión las redes de pesca (objeto muy ligado a mi familia) en paralelo a otro tipo de redes, aquellas que conforman la memoria.

Mientras en la pieza anterior trabajaba con los sobres de correspondencia, es con *(re)Construyendo(me)* cuando recurro al contenido exclusivo de una de estas misivas. De entre todos los mensajes de mis antepasados rescato uno en particular por considerarlo de especial importancia, pues es precisamente en esa carta en la que mi tatarabuelo da permiso a mi bisabuela para que se case. Por esta razón, considero esta misiva como el principio de mi historia y, por lo tanto, el comienzo de mi construcción personal. Ésta queda representada en una pieza formada por la réplica idéntica en tela de parte su contenido, intervenido de nuevo a través de la acción del hilo sobre parte de su texto. Las variaciones tonales entre el texto bordado y el no bordado me permiten la creación de lo que se denomina como una superforma, de la que surge una sutil figura que no es más que mi propio perfil.



El canto de Filomela / Base de madera, hilo, dedales de cerámica y plomo / 220 x 90 x 90 cm. / 2012

Esta unión de tejido y texto no puede considerarse de ninguna manera como algo anecdótico, pues no en vano ambos términos tienen un mismo origen etimológico que proviene del vocablo latino *texere*.

Si bien antes hablaba de una perspectiva temporal e histórica del paso del tiempo, en el caso de *El canto de Filomela* la perspectiva temporal se convierte en un patrón rítmico. Parto de la trágica historia de la griega Filomela, en la que ésta es violada, maltratada y mutilada cortándole la lengua para evitar su testimonio, y en la que la costura se convierte en la válvula de escape, registro y llamada de atención de su tragedia, consiguiendo su liberación gracias a ésta. Conociendo este caso, construyo una base de madera sobre la que ubico progresivamente un número determinado de dedales de cerámica sustentados por un fino hilo a la plataforma. El dedal, símbolo e imagen de protección y dureza, muestra su cara más frágil y se



Oda a la longánima mirada / Tela hilo y botones / 200 x 200 x 7 cm. / 2013

Siguiendo el patrón rítmico de la pieza anterior, y volviendo a la biografía personal como fuente de inspiración, recupero un recuerdo de infancia para construir *Oda a la longánima mirada*. Un botón constituye el punto de partida sobre el que retrotraerse a un pasado en el que mi tía, o mi segunda madre, trabajaba para una gran multinacional del sector textil, uniendo a prendas miles de botones por los que cobraba por unidad cosida. En esta pieza retomo la vieja acción del antiguo oficio de mi tía como índice conductor hacia el universo personal e introspectivo del que realiza una actividad repetitiva y constante. Por esta razón, me ubico en su misma posición para convertirme por un momento en su imagen, y construir esa gran forma sobre la tela. La pieza finalizada consta de dos maneras de visualización: una primera y general en la que los botones generan reflejos a modo de lentejuelas sobre los que contemplar la belleza del material, y una segunda perspectiva, más de detalle, a través de la que se puede contemplar el gran trabajo y esfuerzo de elaboración.

Si ponemos por un momento nuestra atención en la forma, y recuperamos en nuestra mente los trabajos mostrados hasta el momento, podemos observar como la utilización del círculo es una constante en mi trabajo, estando presente en las bases del dedal-casco o con la empuñadura de la aguja-florete, en la espera del reloj, en la plataforma sobre la que cuelgan los elementos cerámicos, en la construcción de botones... o mismo en aquellas piezas en las que el texto y/o bordado es el protagonista (pues el coser no es más que la creación de formas circulares en el aire, partiendo del punto en el que se introduce la aguja en la tela, siguiendo por el recorrido que ésta realiza unida al movimiento de la mano, y culminando de nuevo con la vuelta a la tela). La circunferencia es de nuevo ese reflejo y refuerzo de la preocupación temporal que convive con nuestro día a día, como símbolo de lo eterno y absoluto.

Para una información más amplia, visita www.laurapineiro.com.

BREVES NOTAS SOBRE A CRÍTICA E O COMISARIADO REALIZADO POR MULLERES DESDE OS ANOS 80 EN GALICIA

Chus Martínez Domínguez

Gustaríame que a miña intervención servise para inserir unha serie de apuntes para o debate e a reflexión acerca da presenza das mulleres na creación, especialmente no relacionado co comisariado e coa crítica nos últimos trinta anos en Galicia. Un percorrido por décadas recentes que, ao meu xuízo, significaron un fito destacable para o relato da visibilidade da muller no ámbito artístico, dominado polas exposicións colectivas onde abundan os artistas homes e o comisariado e a crítica dominada pola figura masculina, unha realidade que vén mudando, con moitas dificultades e matices, nos últimos anos.

Esta significación ofrécese desde unha importancia conxuntural e artística, permitindo extraer unha análise dos cambios de roles, discursos feministas e intencións das mulleres artistas ao longo deste tempo, mudando as reivindicacións segundo se ían cumprindo unhas expectativas sociais, políticas e económicas e ían xurdindo novas necesidades entorno a novos discursos e lecturas da arte máis nova.

A falta dun compromiso programático nas institucións públicas e privadas para coa presenza da muller na creación e no comisariado vaise suplindo con iniciativas e accións de visibilización como o informe que está a realizar o Consello da Cultura Galega desde a Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas, xa que a muller segue sen ser visible, nin nos museos nin nas galerías de arte, polo tanto a súa presenza nos medios especializados que se fan eco das exposicións é claramente inferior.

Aínda que quero comezar evidenciando unha preocupación pola baixa proporción de mulleres artistas e profesionais que colaboran en medios especializados, son optimista co feito de que hai maior presenza numérica evidente nas aulas de belas artes e que se dá unha maior importancia á formación da crítica e do comisariado, por exemplo coa creación do Máster en Arte, Museoloxía e Crítica Contemporáneas da USC en 2007, dirixido polos profesores María Luísa Sobrino e Federico López Silvestre, que propiciou a visibilidade de novas comisarias e críticas de arte.

Para facer un breve repaso sobre a muller na crítica nos oitenta, anos de dinamización cultural que propicia a aparición de todo tipo de iniciativas culturais, sobre todo musicais, pero tamén de publicacións —fanzines, revistas de moda, de creación—, e tras o paso de Atlántica e os críticos vinculados a este movemento (fundamentalmente homes: Román Pereiro, Antón Castro ou Miguel Fernández-Cid), sen esquecer que a única muller do colectivo era Menchu Lamas, as artes plásticas, pasados os primeiros cinco anos da década, timidamente logran repoñerse a este furacán Atlántica, cunha carencia de espazos expositivos e de crítica. Os últimos anos da década dos 80 serviron para sacar á luz traballos exclusivos de mulleres, incorporando nomes novos cos que intentaban formular un carácter de xénero que non sempre se conseguiría, destacando a labor de asociacións e colectivos, existía unha vontade social de cambio.

Comezan a celebrarse as Bienais de Artistas Galegas patrocinadas por asociacións feministas de Vigo, desde 1987 até 1994 e que representan unha verdadeira plataforma de acción de visibilidade e promoción. Carme M. Corbalán preguntábase na revista *Andaina*, “Que pintan as mulleres?”, un artigo de 1987 onde reflexionaba sobre a produción da muller do campo produtivo da pintura, como un fito contemporáneo e peor considerado que a literatura. Tanto a revista *Andaina* como *A Festa da palabra silenciada* representaron espazos de visibilidade e proxección de novas voces, tamén da arte contemporánea. A mediados da década Pilar Comesaña escribía no Faro de Vigo, onde coordinaba o emblemático suplemento *Pharo the Bego*, e Pilar Corredoira no Diario da Voz de Galicia.

A partir deses anos, pintoras e escultoras coexisten con poéticas distintas, convivindo tendencias primitivistas que evolucionaron cara unha síntese de corte figurativo para chegar á abstracción no caso de Menchu Lamas, Ana Mazoy, Dolores Padín e Cruz Pérez Rubido. A partires de mediados dos oitenta, substituíndo o expresionismo por propostas máis conceptuais, insistindo na importancia dos soportes como territorios de experimentación, e utilizando os máis diversos materiais como Pamen Pereira e experimentando coa abstracción e a forma como Berta Cáccamo, Isabel Taboada, Carmen Pallarés e Rosalía Pazo, que elaborarán a súa obra manipulando espacialmente o soporte e incorporándolles obxectos e imaxes. Na escultura: Soledad Penalta, Luisa Álvarez

ou María Bouzas, entre outras, proporcionan unha excelente e heteroxénea mostra dunha labor na que teñen cabida artistas que se expresan a través de moi diversas linguaxes escultóricas, incorporando ao seu facer materiais como o ferro, aluminio, aceiro, poliéster, formigón ou os sintéticos, e desenvolvendo novas técnicas de traballo. Variedade, riqueza e ante todo, un número cada vez maior de artistas mulleres, son as claves máis importantes deses anos.

Non será até os noventa cando poidamos falar da presenza da muller no campo da arte con certa presenza e responsabilidade. Cando vexamos unha maior actividade desde a acción pública e institucional. É de resaltar a creación da Facultade de Belas Artes de Pontevedra da Universidade de Vigo en 1990, cunha destacable incorporación de profesoras, sendo o lugar de onde comezan a proceder a meirande parte dos proxectos de visibilidade das artistas galegas, con propostas e iniciativas moi interesantes para ver un cambio de rumbo do formato expositivo, como o programa expositivo coordinado por Yolanda Herranz: *Voilà la femme*, celebrado desde 1994. Nestes anos noventa presenciamos a evolución de diversas artistas que veñen da década anterior e que comezan a dialogar e compartir ámbitos de acción con novas artistas saídas da Facultade pontevedresa ou de centros afíns, como Tatiana Medal, Almudena Fernández Fariña, Carme Nogueira, Andrea Costas, Mónica Alonso ou Rut Massó, entre moitas outras. Con todo, o terreo segue a ser protagonizado por

críticos homes, como se ilustra no catálogo *Novos Camiñantes* (1999), onde os cinco textos escritos no catálogo son de críticos homes.

Nos noventa, compre sinalar tamén a apertura do primeiro centro de arte contemporánea en Galicia, o CGAC, en 1993 cunha directora, Gloria Moure, e o comisariado e a crítica en Galicia comeza a ter, tanto para homes como para mulleres unha solidez diferente, máis firme. Nesta década dos 90 destaca a presenza de colaboracións en diversos medios de Silvia Longueira, María Luísa Sobrino ou Pilar Corredoira, entre outras. A mediados da década, celébranse exposicións de certa tese feminista, cun apoio institucional no referente ás políticas de muller, onde destaca a exposición *A arte inexistente* (Auditorio de Galicia, 1995), comisariada por Rosario Sarmiento. Tamén é relevante *A voz en grito* (Galería Sargadelos, 1998). Na segunda metade dos anos noventa, a crítica está máis consolidada en Galicia, aínda que os homes seguen sendo máis numerosos, cunha sólida traxectoria que se unen a novas voces: Miguel Fernández-Cid, Alberto Ruíz de Samaniego, Seve Penelas, Manuel Olveira, Xosé Manuel Lens, David Barro, etc. Xunto a estes, aparecen novas críticas e comisarias xunto a outras profesionais que veñen mantendo unha presenza constante, e que comisarían en diversas institucións, nestes e en anos próximos: Mariña Toba (CGAC), Marta Gerveno (Cidade da Cultura), Rosario Sarmiento (Auditorio de Galicia), María Luísa Sobrino (Fundación Luís Seoane e MARCO), Chus Martínez (MARCO e CGAC), Agar

Ledo (MARCO e CGAC), Susana Cendán (MARCO e Centro Torrente Ballester), Eva Mendoza (Caixa Galicia), Montse Cea (CGAC e USC) ou Chus Martínez Domínguez (Auditorio de Galicia e CGAC). Tamén sobresaen comisarias foráneas que presentaron exposicións en Galicia: Eva González-Sancho, Rosa Olivares, Helena Tata, Tanya Barson, Amanda Cuesta, Isabel Carlos, Kathleen Forde, Hilde Teerlinck Irene Aristizábal, Carolina Grau ou Virginia Torrente.

Non podemos esquecer iniciativas editoriais xa pechadas como *Interesarte*, onde escribiu Silvia García, Mercedes Costa ou Agar Ledo ou *Artnotes* con Natalia Poncela e Vanesa Díaz, e outras que continúan activas como *Quintana*, onde escribían e escriben mulleres nos anos noventa.

Chegado o século XXI atopamos iniciativas na Universidade de Vigo como *Boas Pezas*, comisariada por Mar Caldas en 2006 dentro da programación da Sala X da Universidade, que coordinaba Xosé M. Buxán Bran desde 2005, e que desde 2011 coordina Caldas, ou a formación do *Colectivo L.I.B.A.* en 2008. Salientables son tamén as exposicións *Corpos de produción: miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espacios públicos* (2002), *Mulleres. Arte en Pontevedra* (2004), *Clónicas* (2004), *Fisuras no cotián. 9 narradoras no relato da violencia* (2006), *Marxes e Mapas. A creación de xénero en Galicia* (2008), *A batalla dos xéneros* (2007), *Generosas y fuertes* (2010), *Xf. Xénero feminino* (2010), *Xeración 80. A natureza dos*

estados intencionais da Muller (2012) e *Camiños en Feminino, arte 2011-2012* (2012).

Desde o cambio de século e na actualidade presenciamos unha paisaxe creativa de entrecruzamentos de voces que veñen traballando desde as décadas anteriores xunto a outras novas, aos nomes de Berta Cáccamo, Pamen Pereira, Chelo Matesanz, Holga Méndez, María Ruido, Carme Nogueira ou Tatiana Medal, únenselle artistas cunha plena actividade en distintas disciplinas como a pintura, a performance, a instalación ou o vídeo como Victoria Diehl, Amaya González Reyes, Rita Rodríguez, Loreto Martínez Troncoso, Mar Vicente, Marta Bran, Doa Ocampo, Tamara Feijoo, Marta Peleteiro, Gemma Pardo, Ana Gesto, Carla Andrade, Cristina Ramírez, Natalia Umpiérrez, Gema López, Covadonga Barreiro, Alba Fandiño e Iria Cortizo entre moitas outras. Mudan as narrativas aínda que a teoría de xénero e identidade sexual teñen bos exemplos nos traballos de Mónica Cabo, Sara Sapetti e María Marticorena.

A presenza cada vez máis acentuada e constante de novas investigadoras como Lucía Romaní ou Anxela Caramés, de profesionais como María Carreiro Otero, Belén Puñal, Rebeca Baceiredo, María do Cebreiro, Montse Dopico, Carme Vidal, Comba Campoi ou Bárbara G. Vilariño, de críticas de arte como Rocío Figueroa, de novas xestoras e comisarias como Paula Cabaleiro, Clara Rodríguez Cordeiro e Violeta Janeiro, de iniciativas como o *Álbum de Mulleres* (Comisión de Igualdade do Consello da Cultura Galega), dos

proxectos *Contenedor de feminismos* (Uqui Permui, Carme Nogueira e Anxela Caramés) e *Artistas* (Almudena Fernández e Mar Caldas na Universidade de Vigo a través da Unidade de Igualdade), ou a propia realización deste *I Congreso Xénero, museos e arte*, fan pensar que as cousas están a mudar.

No momento actual no que o catálogo está a desaparecer, a crítica e o comisariado teñen que reconverterse e buscar diferentes alternativas. A visibilidade está, sobre todo, nos medios de comunicación, na rede, nos proxectos alternativos e nas poucas publicacións especializadas que existen. En Galicia Natalia Poncela realiza crítica de arte no Diario Cultural da Radio Galega e en *Tempos Novos*, Mercedes Rozas en *La Voz de Galicia*, Ania González e María Marco na revista dixital *Plétora* e Chus Martínez Domínguez en *Tempos Novos*. En anos anteriores destacaron as críticas de arte de Susana Cendán en *Libro Aberto* e *Miraxes* da TVG ou Anxela Caramés en *Xornal de Galicia* e *Andaina*. Dentro dun formato de entrevista convén sinalar o programa *Espacio de Arte*, dirixido por Fátima Otero en Correo TV. A nivel nacional destacan mulleres exercendo crítica de arte como María Peña Lomba no *ABC Cultural* (ABC), Emanuela Saladini en *Arte Contexto*, María Marco en *El Cultural* (*El Mundo*) e Chus Martínez Domínguez en *Babelia* (*El País*); en anos anteriores Mercedes Costa colaborou con *Arte y Parte* e Agar Ledo con *Lápiz*.

Coa crise moitas mulleres deixaron de ter eses espazos. Sen embargo, é evidente o aumento de

comisariados responsabilidade de mulleres nos últimos anos, unha das razóns pode residir no período de crise económica que vivimos, o que implica que sexa peor remunerado respecto dos comisariados anteriores. Así mesmo, e como un punto a valorar, tamén convén destacar a presenza da muller en postos de dirección de galerías de arte, como Asunta Rodríguez (Trinta), Marisa Marimón, Inés Ramiro (ad hoc) ou Pepa Gómez Montesinos (Bacelos), e xerentes ou directoras, como Silvia Longueira (FLS), Rosario Sarmiento (A Banca), Carmen Fernández (MAC), María Pereira (Cidade da Cultura), Encarna Lago (Xerente da Rede Museística da Deputación da Lugo), Aurora Balseiro (Museo de Lugo) ou Marta García Fajardo (Fundación Jove).

A modo de conclusión, podemos nomear tres puntos que considero de especial interese. En primeiro lugar, dicir que a crítica feita por mulleres debe cuestionar o seu contexto, observar, vixiar e informar, pero nunca caer na discriminación positiva. Debe seleccionar contidos culturais e propostas artísticas, aínda que non se destaquen por ter principios feministas ou aplicar a perspectiva de xénero no seu traballo, para que expoñan os seus argumentos en relación ás tristes e contundentes cifras que arrojan unha desigualdade manifesta da muller na promoción e difusión dos seus proxectos artísticos, nos ámbitos da crítica, comisariado e exposicións. En segundo termo, fronte á figura do gran crítico galego que vén dos anos oitenta e que continua ampliándose nos anos noventa até principios do novo século,

as mulleres desenvolven unha tarefa curadora tamén máis vinculada ao colectivo, á rede social, a un traballo menos ruidoso pero máis estable; explicables cando un sistema se debilita, ese traballo comunitario significa a suma de experiencias como no caso dos traballos de María Ruído, Uqui Permui ou Anxela Caramés. Por último e non menos importante, constatar unha falta de seguimento da traxectoria das mulleres artistas igual ca dos homes. No caso da muller, coido que a súa aparición é moito máis episódica, case anecdótica que dos homes, resultando máis complicado recoñecer ese seguimento; de feito hai mulleres que aparecen como referentes en exposicións ou catálogos e despois, en segundas entregas ou revisións, desaparecen.

Finalizo facendo un chamamento ao compromiso, tendo en conta a gravidade de ter perdido grandes oportunidades de incluír máis artistas mulleres en mostras e proxectos que significaron un punto de apoio a novos artistas ou serviron para afianzar traxectorias, por exemplo en mostras como *Nordesía, once artistas de Galicia* (8 homes fronte a 3 mulleres), *Sen Xeración* (10 homes fronte a 2 mulleres), *Urbanitas* (20 homes fronte a 6 mulleres) ou *Situación* (6 homes fronte a 1 muller).

Quedan moitos nomes por dicir, os de moitas profesionais actuais e anteriores, colectivos e axentes. Pero a historia está a ser escrita e en continua construción.

LA MUJER CREADORA Y GENERADORA DE ARTE

Elena Gaztelumendi

La video artista Elena Gaztelumendi nos presentó en su intervención las acciones más significativas de su trayectoria artística entre los años 2004 y 2013, realizando también una aproximación de su obra precedente entre 2000 y 2004.¹ En esos cuatro años sus trabajos se caracterizan por tener una fuerte influencia de la performance de los años 70 del siglo XX, donde destaca el movimiento Fluxus y artistas españolas como Esther Ferrer y Concha Jerez. Destaca por ser una tendencia activista y crítica, que utiliza el cuerpo como medio de expresión.

Los atentados del 11 de marzo de 2004 provocaron en Elena una pérdida de identidad y referente, en sus palabras, “me sentí una cartógrafa de las emociones de la sociedad”, “me quiebra, pierdo el formato de expresión, mi identidad artística”. A ello se añadió el comportamiento ante la catástrofe de los medios de comunicación y los partidos políticos, junto con “la información que hicieron llegar a la sociedad”. Invitando al público asistente a que recordáramos cómo vivimos esos momentos de forma personal, Elena nos informó de la acción performance que realizó en las elecciones que tuvieron lugar tres días después, el 14 de marzo, relacionada con la catástrofe del 11 M. Esa pérdida de identidad, que tuvo una fuerte influencia en su obra, acondicionó “el terreno para la búsqueda de un nuevo lenguaje”.

¹ Este resumen ha sido realizado por M^ª Carmen Delia Gregorio Navarro, Coordinadora Científica del I Congreso de Género, Museos y Arte, con el permiso de la autora, Elena Gaztelumendi, a la que agradecemos nos haya facilitado información sobre su intervención. Para una mayor información acerca de la autora, véase su página web: www.elenagaztelumendi.com

Posteriormente y derivado de la experiencia personal anterior, entre los años 2005 y 2006, desarrolló una serie de situaciones sincrónicas, vinculadas a esa pérdida de identidad artística, la “creación de una nueva identidad como usuaria del nuevo modelo comunicación online sin cuerpo”, y la “búsqueda de lo neutro vs lo binario. UNIFICACIÓN”. Esas nuevas acciones se basaron en la búsqueda del formato inmaterial, el vídeo; utilizando el “contacto con las tecnologías y políticas de género aplicadas al arte”, destacando influencias como Brea, Collado, Queer y ciborg, Donna Haraway, Tina Laporta o VNS MATRIX, con su máxima “Chúpame el código”. Esa familiarización con las nuevas tecnologías llevaría también a los lenguajes de programación. De este modo resultaría el vídeo *Betaporn.exe* de nuestra artista, realizado en el año 2005.

De su serie artística *Soy señal comprimida, soy residuo tecnológico*, que se acompañó de una instalación interactiva, extrae unas interesantes conclusiones en el año 2007:

Me interesa la deconstrucción que sufre el cuerpo cuando nos comunicamos vía Internet, el cuerpo se convierte en información, en signo, en palabra y lo físico deja de tener la trascendencia que ha tenido hasta ahora.

Otras acciones a destacar del año 2007 fue como artista digital en un municipio de 60.000 habitantes. Destaca su búsqueda de “lo híbrido, lo neutro, lo

diferenciado, andrógino, weird, queer, monstruoso, mutación”, todo lo cual le ha llevado a continuar sus trabajos en esta línea, como la serie artística *Defacebook*, en video y del año 2013, referente a la que nos dice:

Me interesa cómo se construye un ser humano a sí mismo, cómo le influye el contexto en el que esté inmerso en todo este proceso, más concretamente en el nuevo entorno virtual.

Y trabajo del que extrae unas destacadas conclusiones:

Nos encontramos ante mutaciones inesperadas, ya que no tenemos tiempo para integrar completamente todos estos nuevos avances.

Comunicaciones:

PRÁTICAS CURATORIAIS FEMINISTAS: WHAT ABOUT???

Palavras-chave: Práticas curatoriais feministas, mediação, discussão crítica

Faz sentido continuarmos a falar em feminismo? O que são as práticas curatoriais feministas? Porquê este interesse em arte feminista na última década do século XXI? Ao longo do texto e da apresentação neste primeiro congresso de género, falaremos da nossa experiência como curadora, investigadora e professora e do trabalho desenvolvido em instituições culturais tão diversas como galerias, museus e espaços culturais, onde cruzamos os temas das teorias feministas, género, arte holística ou a nobreza de espírito. Explicaremos a importância da mediação cultural nas práticas curatoriais e na reflexão sobre o entendimento da obra artística e da sua relação com os diversos públicos, como um elemento fundamental de discussão e de alteração de paradigmas e estereótipos.

LAS PRÁCTICAS FEMINISTAS CURATORIALES: ¿QUÉ OCURRE?

Palabras clave: Prácticas curatoriales feministas, mediación, discusión crítica

¿Tiene sentido seguir hablando sobre el feminismo?
¿Cuáles son las prácticas feministas curatoriales? ¿Por qué este interés por el arte feminista en la última década de

este siglo? A lo largo del texto y la presentación de este primer congreso de género, queremos hablar de nuestra experiencia como curador, investigador y docente de nuestro trabajo en las instituciones culturales tan diversas como galerías, museos y espacios culturales donde cruzamos las teorías feministas, de género, arte holístico o nobleza de espíritu. Explicaremos la importancia de la mediación cultural en las prácticas curatoriales y la reflexión sobre la comprensión de la obra artística y su relación con los diferentes públicos como un elemento clave de la discusión y el cambio de paradigmas y estereotipos.

Genoveva Oliveira, curadora independente
<http://genovevaoliveira.wordpress.com/>

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Dois grandes linhas de trabalho inspiraram este trabalho: por um lado, o trabalho artístico da portuguesa Paula Rego e da americana Judy Chicago; por outro, o trabalho de curadoria da sueca Margareta Gynning e do espanhol Xabier Arakistain.

Entre 2011-2012 desenvolvemos com a equipa dos serviços educativos do Museu Paula Rego, Casa das Histórias, em Cascais, Portugal, um trabalho teórico e prático que envolveu os mediadores museais e alunos de uma escola de 1º ciclo, no sentido de reflectirmos conjuntamente sobre a obra da artista sobre uma perspectiva de género¹. Acompanhamos os docentes da escola por um lado, dando formação sobre questões de género e reflectindo sobre a obra da artista e paralelamente foi desenvolvido um outro trabalho de reflexão com a equipa do museu.² A obra de Paula Rego revela uma linguagem por vezes dramática, complexa, mas também ambivalente, o que nos surpreende e motiva. Paula Rego, uma excelente contadora de histórias, inspirou este projecto. Rego cria narrativas visuais do quotidiano familiar, com reviravoltas que são silenciosamente chocantes. O seu trabalho baseia-se nas suas experiências com todas as suas complexidades, conta

¹ OLIVEIRA, Genoveva, 2012, p. 2

² Este projecto foi interrompido em 2012 quando o Governo Português decidiu deixar de financiar a Fundação Paula Rego, tendo provocado uma profunda alteração na organização do museu e na sua equipa. Continuamos a desenvolver esforços no sentido de retomar o projecto com a nova equipa.

histórias de dominação e de revolta, asfixia e fuga, que incluem mutilação genital feminina, impotência e desejo. A experiência no Museu Casa das Histórias foi uma prática que influenciou fortemente o planeamento das exposições que aqui reportamos³.

Outra fonte de inspiração foi o trabalho da artista contemporânea Judy Chicago⁴. Ela sempre esteve consciente que a história do mundo tem omitido cruelmente o reconhecimento das contribuições primordiais das mulheres. Começando na década de 1960, o seu inquérito sobre as margens da história onde a história da vida das mulheres é o resultado do seu desejo de expor a verdade sobre a experiência das mulheres envolta no passado e no presente. As mulheres têm estado fora da história e do cânone da história da arte.⁵ As suas realizações, as diferentes personalidades, as histórias heróicas, as expressões criativas e as lutas têm sido irrelevantes e tornadas secundárias em comparação com os pontos de vista de que a história, a cultura e a sociedade sucumbiu à cultura Euro-falocêntricos. Através de um projecto

³ O projecto de investigação que envolve o cruzamento da obra artística da Paula Rego e Judy Chicago continua em curso.

⁴ Em Junho de 2010 conhecemos no congresso europeu da InSea, na Finlândia, a Prof. Doutora Karen Keifer-Boyd da Universidade da Penn State, dos E.U.A. que é detentora de dois acervos de imensa utilidade: por um lado, o espólio de Judy Chicago, por outro lado, o acervo da associação americana de educação artística. A Professora Karen tem trabalhado as questões de género associadas à educação artística e temos colaborado com ela desde então, permitindo-nos conhecer melhor a obra de Judy Chicago. Estivemos na Penn State em 2011 apresentando uma conferência sobre o trabalho de Paula Rego, cruzando com a obra de Judy Chicago.

⁵ DEBIASO, Francesca, 2012, p. 1-44

artístico, Chicago criou um paralelo iconográfico que serve para expressar a experiência e a estética das mulheres, bem como os objectivos do feminismo na década de 1970.⁶

Chicago estabeleceu uma iconografia e um léxico aplicável às artes e ajudou a desenvolver um novo ambiente para as mulheres artistas⁷. Ela foi pioneira em programas de arte-educação para mulheres e utilizou o ensinamento do feminismo e a história das mulheres para tornar a arte mais disponível e tornar o processo de compreensão da arte mais democrático⁸. Chicago critica artistas e instituições e todos os que valorizam a arte formal, técnica e impessoal, ao contrário de uma arte que é autêntica e global, no sentido de ser acessível, nomeadamente às mulheres. Chicago dirige esta abordagem da injustiça cultural aos artistas e instituições, que vetam esta autêntica experiência humana⁹.

Conhecemos o trabalho curatorial de Margareta Gynning, curadora sénior, do Museu Nacional da Suécia, em Estocolmo e de Xabier Arakistain, antigo curador e director do Centro Cultural Montehermoso, em Vitória, País Basco, Espanha¹⁰, há alguns anos, mas tivemos a

⁶ KEIFER-BOYD, Karen, 2007, p.133-153

⁷ OLIVEIRA, 2012. p.1-2

⁸ CHICAGO, Judy, 1995, p. 35-68

⁹ DEBIASO, 2012, p. 1-44

¹⁰ ACTAS, 2008, p. 7-336



“Seven, questioning identity”

oportunidade de os conhecer pessoalmente e acompanhar o seu trabalho em 2012 e 2013, o que nos veio a marcar profundamente. Trabalhando de forma diferente e em contextos culturais igualmente diversos, os dois curadores têm em comum defenderem o princípio de uma prática curatorial que designam de feminista cujo objectivo é debater as questões de género, resgatar o papel da mulher na arte de um ponto de vista crítico e desenvolver de uma forma contínua uma desconstrução da história de arte e das suas lacunas narrativas.

As experiências acima citadas foram cruciais para ditar a linha de trabalho que foi traçada para a organização de diversas exposições explorando as práticas curatoriais feministas como “Seven, questioning identity” (2012), “The Box” (2013) e “Corpo e Corpos, transgressões e narrativas” (2013).

Aliada à investigação e reflexão sobre questões de género, consideramos que o trabalho de mediação entre artistas, técnicos de museu e público seria desde o início fundamental para as três exposições.

As práticas curatoriais feministas, reveladas através da exposição “Seven, questioning identity”¹¹, com presença no norte de Portugal, em Viana do Castelo, na Galeria Oficina, em 2012, revelaram um sentido crítico sobre o poder patriarcal e a importância da mulher na arte, partindo de uma construção da história que se faz com muitas histórias. Os relatos da história constroem-se com diferentes vozes femininas e masculinas e nessa construção constante e pragmática procuramos dar voz ao “invisível” através das obras de diferentes vertentes artísticas. Não existe uma narrativa única para compreender as diferentes perspetivas da arte e especialmente aquelas que faltam ser escritas. Como refere Griselda Pollock¹² não pode haver uma história de arte, mas diversas histórias, não pode haver um relato inquestionável do passado, porque aquilo que foi enaltecido tem assegurado activamente a discriminação e as hierarquias do presente. A forma como construímos o passado predetermina as formas como vamos vivenciar o presente e experimentarmos o futuro, pois os relatos da história constroem-se com diferentes vozes femininas e masculinas.

¹¹ OLIVEIRA, Genoveva, Dezembro 2012, p.3.

¹² POLLOCK, Griselda 2008, p. 43.

Cinco foram as mulheres artistas seleccionadas e dois homens artistas. Foi colocado o desafio aos artistas (Manuel Lima, Isabel Lima, Maria João Franco, Leonel Torcato, Andrea Inocêncio, Clotilde Fava e Belmira Seco). A selecção dos artistas fez-se em função de dois princípios, a sua obra ou a sua ideologia transmitida através da sua obra. Alguns posicionam-se como declaradamente feministas. Outros não se assumindo abertamente como tal, foram defensores dos objectivos da exposição. Participaram artistas emergentes, outros com uma carreira nacional e internacional conquistada. Diferentes gerações que se cruzaram e dialogaram entre si. Três aspectos sobressaíram nas narrativas da exposição e dialogaram lado a lado: violência de género (através da pintura de Manuel Lima e da instalação de Isabel Lima) raízes culturais africanas (a pintura de Clotilde Fava e a tapeçaria de Belmira Seco) e o corpo enquanto identidade (a pintura de Maria João Franco, a fotografia e vídeo de Andrea Inocêncio).

Esta exposição apresentada na Galeria Nova Ogiva¹³, Óbidos, Portugal, em 2013 envolveu artistas, estudantes e diferentes públicos e utilizando diferentes vertentes artísticas. Os artistas convidados dialogaram sobre a visão holística da arte. Mulheres e homens artistas reflectiram sobre o ser humano enquanto um ser vivo pleno, em que a equidade num mundo da

¹³ Oliveira, Genoveva (2013). Catálogo online da exposição “The Box”, Óbidos. Câmara Municipal de Óbidos. http://www.cm-obidos.pt/Issuu/GetDocument.aspx?id=130426161629-02d063389aef490ea046b6824001e7de&docName=exposicao__a_caixa



Desafios artísticos em Óbidos/ A Caixa – “The Box”

globalização é por vezes posta em causa nas relações laborais, mas também nas relações interpessoais. Possibilitando novas narrativas construídas pelos e para os diferentes públicos, a exposição partiu de uma experiência pedagógica, um projecto de formação em curadoria, “Desafios Artísticos em Óbidos”, deu a possibilidade a um conjunto de jovens participantes de dialogar e reflectir sobre o processo de construção, planeamento e montagem de uma exposição, envolvendo a equipa dos serviços educativos dos equipamentos museológicos de Óbidos e artistas convidados como Filipe Curado (escultura) e Thomas Schitteck (cerâmica).

A obra de escultura de Filipe Curado “A Caixa” serviu de mote para o diálogo com as obras de Carla Cruz,



“Corpo e Corpos, transgressões e narrativas”

Teresa Mendonça, Belmira Seco, Paulo Canilhas, Nelson Crespo e Isabel Lima. A exposição parte de um conceito de identidade O que é ser português? É este desejo de pertença a uma comunidade, uma construção social, cultural e histórica, que se materializa através da língua portuguesa, dos sabores, dos aromas, das histórias de famílias ao longo dos séculos, de lágrimas e gargalhadas de homens e mulheres, de sorrisos e meio sorrisos ou ainda uma outra história que se constrói nessa longa costa Atlântica, um imenso e ancestral património construído e natural. Ser cidadão é construir-se e assumir-se como pessoa repleta de possibilidades. Mas a sociedade contemporânea exige-nos novos discursos, novos olhares. Há uma redefinição simbólica de saberes disseminados no quotidiano, há uma nova dinâmica de compreensão espaço-temporal do mundo contemporâneo. Há uma

crescente instabilidade das subjectividades e das identidades modernas, bem como cresce um desejo de emergência de contactos interculturais voluntários ou não. As preocupações sentidas e os problemas relevantes da sociedade actual como as questões de género, a violência psicológica e física de um mundo global emergem e materializam-se nas obras dos artistas de distintas formas levando os públicos mais do que olhar, a ver e a reflectir.

A contemporaneidade leva-nos à discussão em torno de uma perspectiva do corpo pós-moderno ou pós-humano. O corpo é a última fronteira a atravessar ou a decodificar. A exposição colectiva de arte contemporânea “Corpo e Corpos, transgressões e narrativas/Body and Bodies, transgressions and narratives” esteve presente no MiMo, Museu da Imagem, em Leiria, Portugal, em 2013 e apelou para a definição de um ser humano onde a identidade está sempre em construção e interligada a um contexto cultural. Os corpos reflectem por vezes uma dissonância plural, um equilíbrio desequilibrante, por vezes, são corpos andróginos, aficionados nos gestos, inspiradores nas sugestões sexuais, mas esteticamente positivos (obra de Alexandre Batista). A sexualidade pode ser abordada sob uma imensidade de perspectivas como o desassossego de sentimentos, acções e significados na procura arrebatada de desejo (obras de Maria João Franco, Filipe Curado e Nelson Dias).

“Corpo e Corpos, transgressões e narrativas” revelou cinco suportes (Pintura, escultura, fotografia, dança,

vídeo), cinco experiências de artistas convidados e artistas cuja obra incorpora o acervo do museu, que reflectem uma investigação conceptual e formal, mas também narram um novo caminho que se abre à exploração da dimensão corporal e da sua performance (obras de Helena Beatriz/ Escola de Dança Annarella e Jochen Dietrich), uma construção, por vezes, ambígua e codificada no seu aspecto pelos diversos discursos sociais. A relação da figura da mulher, por vezes heroína, por vezes personagem anónima ou omitida é analisada e reflectida nas questões sobre a violência física e psicológica, bem como outras problemáticas de género visíveis nas obras das artistas Andrea Inocência, Isabel Lima e Carla Cruz, onde as referências simbólicas marcadamente portuguesas estão presentes, como parte integrante dos desafios prementes da sociedade contemporânea. Por vezes, o discurso é também uma construção alegórica referente a uma intervenção tecnológica sobre o corpo humano onde estimula a retórica de medição do grau da invasão da privacidade e interroga os limites da esfera pública e privada, sendo o espaço uma teia de planos de acção onde cada um executa, em simplicidade e com significado (obra de Paulo Henrique).

O CURADOR COMO MEDIADOR

Nas nossas experiências como curadora consideramos fundamental que a partir da fase inicial de organização da exposição, os diferentes técnicos do museu ou outra instituição cultural fossem envolvidos na discussão e na concretização

dos objectivos da exposição. Desde a direcção à coordenação dos espaços museológicos ou de galeria, aos técnicos especializados no conhecimento do acervo e dos serviços educativos, aos funcionários da limpeza, todos são fundamentais no diálogo crítico, naturalmente com os seus diferentes papéis, desde a selecção das obras que integraram a exposição à articulação das diferentes actividades educativas ou de divulgação. Expor relaciona-se com uma perspectiva específica da relação com diferentes públicos. Nesse diálogo a diferentes vozes importava questionar: Porque é que este projecto está a ser realizado? O que indica o sucesso de uma exposição? Como é que o tema é apresentado? As vozes da exposição são de quem? Quem são os meus públicos? Será que a experiência enriquece, promove a diversidade e a reflexão sobre o poder patriarcal envolvendo os nossos sentidos e emoções? Há mensagens não intencionais ou intencionais? Que narrativas de género estão explícitas? A construção das narrativas expositivas fez-se com várias vozes e como tal, a voz da curadora assumiu um papel polifónico e crítica, criando diferentes reflexões que se desenrolaram nos encontros com as equipas antes das exposições e com diferentes públicos após as inaugurações.

CONCLUSÃO

Práticas curatoriais feministas é uma filosofia de trabalho dentro da prática curatorial contemporânea. Inspirado no trabalho de trabalho

de curadoria da sueca Margareta Gynning¹⁴ e do espanhol Xabier Arakistain, a nossa experiência marcou o nosso percurso e acabamos de definir uma linha de trabalho que marca a singularidade com que planeamos e organizamos exposições. Primeiro, a preocupação em desenvolver investigação sobre esta temática procurando artistas contemporâneos (mulheres e homens) que reflectam sobre este tema. Se as exposições se realizam num espaço museológico procuramos estabelecer uma relação entre as obras do acervo do museu (como no exemplo da exposição “Corpo e Corpos”) e as obras de artistas contemporâneos. Depois, passa por definir um conceito por cada exposição ainda que haja um fio condutor no nosso trabalho. Esse conceito integra conteúdos de crítica social e ou política e que contribua para a desconstrução das narrativas de poder, nomeadamente o poder patriarcal, uma narrativa de discussão em torno das questões de género e análise das mensagens omissas culturais e sociais. Consideramos também que devemos continuar a reflectir e a demonstrar a necessidade do resgate do papel da mulher na história de arte dando visibilidade à mulher no mundo artístico, seja como artista, como curadora ou mediadora cultural. Neste sentido, organizamos as nossas exposições privilegiando o número de artistas mulheres presentes, mas não omitindo a presença do homem artista, pois consideramos que a discussão deve ser global e assertiva.

¹⁴ Margareta desenvolve as práticas curatoriais feministas há trinta anos no Museu Nacional da Suécia .

Apesar da discussão ao nível académico internacional e em Portugal, ser já bastante diversa e aprofundada, resta-nos ainda o mais difícil, realizá-la dentro da sociedade civil, onde muitas vezes este tipo de discussão não é levado a sério e é banalizado. Neste sentido, procuramos que as exposições de arte contemporânea tenham um carácter transversal a diferentes vertentes artísticas, envolvendo artistas de diversas idades, nacionalidades e estilos artísticos. O papel do curador como comunicador é fundamental podendo contribuir de forma indiscutível para a desconstrução das problemáticas de género e a discussão em torno da obra de arte e do artista.

REFERÊNCIAS

Actas. Producción artística y teoria feminista del arte: nuevos debates. I y II. (2008). Ayuntamiento de Victoria: Centro Cultural Montehermoso.

Chicago, Judy. (1997). *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist.* New York: Penguin.

Debiaso, Francesca. (2012). “Judy Chicago: Visions for Feminist Art”. In *Student Publications.* The Cupola: Scholarship at Gettysburg College. Paper 6.

http://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/6.

Oliveira, Genoveva (2013). Catálogo online da exposição "The Box", Óbidos. Câmara Municipal de Óbidos.

http://www.cm-obidos.pt/Issuu/GetDocument.aspx?id=130426161629-02d063389aef490ea046b6824001e7de&docName=exposicao__a_caixa

Oliveira, Genoveva (2012). "Seven, questioning identity", catálogo, Galeria de Arte Oficina, Viana do Castelo, IPVC, Portugal.

Oliveira, Genoveva. (2012). *Museums and Schools: the educational services of modern and contemporary art museums*. Doctoral Dissertation on History of Art and Museology. Évora: University. Évora.

Oliveira, Genoveva. (2013). *Catálogo online da exposição coletiva The Box*, Óbidos: Galeria Nova Ogiva. Câmara Municipal de Óbidos.

Pollock, Griselda. (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. *Analises de la virtualidade feminista y las transformaciones estéticas del trauma. Produccion artística y teoria feminista del arte: nuevos debates I*. Centro Cultural Montehermoso Kulturunea.

Keifer-Boyd, K. (2007). "From content to form: Judy Chicago's pedagogy with reflections by Judy Chicago". *In Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education*, 48(2). 133-153.

“LA MASCARADA PERFORMATIVA COMO ESTRATEGIA DE (AUTO) REPRESENTACIÓN EN EL ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO PRACTICADO POR MUJERES ARTISTAS”

Máximo Aláez

En la presente comunicación me propongo introducir el fundamento teórico que subyace a la tesis de que algunas artistas contemporáneas hacen de la mascarada performativa una estrategia para autorrepresentarse como materia visual, y al mismo tiempo para deconstruir, cuestionar o subvertir los presupuestos normalizadores y “naturalizadores” impuestos por el arte masculino tradicional (y también contemporáneo) en torno a la representación de la mujer.

¿Cómo construye la mujer artista su propia representación visual, o la representación de otras mujeres? ¿Qué es “real” y qué es artificio cuando hablamos de representación visual? En un contexto como el del arte contemporáneo –un contexto marcado en muchas ocasiones por una doble moral según la cual aparentemente se huye de los esencialismos androcéntricos y a la vez perviven con fuerza estrategias de representación estereotipadas y discriminatorias cuando se trata de representar la feminidad o el cuerpo femenino–, el arte de muchas mujeres artistas opta por entender la propia feminidad como construcción, de principio a fin, y por reflexionar acerca de los límites y el alcance de esa representación mediante la estrategia de la presentación grotesca, la mascarada, la hipérbole o la abyección aplicadas a lo visual y lo corporal. Esta interpretación de la feminidad como construcción puede analizarse, a su vez, como visión borrosa de la realidad sexual, un difuminado consciente de las fronteras corporales normativas realizado mediante la

inclusión activa de la sexualidad abyecta (travestismo, transgénero, intersexualidad, etc.). La mascarada performativa, en este paisaje corporal emborronado, juega un papel crucial.

Para entender mejor la relevancia del concepto de mascarada en la representación visual no normativa de la mujer, debemos remontarnos al psicoanálisis de la británica Joan Rivière y su ensayo *Womanliness as a Masquerade* (1929). De acuerdo con Rivière, la mascarada aplicada a la feminidad se fundamenta en la creación de un disfraz o máscara “femenina” como estrategia de defensa frente a un deseo reprimido de masculinidad (Rivière: 303). La psicoanalista británica, siguiendo los postulados de su colega Ernest Jones, establece un “tipo intermedio” de mujer, una mujer en la que las fronteras entre las tendencias heterosexuales y homosexuales se encuentran difuminadas (Butler: 50). El ensayo de Rivière, pequeño en sus pretensiones pero grande en sus repercusiones, no sólo para el psicoanálisis británico sino para la teoría feminista construida a partir del psicoanálisis lacaniano, es también una de las referencias clave en la teoría de la performatividad diseñada por la filósofa norteamericana Judith Butler, el segundo de los pilares teóricos en los que se sustenta el concepto del enmascaramiento identitario. Butler retoma la noción de acto performativo del lingüista John Austin –es decir, aquellos actos lingüísticos en los no se afirma la verdad o falsedad de una condición referencial ya existente, dado que su simple enunciación ya

constituye por sí misma la acción enunciada— y la amplía, integrándola con el concepto de *performance* artístico-teatral para tratar de dar una explicación propia de la identidad de género. El género, explicado como materialización o puesta en práctica de actos performativos, no es nunca una condición que “tiene” el individuo, sino una identidad constituida de manera tenue y progresiva a lo largo del tiempo, y manifestada en un papel social que el individuo “interpreta” (Bial: 145).

Si seguimos a ambas teóricas, podemos concluir, en primer lugar, que la máscara de la feminidad es una estrategia empleada tanto para mostrar como para ocultar, y, en segundo lugar, que detrás de la mascarada no existe una verdadera feminidad, de tal manera que aquello que habitualmente se denomina “verdadera” feminidad también es enmascaramiento, máscara y disfraz.

Otro de los hallazgos importantes de este primer acercamiento a la mascarada reside en la condición “problemática” tanto de la mujer como de la feminidad en el paradigma heteronormativo del psicoanálisis clásico, una condición para la cual el propio sistema da una solución insuficiente en la forma de los complejos de Edipo y de la castración. Nuevamente, el estatus de la feminidad como mascarada desestabiliza el orden “masculino”, como revelan los análisis del concepto realizados tanto por Jacques Lacan como por Luce Irigaray, a partir de los cuales se pueden expandir los límites de la

construcción de la identidad hacia el propio terreno de la masculinidad: si la feminidad es mascarada, la masculinidad es “exhibición” y artificio impuesto culturalmente y, como tal, es susceptible de ser deconstruido o subvertido (Irigaray: 134; Burgin: 55).

Comenzando a aplicar estas primeras nociones al análisis de algunas imágenes de la feminidad y la masculinidad —tanto en el arte como en la publicidad— el entramado de estereotipos discriminatorios en torno a la mujer va saliendo a la luz, demostrando toda una batería de gestos, poses y actitudes que adquieren carta de naturaleza mediante su reiteración en la cultura visual contemporánea. Estas imágenes de lo femenino condicionan —y a la vez son condicionadas por— el llamado “ideal de belleza”, una de las herramientas más eficaces en el sometimiento de la mujer a través del control de su imagen corporal.

Para hablar de la mascarada en el arte contemporáneo, no obstante, también resulta especialmente útil la teoría del carnaval que el teórico ruso Mikhail Bakhtin desarrolla en el ámbito de la literatura, aplicándola al estudio de la obra *Gargantua et Pantagruel* del escritor renacentista François Rabelais. A pesar de su carácter literario, la teoría bakhtiniana es muy valiosa, como veremos inmediatamente, en la conformación del concepto de mascarada aplicado al arte contemporáneo, lo cual se debe, en buena medida, a la fuerte impronta visual de la pantomima y la escenificación carnavalesca. A través del carnaval se puede establecer una conexión

directa con el concepto de performatividad tal como es elaborado por Judith Butler, debido a la existencia de tres elementos comunes a ambos enfoques: parodia, repetición ritual y *performance* (actuación o interpretación de papeles). La postura teórica de Bakhtin, no obstante, se encuentra distanciada de la perspectiva de género y del feminismo —que son los marcos teóricos de Butler— y, en consecuencia, debe emplearse con la cautela de que la especificidad corporal femenina ni es atendida ni explicada en el carnaval bakhtiniano. Bakhtin utiliza el cuerpo humano como entidad no generizada, tanto en su descripción del carnaval como del cuerpo grotesco.

El cuerpo grotesco, precisamente, es un espacio positivo, un emplazamiento de renovación vital y lingüística continua, configurado por la parte inferior del cuerpo físico (en especial el estómago, los intestinos y los órganos genitales), así como por diversas protuberancias y orificios corporales, entre los que destacan la boca, la nariz y el ano. La artista norteamericana Cindy Sherman, a este respecto, ofrece en su obra fotográfica numerosos ejemplos que ilustran vivamente el concepto de lo grotesco aplicado a la imagen de la feminidad. Frente al cuerpo grotesco, definido por los procesos de “degradación” e hiperbolización, se erige, según Bakhtin, el cuerpo “clásico”, la concepción post-renacentista del cuerpo según la cual se reformula el significado de los aspectos grotescos de cuerpo (sexualidad, alimentación, bebida o defecación), de tal modo que estos quedan alejados de la esfera pública, la

vida social y la dimensión cósmica características del cuerpo grotesco medieval, y quedan encerrados en el ámbito de lo privado y lo psicológico (Bakhtin: 321).

Del cuerpo grotesco bakhtiniano llegamos al cuerpo abyecto y la abyección tal como han sido analizados por la teórica Julia Kristeva, mediante su particular interpretación del psicoanálisis. Lo abyecto implica el emborronamiento e inestabilidad de todo límite y frontera, especialmente en el ámbito del cuerpo. Del contraste entre las distintas visiones de Bakhtin y Kristeva podemos concluir que esta última ofrece una visión más negativa del cuerpo (centrada en lo sucio y lo contaminante) y un compromiso mayor con el análisis específico del cuerpo de la mujer y la maternidad.

Retomando el concepto de performatividad de Judith Butler, vemos cómo esta estrategia de construcción identitaria es, principalmente, citación autorreferencial por parte de un sujeto que es producido por las propias normas que enuncia (Sedgwick: 203). Una vez más, el psicoanálisis (lacaniano) y la *performance* artístico-teatral (así como, especialmente, la actuación *drag*) contextualizan los actos performativos de género y problematizan su naturaleza. El estudio de los rasgos principales de la *performance*, a su vez, puede verse enriquecido con los conceptos de “simulación” y “simulacro” expuestos por Jean Baudrillard. Su análisis de la “hiperrealidad” nos proporciona una importante clave para entender de qué manera se construyen los nuevos significados

en una era en la que la representación se impone a la “realidad”. La “hiperrealidad”, que se puede entender como un estado en el cual la distinción entre una “representación” y su referente han desaparecido, se construye por medio de los “estados de simulacro” –modelos sin referencia a la “realidad” que existen sólo en una serie de reiteraciones (o clonaciones de sí mismos) sin ningún significado histórico (Taylor: 183). La lectura que Baudrillard hace de la obra temprana de Andy Warhol puede entenderse como ejemplo paradigmático del modo en el que el simulacro llega a eliminar la unidad de representación constituida por “lo real y su imagen” y sólo deja una pura “ilusión trans-estética” (Murray: 24). El arte actual, bajo este punto de vista, no sería sino una derivación del simulacro en forma de un “metalenguaje de la trivialidad” que da forma a la *cultura del desencanto* (24), en la cual la fotografía juega un papel crucial como medio de expresión. En este contexto, la mascarada también se puede leer como forma de simulacro.

Para completar el paradigma teórico acerca del enmascaramiento performativo, considero especialmente útil la teoría desarrollada por el sociólogo Erving Goffman en torno a la “*performance social*”. Goffman sugiere que toda interacción social puede compararse a un acto teatral de *performance*; en consecuencia, todo acto performativo condiciona y conforma la identidad social (Jones: 39). La puntualización que Goffman hace sobre la doble naturaleza del sujeto que lleva a cabo este acto (sujeto-personaje/sujeto-actor) complementa y a la

vez añade complejidad a la noción de “autor” de la representación performática/performativa (Jenkins: 94). Esta complejidad me lleva a concluir que en la representación artística contemporánea el cuerpo ya no es “representado” sino “simulado”. La sustitución de la representación por la simulación se convierte, de este modo, en una de las constantes que guían la construcción de la identidad femenina en el arte visual contemporáneo, independientemente del enfoque particular que cada artista vierta en su obra.

Por último, considero crucial hacer una breve mención acerca del modo en el que los medios artísticos son empleados para construir la representación visual de la mujer desde una perspectiva de género. Tanto fotografía como *performance* se erigen en procesos idóneos en la consecución de este fin. Debo, no obstante, aclarar que existen algunas diferencias fundamentales en la manera de concebir el medio en la obra artística tradicional y en la obra contemporánea. La unicidad de la obra pictórica o escultórica tradicional, por ejemplo, se enfrenta a la reproductibilidad de los nuevos medios (fotografía, *performance*, vídeo), a pesar de la dificultad de producir dos obras completamente idénticas en ningún medio visual. Al negar la posibilidad de tener un “objeto” artístico, la *performance* también niega la posibilidad de “posesión” y de “culto fetichista” que la existencia de este propicia.

Si seguimos la tesis expuesta en el conocido ensayo de Lucy Lippard y John Chandler, “The Dematerialization

of Art”, podemos apreciar cómo en la *performance* el medio artístico se desmaterializa mientras el “material” artístico –el cuerpo del/la *performer*– cobra un inusitado protagonismo al concentrar en sí mismo el origen, contexto, desarrollo y resultado de la obra artística (Osborne: 218). Esa “obra artística” deja de existir como tal; lo único que existe es un proceso artístico llevado a cabo por un cuerpo. La huella de la acción del cuerpo –su registro o documentación–, permanece fijada a través de la fotografía, el vídeo, el residuo corporal, los objetos sustitutos del cuerpo, etc.

La obra de la fotógrafa norteamericana Diane Arbus rompe, a modo de compendio de lo expuesto hasta el momento, con la representación visual “normativa” al plantear un enfoque fundamentado en lo extraño, lo grotesco y, eventualmente, lo abyecto, haciendo de la realidad cotidiana una realidad alienante o incluso irreconocible, aspectos todos ellos que en mi opinión pueden interpretarse como rasgos de una construcción de lo visual desde la perspectiva de la mascarada. La construcción en Arbus, sin embargo, no parece responder a un interés por embellecer –ni tampoco afear– la realidad presentada, sino por llenar lo que la fotógrafa llamó el “hueco entre intención y efecto” (Goldman: 33), a diferencia de las fotografías de artistas masculinos como Jeff Wall o Thomas Strutt, cuyo compromiso con unas líneas estéticas predeterminadas parece mucho más patente. El ejemplo de Arbus, por otro lado, ilustra con brillantez uno de los conceptos clave de la teoría

fotográfica contemporánea: el *index*, definido por Charles Peirce como signo generado por una relación de contigüidad con la realidad referencial (Dubois: 42, 56). En la fotografía, la distancia entre el autor y los materiales visuales que actúan como referentes, así como la innegable importancia y protagonismo de la cámara fotográfica, permiten que tanto mascarada como performatividad aparezcan en la propia imagen *como si* formasen parte innata de ella sin que el/la fotógrafo/a hubiese mediado en su inclusión. Las fotografías de Arbus encarnan el concepto de mascarada no porque la propia Arbus así lo haya determinado mediante su labor manual/intelectual, sino porque así se desprende de la realidad particular retratada, impresa en la imagen por medio de la luz e interpretada *a posteriori* bajo la subjetividad del/la espectador/a.

A modo de conclusión, a lo largo de este breve estudio he intentado mostrar cómo la mascarada de la feminidad encuentra en la representación visual –específicamente, en la representación fotográfica asociada a la actuación performática– uno de sus medios de expresión más eficaces. La interpretación performativa de la identidad desde los parámetros del sistema heteronormativo se convierte en estrategia de (auto)representación de la identidad femenina, y en este proceso construye al individuo siguiendo las pautas marcadas por los estereotipos androcéntricos. La representación visual enfocada desde una perspectiva de género, sin embargo, rompe los esquemas de la mirada hegemónica

mediante la parodia, el extrañamiento, la abyección o la presentación carnavalesca de la mujer y su cuerpo. En resumen, podemos decir que la mascarada performativa constituye una excelente herramienta para ampliar el estudio de la representación visual del cuerpo femenino desde una perspectiva crítica que valore, en última instancia, la voluntad y la agencia del cuerpo y la identidad en los que se gesta y crea aquello que denominamos feminidad.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAKHTIN, Mikhail (1984) [1965]. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BIAL, Henry, ed. (2004). *The Performance Studies Reader*. New York/London: Routledge.
- BURGIN, Victor, James Donald, et al., eds. (1986). *Formations of Fantasy*. London: Methuen & Co. Ltd.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge.
- DUBOIS, Philippe (1994) [1983]. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- GOLDMAN, Judith. “Diane Arbus: The Gap Between Intention and Effect”. *Art Journal* 34:1 (Fall 1974): 30-35.

IRIGARAY, Luce (1985) [1977]. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press.

JENKINS, Richard (2008) [1996]. *Social Identity*. Oxon/New York: Routledge.

JONES, Amelia (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KRISTEVA, Julia (1982) [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

MURRAY, Chris, ed. (2003). *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. London/New York: Routledge.

OSBORNE, Peter (2002). *Conceptual Art: Themes and Movements*. London: Phaidon.

RIVIÈRE, Joan. "Womanliness as a Masquerade". *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929): 303-313.

SEDGWICK, Eve Kosofsky and Andrew Parker (1995). *Performativity and Performance*. New York/London: Routledge.

TAYLOR, Victor E. and Charles E. Winquist, eds. (2001). *Encyclopedia of Postmodernism*. London/New York: Routledge

LA CREACIÓN ARTÍSTICA POSTPORNÓGRÁFICA EN EL ESTADO ESPAÑOL. NUEVAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD.

María Rodríguez Suárez

El objetivo de esta comunicación es presentar una serie de prácticas artísticas que reflexionan de forma crítica sobre las representaciones machistas y heteronormativas que ofrece el discurso pornográfico convencional. Estas nuevas prácticas, que han recibido el nombre de postpornografía, surgen en Estados Unidos en los años noventa de la mano de Annie Sprinkle como un tipo de representación feminista que, retomando el cuerpo como eje central de resistencia y principal herramienta de creación, propone un imaginario donde el género y la sexualidad se construyen de forma compleja y a través del cual se presentan modelos identitarios menos esencializantes. Aquí, en el Estado español, las prácticas artísticas postpornográficas comienzan a hacerse visibles en la primera década del siglo XXI, con artistas y colectivos como María Llopis (co-fundadora de Girlswholikeporno), Diana J. Torres (Diana Pornoterrorista), PostOp, Quimera Rosa, O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) o Corpus Delecti.

Para analizar las propuestas artísticas postpornográficas, en primer lugar, es necesario empezar a pensar la pornografía como uno de los principales sistemas pedagógicos y de verificación de la sexualidad contemporánea, es decir, como una tecnología que pone a funcionar lo que Michael Foucault denominó una *scientia sexualis*. Las teorías de Foucault apuntan hacia una comprensión de la sexualidad humana como un efecto discursivo, como el resultado de configuraciones específicas de un



**Fotograma del documental *Mi sexualidad es una creación artística*.
Lucía Egaña Rojas. 2011.**

régimen de saber-poder que funciona a través de un conjunto de técnicas científicas (jurídicas, médicas o psiquiátricas) para generar el contexto de un orden. La pornografía, siguiendo a Foucault, sería una de las principales herramientas de las que se vale la *scientia sexualis* contemporánea para generar un sistema de reglas destinado a producir una "verdad del sexo" (2010/1978). En segundo lugar, y siguiendo a la teórica feminista italiana Teresa de Lauretis, como el resto de las representaciones cinematográficas contemporáneas, también debemos comprender la representación pornográfica como una de las principales tecnologías a la hora de producir ficciones de género y de identidad (2000). Al igual que el discurso cinematográfico clásico, la pornografía produce e impone una serie de códigos narrativos y visuales que generan una serie de ficciones que acaban tomando la apariencia de realidad.



Diana J. Torres. Performance Pornoterrorista. Foto de David Rodríguez.

Cuando conseguimos olvidarnos de todas las connotaciones subjetivas que tiene implícitas la pornografía para analizarla lo más objetivamente posible, observamos simplemente una serie de coreografías, una serie de montajes repetitivos y mecánicos que recortan los cuerpos para definir y normalizar los tipos de relaciones que pueden establecerse. En este sentido, la pornografía, al igual que el resto de las tecnologías del sexo, no solo describe la realidad, sino que produce, jerarquiza y normaliza unos tipos de cuerpos, de prácticas, de rituales o de placeres. Por esta razón, podemos pensar en ella en términos de performatividad. Siguiendo la noción de performatividad que propone la teórica feminista Judith Butler para desnaturalizar los conceptos de sexo y género y cuestionar así el origen biológico de la diferencia sexual, podemos afirmar que el tipo de representación sexual que

propone la pornografía no es más que un efecto discursivo. Para Butler, el género es un sistema de reglas, convenciones, normas sociales y prácticas institucionales que producen “performativamente” al sujeto que quieren describir. Así, los enunciados de género (es niño o es niña), que aparentemente describen una realidad, son entendidos como actos performativos que imponen y re-producen una serie de convenciones sociales de feminidad y masculinidad que necesitan repetirse constantemente para hacerse normativas (2010/1990). Desde esta perspectiva, si la teoría de Butler nos ayuda a entender la masculinidad y la feminidad como procesos de repetición regulados que aprendemos bajo la forma del cuerpo, la representación y la teatralización pública, también podemos afirmar que el sexo en la pornografía es performance, es decir, representación pública y repetición social políticamente regulada de lo sexual.

Lo interesante de este planteamiento es que este proceso de repetición implica siempre posibilidades de inversión, es decir, la posibilidad de generar una subversión desde la resistencia a estas normas (de género, sexuales, de representación, etc.) Es, precisamente, desde este lugar desde el que nos invita la postpornografía a pensar en el dispositivo pornográfico: como una de las principales tecnologías de la sexualidad contemporánea cuya capacidad performativa para producir cuerpos, placeres y subjetividades puede convertirse en un espacio de lucha fundamental dentro del feminismo. Frente a las imágenes impuestas por la industria pornográfica,



María Llopis. Girlswholikeporno. La bestia. 2005.

que privilegian el placer y la dominación masculina y cuyo único objetivo es buscar la excitación de los hombres a través de una serie de códigos que cosifican el cuerpo de las mujeres para “naturalizar” una serie de conductas heteronormativas y falocéntricas, la pregunta formulada es la siguiente: ¿cómo intervenir este imaginario desde posturas feministas?

Frente a algunas propuestas feministas surgidas en los años ochenta, herederas del grupo norteamericano Women Against Pornography y de teóricas como Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin que exigen la censura pornográfica, las artistas postporno van a proponer un uso subversivo de sus códigos y la apropiación de los medios de representación sexual como herramienta para el empoderamiento político. Así, el cuerpo y la sexualidad van a ser presentados como espacios posibles de resignificación, resistencia



O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos). Serie Verde. 2004-2005.

y deconstrucción. En su opinión, la única forma de contraatacar las imágenes convencionales, plagadas de estereotipos y clichés, es a través de representaciones alternativas que consigan romper con el régimen visual y político hegemónico de lo sexual. Como señala la filósofa Beatriz Preciado, el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura porque la descodificación de la representación es siempre un trabajo semiótico abierto del que no hay que prevenirse sino al que hay que atacar con reflexión, discurso crítico y acción política (2008).

Lo que me propongo a continuación es analizar qué estrategias de acción política y artística están llevando a cabo las artistas y colectivos postporno para

encaran esta tarea de deconstrucción de la imagen pornográfica y de toda la cadena de significantes que le es implícita, en el Estado español.

En primer lugar, frente a los cuerpos cosificados y fragmentados que presenta la pornografía convencional, donde solo algunas partes aparecen como importantes (principalmente los genitales o la boca), el cuerpo de las artistas se convierte en la principal herramienta de comunicación a través de la *performance*. Por otro lado, estos cuerpos no son presentados como aculturales sino como lugar de materialización de los discursos y por lo tanto, como lugares de resistencia al poder, experimentación y empoderamiento político. El cuerpo y la palabra son los protagonistas en las *Performances pornoterroristas* de Diana J. Torres: “Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino, donde yo mando, donde yo decido” grita en su poema *Transfrontera*.

En segundo lugar, se pretende reivindicar la sexualidad y el deseo activo de las mujeres (entendiendo esta categoría no como algo esencial sino como una estrategia política) para intentar desmitificar ese lastre impuesto durante la modernidad, donde la mujer aparece siempre como un ser pasivo y no deseante. Se pretende huir de los planteamientos anclados en la ecuación placer/peligro, opresión, violencia o explotación, que ya critican autoras como Carolee Vance o Gayle Rubin en los años ochenta, y de las narrativas pornográficas comerciales que suelen presentar a las



PostOp. Personaje de Muñeca Pinchable. Performance en la Rambla de las Flores de Barcelona. 2004.

mujeres como meros objetos sexuales. La sexualidad que muestran es fuerte e incluso agresiva, como la que presenta María Llopis en su obra *La bestia*. El público se ve obligado, así, a interactuar con el sujeto pornográfico y con lo que este tiene que decirle de modo que se acaban rompiendo las fronteras tradicionales entre artista/audiencia y la dicotomía privado/público que suele entañar la visualización de contenido pornográfico.

En tercer lugar, proponen imaginarios de género y sexuales menos esencializantes y reductivos que ponen en evidencia la artificialidad de estas categorías. La parodia del género constituye, así, uno de los ejes centrales de la metodología postporno. Las prótesis, el disfraz, la experimentación que

huye de los binomios hombre/mujer, masculino/femenino, van a ser elementos fundamentales. Lo que se pretende poner en escena son los diferentes rituales corporales, de toma del espacio público y las estrategias de “de quita y pon” cotidianas, que acaban marcando los cuerpos como femeninos o masculinos. En la *Serie Verde* el colectivo O.R.G.I.A expone, mediante la parodia, los modelos de género que el cine español instauró a finales de la dictadura franquista encarnados en el “macho-viril-casoso” y la “mujer-ingenua” y cosificada por este.

Las identidades que se muestran en las *performances* o *videoperformances* postporno son nómadas, mutables, difíciles de encasillar y de definir. Los personajes, en ocasiones creados a partir de personajes de la pornografía tradicional (tópicos como el ama de casa, el policía o la muñeca hinchable), son, sin embargo, reinterpretados con sentido del humor para proponer nuevos modelos y prácticas que permitan ampliar nuestro imaginario sexual, por ejemplo, a través de la descentralización de los órganos sexuales o del cambio de roles y relaciones de poder tradicionales. Los sujetos que normalmente aparecen como seres pasivos y penetrables se hacen con el control, como sucede con el personaje de *Muñeca Pinchable* que propone el colectivo PostOp y en la cual el orificio succionador ha sido sustituido por un dildo. Muchos de estos personajes están cerca de la figura del cyborg que propone Donna Haraway ya que no son ni humanos, ni máquinas. Son híbridos con identidades múltiples, ficcionales y en continuo tránsito (1995/1991).



Diana J. Torres. *Performance Pornoterrorista*. Logroño. 2011

En último lugar, además de la iconografía típica de la pornografía tradicional se pretende invertir sus dinámicas y su finalidad. Frente al clímax del porno convencional, que se alcanza con la eyaculación masculina, las obras postpornográficas reemplazan este fluido por otros como la sangre o la eyaculación femenina (*skirting*), normalmente invisibilizada. Por otro lado, como contrapartida a la excitación sexual se apela al intelecto: lo que se pretende es cuestionar los códigos estéticos, políticos y narrativos de visibilidad sexual hegemónicos. Frente a lo que Beatriz Preciado denomina “la lógica masturbadora” de la pornografía, las prácticas postpornográficas buscan presentar nuevas conexiones entre los cuerpos, nuevas formas de deseo y prácticas disidentes que nos ayuden a pensar la sexualidad desde la crítica feminista (2008).

Para finalizar esta comunicación, me voy a centrar en hacer un breve análisis de la relación que se ha establecido entre las instituciones artísticas y la creación postpornográfica. Si bien es cierto que estas prácticas nacen con un carácter anti-institucional y anticapitalista, recuperando la máxima “Do It Yourself” del punk, cada vez están teniendo más presencia en la agenda cultural de los grandes centros de arte contemporáneo de nuestro Estado. La primera incursión de este tipo de prácticas en una institución cultural fue a partir de la celebración de la “Maratón Postporno”, seminario impartido por Beatriz Preciado en el año 2003 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, hace ya 10 años. Desde entonces, tanto el MACBA, como otras instituciones de producción de arte contemporáneo como Arteleku han repetido los encuentros. Además, recientemente, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) ha organizado las jornadas *La internacional cuir*. *Transfeminismos*, *micropolíticas* y *videoguerrilla* y el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) ha incluido a gran parte de las artistas y colectivos postporno dentro de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. La pregunta que se plantea entonces es ¿en qué medida la incorporación del activismo político dentro del museo transforma las prácticas artísticas institucionalizadas?

Es necesario tener en cuenta que las creaciones postpornográficas combinan la difusión de sus creaciones a través de la web, su presencia en



Cartel de la exposición Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. MUSAC. 2013.

el espacio público (la calle) y la organización de jornadas de postporno alternativas, como es el caso de la Muestra Marrana (festival de postporno autogestionado celebrado cada año en Barcelona), con su presencia en centros de arte contemporáneo porque estos, al fin y al cabo, están actuando como espacios de verificación de lo válido y lo no válido en el terreno de la representación. Por esta razón, y desde mi punto de vista, aunque es fundamental resistir a la asimilación institucional y, en muchas ocasiones, consumista, del mundo del arte, también es necesario que se establezca un diálogo continuo entre este tipo de prácticas activistas y las instituciones museísticas. En mi opinión, este intercambio puede ser una oportunidad para generar una reflexión

más crítica sobre la representación contemporánea ya que la postpornografía, como contrapráctica cultural, no responde al modelo tradicional de Arte con mayúsculas, sino a una concepción del hecho artístico más amplia: como un tipo de producción en la que confluyen distintos sistemas (políticos, críticos o identitarios). Me parece necesario que el terreno del arte en el Estado español comience a tener una posición conscientemente politizada y, para ello, es fundamental comenzar a incluir nuevas líneas que presten atención a prácticas y saberes subalternos en relación con la representación de género y sexual. Solo así, podremos redefinir y ampliar esa noción, en constante cambio, a la que llamamos "arte".

BIBLIOGRAFÍA:

Butler, Judith. 2010 (1990). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

De Lauretis, Teresa. 2000. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas. Cuadernos inacabados n. 35.

Foucault, Michael. 2006 (1976). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

Haraway, Donna. 1995 (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Preciado, Beatriz. 2008. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa.

Vance, Carole S. 1989 (1984). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa.

PADRÓN EN FEMENINO: ARTE Y DESARROLLO RURAL CANARIO

Alicia Bolaños Naranjo

Jefa del Servicio de Museos
- Cabildo de Gran Canaria -



1. Aguadoras, 1954.

1. PRESENTACIÓN DE LA CASA-MUSEO.

La Casa-Museo Antonio Padrón es una pequeña instalación museística ubicada en un entorno rural y dedicada a un pintor indigenista que representa a las mujeres de su entorno. El museo se inauguró el 8 de mayo de 1971, tres años después de la muerte del pintor, en este pequeño pabellón de dos pisos acondicionado con el cierre de la terraza y modificación de la fachada. La iniciativa de crear un museo dedicado al artista grancanario Antonio Padrón es, en principio, de su familia dado que un acuerdo entre los herederos hizo posible que toda la obra que se encontraba en el estudio en el momento de la muerte del pintor permaneciera intacta en él. En 1981 fue adquirido y pasó a ser gestionado por el Cabildo de Gran Canaria. En este pabellón de marcado estilo regionalista, construido en 1947, se encontraban más de un



2. Secando jareas, 1960.

centenar y medio de piezas correspondientes a los diversos periodos de su variada actividad creadora.

Actualmente se encuentra sometido a una reforma de ampliación y mejora de sus instalaciones anexionando, a los espacios constituidos por el estudio y el jardín, la que fuera la planta baja de la vivienda familiar. Es este proyecto algo más que una obra, se dota a la instalación con tecnologías de la información y se eliminan las barreras arquitectónicas garantizando la accesibilidad por medio de un ascensor que relaja la tensión cultural entre dos estilos de edificios distintos: regionalista y racionalista. Además, se crea un nuevo concepto de Centro de Arte Indigenista en el que se amplía y dinamiza la propuesta museográfica adaptándola a las nuevas corrientes de la museología. Queda



3. Mujeres con ídolos, 1961.

pendiente la recuperación de la planta alta de la casa familiar que esperamos que pueda concretarse en un futuro próximo.

2. ¿QUIÉN ES ANTONIO PADRÓN?

Antonio Padrón Rodríguez nace en Gáldar, Gran Canaria, hijo del matrimonio formado por José Padrón y Josefa Rodríguez. En agosto de 1929 fallece su padre y en diciembre de 1930 su madre, por lo que se traslada a vivir con sus tías maternas.

Es durante su permanencia en el ejército cuando comienza a cultivar la música y la pintura. En el curso 42-43 aprueba su ingreso en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) donde tiene como profesores, entre otros, a Vázquez Díaz, Julio Moisés, Enrique de la Fuente Ferrari, Velarde y Ramón Stolz. Permanece en Madrid hasta 1951, año que regresa definitivamente a Gáldar. Realiza su primera exposición individual el 22 de Mayo de 1954 en el Museo Canario. En 1959 tres obras suyas van a formar parte de la Exposición de Artistas Canarios en París organizado por la Biblioteca Española en dicha ciudad dentro de la exposición titulada "Las Islas Canarias". Realiza su última exposición individual que tiene carácter antológico en el museo Casa de Colón. Fallece el 8 de Mayo de 1968, a la edad de 48 años.

3. EXPLICACIÓN TÉCNICA DE LA OBRA.

En el interior de La Casa-Museo Antonio Padrón podemos contemplar una importante y significativa colección de obras del pintor galdense, que podríamos diferenciar en tres etapas:

Una primera etapa de aplicación de las técnicas aprendidas en sus años de estudiante, en ella podemos observar su definición como pintor indigenista. Desde el primer momento, Antonio pinta personas humildes de su entorno más cercano, escenas rurales costumbristas y bodegones con productos y paisajes típicos de la zona.



4. En el mercado, 1962

Posteriormente, en un segundo momento, Antonio pasa por una etapa de experimentación. Durante estos años, se vuelve más vanguardista, todo vale, mezcla las pinturas con tierras, descompone las figuras en formas geométricas, incorpora todo tipo de materiales en sus abstracciones, etc., investigando e iniciando diversos caminos que luego desecha.

Por último, a partir del año 64, parece encontrar su "estilo". Su pintura es más profunda, más expresiva, más contundente. Toda la búsqueda realizada con anterioridad cobra sentido y se plasma con eficacia en sus últimas obras.



5. Santiguadoras, 1962

Actualmente se habla mucho de la importancia de visibilizar el trabajo de la mujer rural, pero a mediados del siglo pasado pocos eran los que pensaban en ello y muchos menos los que hacían algo por valorar esas tareas. En aquellos tiempos, y en muchas partes del mundo hoy también, es algo natural que la mujer se

ocupe de forma gratuita y abnegada a las “labores propias de su sexo” sin recibir nada a cambio. Oficios cotidianos que solucionan problemas reales y atañen tanto a las artes de subsistencia como los rituales mágicos, cuando son realizados por mujeres, suele ser invisible a la mayoría de la sociedad, sobre todo aquellos realizados por mujeres campesinas. La figura de la mujer representada en la obra del pintor nos muestra la capacidad de éste para observar la realidad cotidiana en sus facetas más ocultas. El pintor observa y reproduce “lo femenino” en toda su grandeza, lo pone en valor, lo muestra, lo coloca en primer plano y nos deja un estudio antropológico exhaustivo de la cultura popular femenina de su época.

El trabajo de la mujer rural ha sido siempre una fuente de ingresos para su familia, a veces en dinero en efectivo y otras en especie. La obra de Padrón nos lo muestra, sublimándolo y convirtiéndolo en poesía sin dejar de ser tangible, consistente, real.

En su obra, muestra a la mujer como exponente de la iconografía aborígen que aparece en nuestros yacimientos arqueológicos y en múltiples facetas de la cultura rural: moliendo el grano, limpiando el pescado, en la alfarería, cargando el agua, haciendo quesos y como portadora de la sabiduría popular a través de los ritos agrarios para la fertilidad, como santiguadoras; ritos que aún perviven en algunas medianías insulares. El pintor no entiende la cultura popular y el desarrollo rural sin la presencia y participación de la mujer en todas sus facetas, por la cual siente fascinación. La cultura es



6. Campesina, 1966

un instrumento decisivo para lograr la igualdad y no puede haber una cultura igualitaria si sus contenidos no contemplan la participación, oportunidades y reconocimiento de la otra mitad de la población.

5. TRABAJO CON PERSPECTIVA DE GÉNERO.

El concepto “género” define una categoría analítica que sirve para desvelar patrones culturales asignados al sexo biológico, los cuales se configuran sobre la base de las diferencias biológico-naturales entre mujeres y varones y, sobre ellas, se ha legitimado la desigualdad y la jerarquía en función del sexo. La necesidad de dilucidar la diferencia entre sexo y género aparece cuando se acomete el trabajo de desligar el sexo biológico del destino social predeterminado para las mujeres, para lo cual se



7. Visita Taller “Padrón y lo femenino”. 2011.

utiliza la perspectiva de género, la cual cuestiona el modelo socialmente aceptado sobre la feminidad y la masculinidad avalado por los discursos dominantes sobre el papel social que han de desempeñar las mujeres y los hombres; modelo basado en estereotipos de género masculinos ligados a actividades profesionales, ámbito público, poder, agresividad, valentía, autoridad y competitividad y estereotipos de género femenino ligados al cuidado, falta de control sobre el poder, sumisión, la abnegación, ternura e inestabilidad emocional. La variable género tiene la peculiaridad de ser histórica y contextualmente modificable.

Desde esta perspectiva consideramos que los espacios de educación informal son entornos especialmente indicados para la construcción de la igualdad de género. La museografía proyecta unos modelos que pueden no estar adaptados a las nuevas realidades

sociales en las que actualmente nos encontramos de forma que no sean reconocidas por las nuevas generaciones como parte de su propia cultura. Se trata de introducir en el museo dinámicas que nos permitan ser permeables a los cambios sociales y devolver la “realidad aumentada” al trabajar con las y los usuarios en la construcción artístico/cultural a través de la representación de su obra.

Desde el análisis de la participación de las mujeres en la cultura descubrimos que ellas sólo son mayoría entre la población consumidora de ciertas formas de cultura, pero no en la creación y gestión de la cultura en general. Es mayor el número de mujeres visitantes a los museos y, en general a cualquier manifestación de la cultura y el arte en general pero, contrariamente, es inferior la visibilización de sus obras: es inferior el número de exposiciones de mujeres artistas y menor la presentación de libros, por ejemplo. Esto también se produce respecto al liderazgo en la composición de órganos decisorios, como la formación de comités científicos.

La detección de estas brechas de género son las que nos permiten, dentro de nuestros planes de igualdad, plantear acciones estratégicas encaminadas a su eliminación, teniendo en cuenta –en el caso concreto de este museo- que no sólo se trata de visibilizar la importancia de la mujer en el contexto popular y rural de la obra de Antonio Padrón, sino que las actividades complementarias que en él se realicen (exposiciones, presentaciones de libros, jornadas,



8. Cartel de la exposición “Padronianas miradas de mujer” 2013.

etc.) estén encaminadas a la eliminación de esta brecha. Ello repercutido en otras transversales que influyen de plano, dado que la perspectiva de género es una herramienta integral, por lo que debe estar presente desde el principio y fin de la gestión, en este caso, cultural, por lo que trabajamos desde la premisa de que la igualdad es un factor de calidad, de observancia en la prevención de riesgos laborales, desde la formación con propuestas claras a la planificación anual del plan de formación de recursos humanos, desde la comunicación y la difusión a través de la utilización del uso no sexista del lenguaje en las visitas guiadas y los talleres, cuestionarios y publicación de eventos y desde las actuaciones jurídicas como contrataciones, convenios y elaboración de normativa que requiere informe previo de impacto de género. Desgraciadamente hay una brecha de género en la que resulta más difícil avanzar



9. Fachada de la entrada al pequeño pabellón regionalista que fue el estudio del pintor y hoy constituye su Casa-Museo.

y es la relativa a los presupuestos, dado que no hay partida presupuestaria específica para la realización de acciones igualdad en los Servicios respectivos y sabemos que los planes requieren también recursos económicos, no sólo la sensibilidad, conciencia y voluntarismo de las y los profesionales. En el caso de la Casa Museo Antonio Padrón no es significativo, dado que no se puede explicar este museo y realizar actividades sin la perspectiva de género por la relevancia del papel de la mujer en su obra, pero no ocurre así en otros museos, donde la brecha de género es más visible y requiere, por tanto, recursos claros para acciones positivas de igualdad.

Gracias a nuestro patrimonio nos podemos acercar a los modos de vida de quienes nos precedieron

y podemos conocer y analizar la presencia de las mujeres en actividades públicas y privadas, en los ámbitos sociales, económicos y culturales de distintas épocas. Las mujeres forman parte de la Historia, es de justicia evidenciar su protagonismo en nuestro patrimonio y es una obligación política destinar los recursos para ello.

6. ALGUNAS PROPUESTAS DE LA PROGRAMACIÓN.

En coherencia con lo expuesto, la Casa-Museo Antonio Padrón ha desarrollado numerosas actividades de las cuales vamos a exponer brevemente algunos ejemplos:

La Visita-Taller titulada “Padrón y lo femenino” es una actividad que se oferta, desde el año 2009, a colectivos e instituciones vinculadas a las políticas de igualdad. Utilizando la pintura de Padrón reconocemos la importancia de la figura femenina a lo largo de la historia. Desde el ídolo prehispánico de Tara (Diosa de la fertilidad) y su importancia en el mundo aborigen hasta la mujer contemporánea de Padrón y sus roles como campesina, comerciante, curandera, madre, etc., descubrimos las diferentes representaciones del rol femenino y expresamos nuestros propios sentimientos ante esos roles. Durante una visita dialogada a tres: visitante, personal del museo y obra, se produce el análisis de las figuras femeninas presentes en la obra de Antonio Padrón y toda la gama de responsabilidades desempeñadas por las mujeres

que en ellas se representan, para posteriormente realizar un taller de pintura en el que representar nuestros propios sentimientos ante lo que hemos visto en la visita, pintando una imagen de la mujer de hoy y titulándola autorretrato, tomando así conciencia del rol asumido en la actualidad y contrastándolo con el que podemos ver en las obras realizadas en los años 50.

La exposición titulada “Memoria de mujer” que se inauguro el Día Internacional de los Museos consigue visibilizar el trabajo de la mujer rural y la participación en el desarrollo socio económico de la zona. Dicha exposición está constituida por las obras realizadas por las mujeres asistentes a un taller fotográfico que se ofertó desde la Concejalía de Igualdad del Ayuntamiento del Gáldar para animar a las mujeres a desarrollar sus capacidades artísticas y visibilizar su trabajo.

La exposición titulada “Padronianas miradas de mujer” en la que se expuso el trabajo realizado por 13 mujeres alumnas de la Escuela de dibujo y pintura del Ayuntamiento de Gáldar.

En concordancia con el lema del Consejo Internacional de Museos (ICOM) para este año “Memoria + Creatividad = Progreso Social”, en colaboración con el Centro de Personas Adultas, se elaboró un documental donde, partiendo de los cuadros que elegían (por ejemplo, las aguadoras, moliendo el grano, etc.) ellas contaban cómo

se desarrollaba este trabajo en el campo y los utensilios que utilizaban. Esta actividad, además de la proyección del documental y del cuadro que inspiraba cada testimonio, se complementó con intervenciones sobre la vinculación del trabajo de las mujeres en el desarrollo rural, los proyectos europeos y la emprendeduría tanto por parte de las mujeres más jóvenes, respecto al turismo rural, como a la de las mayores en la constitución de cooperativas y pequeñas empresas de productos artesanales.

Finalmente, el trabajo cotidiano del Departamento Pedagógico con los colegios para preescolar, infantil y secundaria, dado que la igualdad debe trabajarse conjuntamente con la educación por lo que mediante actividades adaptadas a estas edades se trabaja con los niños y niñas en la importancia de la mujer en la cultura primitiva canaria y en la puesta en valor de su trabajo.

7. COLABORACIONES.

Esta Casa-Museo considera necesario la permeabilidad de la institución museística con su entorno de forma que todo su trabajo se desarrolle plenamente integrado en la comunidad a la que pertenece, es por eso que colaboramos habitualmente con todos aquellos colectivos, asociaciones e instituciones cercanas sensibilizadas e implicadas con el trabajo en igualdad.

En primer lugar, mantenemos una fluida comunicación con la Concejalía de Igualdad del

Ayuntamiento de Gáldar, la cual apoya nuestras propuestas en el ámbito comunitario y conformamos un programa conjunto durante el mes de marzo.

Otro importantísimo colaborador habitual en nuestras actividades han sido los Centros de Educación de Personas Adultas, en especial las aulas de mayores de dichos centros, cuyo alumnado está constituido principalmente por mujeres de entre 60 y 80 años y que siempre responden a nuestras propuestas con gran entusiasmo, llevándolas mucho más allá de lo que en principio habíamos diseñado. Ese colectivo se identifica especialmente con la obra del pintor y se encuentran en ella de regreso a su infancia.

También colaboran con la Casa-Museo las asociaciones de mujeres, las cuales nos solicitan el espacio para la realización de talleres, encuentros y conferencias.

