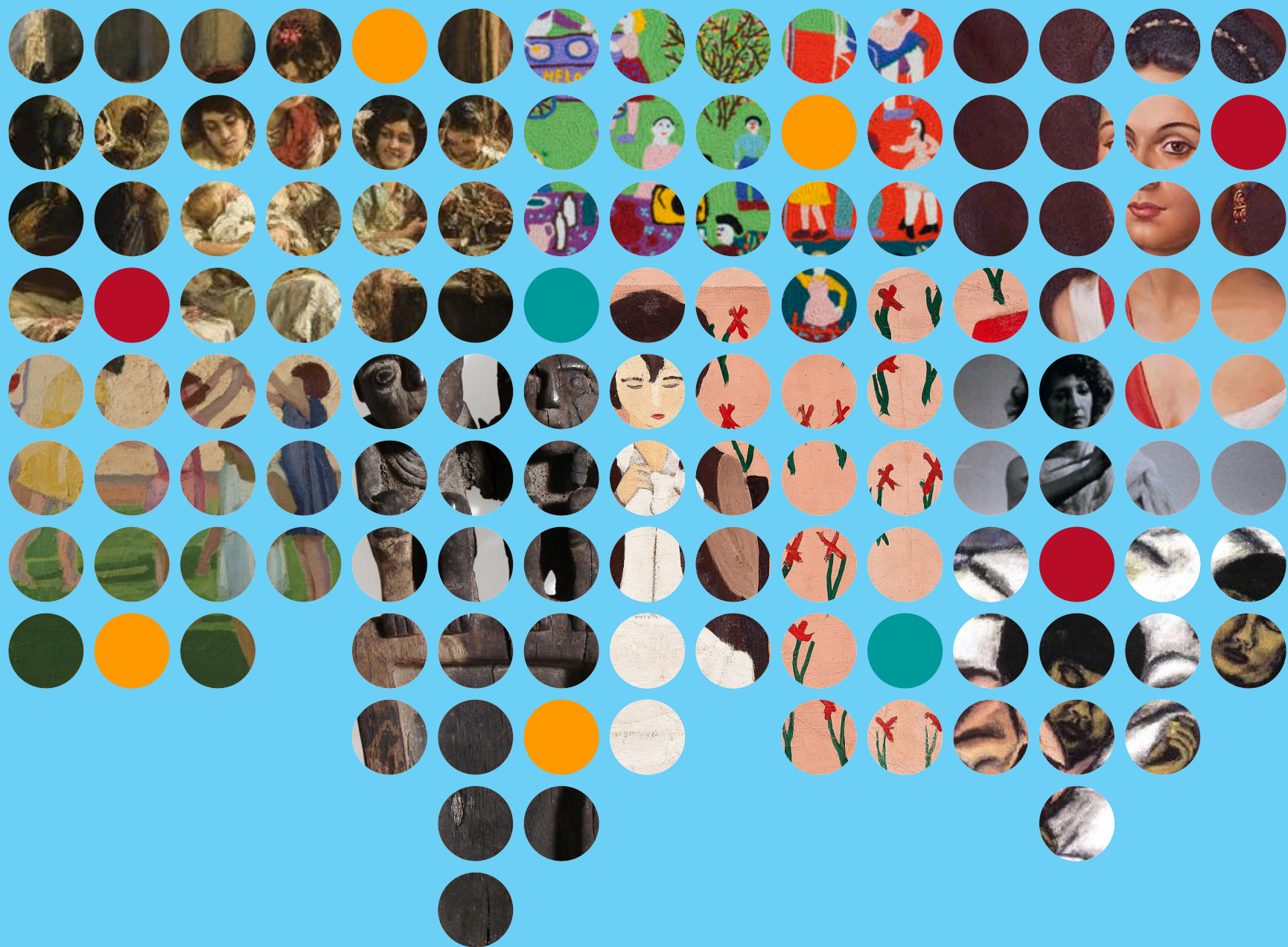




LA MEMORIA FEMENINA:

MUJERES EN LA HISTORIA, HISTORIA DE MUJERES

patrimonio
en femenino

LA MEMORIA FEMENINA: MUJERES EN LA HISTORIA, HISTORIA DE MUJERES

patrimonio
en femenino



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2016



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos y las fotografías: sus autores

NIPO: 030-16-369-4

DOI: 10.4438/030-16-369-4

**LA MEMORIA FEMENINA:
MUJERES EN LA HISTORIA, HISTORIA
DE MUJERES**

Programa Ibermuseos

Magdalena Zavala Bonachea
Presidenta del Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos

Mônica Patrícia de Freitas Barcelos
Coordinadora de la Unidad Técnica del Programa Ibermuseos

Coordinación Técnica del Proyecto

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

Reyes Carrasco Garrido
Miguel González Suela
Alejandro Nuevo Gómez

Coordinación Técnica por países participantes

Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación. Argentina

Ángeles Álvarez
Marta Álvarez Gutiérrez

Ministério da Cultura. Governo Federal. Brasil

Maria Elisabete Arruda de Assis
Taís Valente dos Santos

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (Dibam)

Lorena Cordero Valdés
Francisca Marticorena Galleguillos
Paula Palacios Rojas
Francisca del Valle Tabatt

Ministerio de Cultura de Colombia

Museo Nacional de Colombia

Secretaría de Cultura de México

Magdalena Zavala

Ministério da Cultura de Portugal

Paulo Costa

Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay

Javier Royer
Ana Cuesta

ÍNDICE

- 7** Presentación

- 9** La promoción de la igualdad de género en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España
Unidad de Igualdad de Género, Inspección General de Servicios

- 18** Historias de argentinas. Mujeres argentinas en la historia de los últimos doscientos años
Ángeles Álvarez y Marta Álvarez Gutiérrez

- 27** Sincretismo religioso y cultural en representaciones marianas en el arte colonial del Noroeste Argentino
Romina C. Spano y Mariano Ferrari

- 37** Mulheres brasileiras: reinventando a vida, a história, a cultura
Tatau Godinho

- 45** Políticas del patrimonio y enfoque de género en Chile
Paula Palacios Rojas

- 55** La creación del Archivo Mujeres y Géneros en el Archivo Nacional de Chile
Emma de Ramón Acevedo, Marcela Morales Llaña, Paula Palacios Rojas, Francisca Luna Marticorena Galleguillos y María Eugenia Mena Concha

- 64** Tejiendo una colección: la cestería yagán
Francisca Luna Marticorena Galleguillos

- 75** Mujeres entre las líneas de la memoria
Museo Nacional de Colombia

- 79** Género en red: seis años de «Patrimonio en Femenino»
Reyes Carrasco Garrido y Alejandro Nuevo Gómez

87 México en *La memoria femenina*
Dina Comisarenko Mirkin

91 A conquista do espaço artístico feminino. Entre sensibilidades
e autonomias
Maria de Aires Silveira

Produção artística, valorização do património museológico e promoção
da igualdade de género em Portugal

108 Generizar el patrimonio. Algo más que objetos creados por mujeres
Graciela Sapriza y Mariana Viera Cherro

No hay mayor deleite que comprometernos por la memoria. Los profesionales de los museos, de los archivos y de las bibliotecas, tomamos conciencia, al inicio del desarrollo de nuestras instituciones de la verdadera dimensión que tenemos al conservar nuestro patrimonio cultural, preservarlo, investigarlo y compartirlo con comunidades, visitantes y usuarios. Motivar las múltiples lecturas e interpretaciones enriquece nuestra propia visión.

Recuperar la memoria de las mujeres nos permite conocer una historia de desigualdad, de imposición de cánones patriarcales y de roles de género que, perpetuados durante siglos, nos llevan a un presente en el que aún permanecen sedimentos de discriminación que en ocasiones se manifiestan en la violencia contra las mujeres. Los poderes públicos somos responsables, a través de los instrumentos de acción que poseemos, de potenciar una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres. Y dentro de esos instrumentos, la cultura tiene también su pequeña parcela: la de realizar actividades que fomenten la igualdad y la equidad de género al desarrollar proyectos que permitan dar visibilidad a las mujeres en la historia, las artes o la literatura.

Ibermuseos tiene el placer de promover en esta ocasión una iniciativa propuesta por España destinada a rescatar del olvido la aportación de las mujeres en la génesis de nuestros pueblos, en la transmisión de nuestros valores, en sus innumerables y no siempre conocidas aportaciones al desarrollo de nuestras sociedades, en el marco de su programa de apoyo a proyectos de curaduría, creado con el objetivo de fomentar la circulación, poner en valor, y ampliar el acceso a los bienes culturales de los países iberoamericanos.

Para dar a conocer la verdadera historia de las mujeres en sus sociedades y comunidades: sus contribuciones al desarrollo de sus civilizaciones, el silenciamiento de éstas, la lucha por la igualdad, la defensa de los derechos de las mujeres, la aparición de símbolos entorno a la feminidad,... Son múltiples los ejes expositivos que se tratan en este catálogo en línea y que se completan con una publicación electrónica que nos permite enriquecer este conocimiento. Y todo ello, accesible en línea, con las ventajas que todo ello comporta: la creación de una nueva puerta al saber, abierta las 24 horas del día y disponible desde cualquier país del mundo.

Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Portugal y Uruguay participan de este proyecto en red en esta primera etapa. Nos aproximan a su patrimonio, a la historia de sus mujeres y de sus culturas. Porque en una sociedad como la actual, cada vez más conectada e intercultural, se alían para crear nuevos caminos de conocimiento y de interpretación, senderos de creación de una ciudadanía crítica, selectiva y mejor formada. La memoria femenina es un ejemplo de ello. Los profesionales de las instituciones participantes, comprometidos con su papel de gestores de la memoria, hacen uso de las nuevas tecnologías y estrechan lazos de colaboración y cooperación en la esfera internacional con un objetivo claro: contribuir a la puesta en valor de la igualdad entre mujeres y hombres como un pilar sólido e imprescindible de cara al futuro.

Magdalena Zavala Bonanchea
Presidenta IBERMUSEOS

❖ MUJERES EN LA HISTORIA, HISTORIA DE MUJERES

❖ LA PROMOCIÓN DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE ESPAÑA

Unidad de Igualdad de Género, Inspección General de Servicios

La lucha por la consecución de la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres ha sido, en los últimos años, una prioridad del Estado español. La Constitución Española de 1978 ya señalaba, en su artículo noveno, que «corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social». El artículo 14 establece, además, que «los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social».

No obstante, habría que esperar años hasta que nuestra legislación incorporase una ley referida propiamente a la igualdad de oportunidades: la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) tiene un papel fundamental en la promoción de la igualdad efectiva entre mujeres y hombres en el marco de sus ámbitos competenciales, tanto en la educación como en la cultura o el deporte. La variedad y amplitud de actuaciones en materia de igualdad que se desarrollan en los diferentes ámbitos departamentales, requiere una adecuada coordinación para alinear y dar sentido a tales actuaciones en un marco de planificación estratégica más global, en línea con los planes nacionales en materia de igualdad de oportunidades.

⌘ La coordinación de las políticas de igualdad género en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Desde la Subsecretaría del Ministerio se ha asumido el papel de coordinar las políticas de igualdad a través de la Unidad de Igualdad de Género que se ubica en la Inspección General de Servicios. Más específicamente, desde el año 2014, y con la intención de impulsar y avanzar en la integración del principio de igualdad en las políticas del Departamento, el trabajo de la Unidad ha querido ser revitalizado en el marco de una planificación estratégica más global, que pretende responder a las demandas de la sociedad en ge-

neral y del personal del Departamento, en particular. Por este motivo, se ha potenciado el papel de la Unidad impulsando sus actuaciones a través de un renovado Plan de Trabajo para el bienio 2014-2016, alineado con el Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (PEIO 2014-16).

En este contexto se pueden destacar una serie de actuaciones que suponen, a su vez, la base donde seguir asumiendo nuevos retos para hacer efectivo el principio de igualdad en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Son las siguientes:

- Mejora de la planificación a través del Plan de Actuación para la Unidad de Igualdad de Género de carácter estratégico, que se concreta cada año en un Plan Operativo y que es la base necesaria para realizar las actuaciones anuales.
- Afianzamiento y mejora de la coordinación institucional mediante la creación y consolidación del Grupo de Trabajo de Igualdad del MECD.

Este grupo de trabajo permite coordinar todas la actuaciones dirigidas a dar cumplimiento a los requerimientos periódicos del MECD sobre el cumplimiento de los planes y estrategias vigentes relacionados con la igualdad de oportunidades. Entre estos planes destacan:

- II Plan de Igualdad entre Mujeres y Hombres de la Administración General del Estado y sus Organismos Públicos.
 - II Plan de Acción para la Igualdad de Hombres y Mujeres en la Sociedad de la Información.
 - Plan para la Promoción de las Mujeres del Medio Rural.
 - Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades 2014-2016.
 - Elaboración y envío del Informe de Impacto de Género que acompañará los Presupuestos Generales.
 - Convención sobre la Eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW).
- Avance en la gestión del conocimiento relacionado con la igualdad de oportunidades.

Se han empezado a desarrollar una serie de actuaciones dirigidas a generar y difundir el conocimiento relacionado con la igualdad de oportunidades. Por ejemplo, la elaboración y envío de boletines temáticos, que permitan acercar a los y las empleadas un conocimiento actualizado y riguroso sobre aspectos clave relacionados con la igualdad de oportunidades y/o que afectan a su día a día como trabajadores, como planes de igualdad, medidas de conciliación, etc. En este sentido, la página



Sede de la Secretaría de Estado de Cultura. Fotografía: Javier Rodríguez Barrera. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

web de la Unidad sirve de plataforma para aglutinar información actualizada y rigurosa que se considera importante dar a conocer.

- Avance en el tratamiento estratégico de la Igualdad de Oportunidades en el Departamento.

Tras dos años de seguimiento de las aportaciones del MECD al cumplimiento del Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades, se han ido realizando una serie de informes sobre dicho seguimiento que han redundado en el Plan de Igualdad del MECD (actualmente en elaboración). Se trata de una aportación útil en la que se concentran todas y cada una de las actuaciones que se realizan en el Departamento para el fomento de la igualdad desde el ámbito educativo, cultural y deportivo, así como de gestión del personal y que permite seguir avanzando y trazando nuevo objetivos.

- Mejora de la difusión y puesta en valor de las actuaciones que se realizan en el MECD para avanzar en la igualdad de oportunidades y que veremos a continuación. Se han realizado diferentes actuaciones de formación y sensibilización, entre las que destacan la celebración de las I Jornadas sobre igualdad de oportunidades, denominadas «Educación, Cultura y Deporte en perspectiva de género». Cabe destacar también en este ámbito la creación de la web de la Unidad de Igualdad de Género y del espacio de igualdad de la intranet: ambos espacios virtuales se han consolidado y sirven de plataforma para la difusión y la potenciación de las políticas de igualdad. A su vez, el curso anual sobre políticas de igualdad, que cada año se debe impartir en el Departamento, se ha rediseñado con la intención de que gane en calidad y que pueda ser cada vez de más interés para el personal del MECD. Las acciones formativas y de sensibilización se siguen considerando muy necesarias para romper las barreras que impiden la transversalización del principio de igualdad.

88 La Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades

Tal y como establece el Real Decreto 257/2012, de 27 de enero, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el Ministerio desarrolla las funciones que legalmente le corresponden a través de los órganos superiores y directivos siguientes: la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesio-

nal y Universidades; la Secretaría de Estado de Cultura y la Subsecretaría de Educación, Cultura y Deporte. A ellos hay que sumar, el Consejo Superior de Deportes, organismo autónomo adscrito al Ministerio y cuyo presidente tiene rango de Secretario de Estado.

En el marco de la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, son múltiples las actuaciones que se relacionan con la promoción de la igualdad de género.

Potenciar y facilitar la accesibilidad y permanencia de las mujeres en el sistema educativo se ha convertido en una prioridad. Así, por ejemplo, se ha adaptado la oferta educativa a las necesidades de la población adulta y se han creado diversos materiales didácticos en consonancia con estas necesidades para facilitar el acceso a la formación y la permanencia en el sistema educativo de la población adulta y, particularmente, de las mujeres. En esta línea, también se ha creado un programa específico de segunda oportunidad para personas adultas que abandonaron el sistema educativo y pretenden reincorporarse al mismo, con especial atención a las mujeres. Se ha creado, además, una herramienta web que pueda servir de información y orientación dirigida a la población en general y a quienes en su día abandonaron el sistema educativo, en particular mujeres, sobre la oferta educativa, ofreciendo materiales y recursos. Asimismo, se han llevado a cabo los cursos de formación abierta para personas adultas «Aula Mentor», orientados al fomento de competencias vinculadas con dispositivos móviles, diseño gráfico, maquetación o desarrollo web. Estos cursos se difunden especialmente entre la población femenina dada la fuerte masculinización del sector.

Existen múltiples iniciativas que se dan en el marco de esta Secretaría de Estado destinados a la formación en igualdad. Por poner sólo algunos ejemplos, podemos señalar los proyectos «Buentrato» (que en colaboración con la Fundación ANAR, promueve la convivencia, los derechos humanos y la igualdad de oportunidades) y el proyecto «Plurales» de educación en igualdad. Tampoco podemos dejarnos en el tintero las jornadas «Intercambia: educar en femenino y en masculino» así como el portal «Intercambia», un espacio virtual destinado a facilitar el acceso e intercambio de información sobre prácticas educativas que incluyen los saberes femeninos y masculinos. El curso «Coeducación: dos sexos en un solo mundo» promueve la reflexión del personal docente sobre la propia práctica educativa de cara a prevenir la desigualdad, la violencia y los estereotipos.

En el marco del blog «Educalab», desarrollado dentro del programa de Redes Sociales del Ministerio, se han reforzado los contenidos digitales relacionados con la igualdad de oportunidades. Dicho blog se ha establecido como un lugar de encuentro virtual para la educación con el fin de apoyar al personal docente del sistema educativo desde el co-

nocimiento, desde los datos y el análisis, la investigación, la experimentación y la innovación. También en el marco de la enseñanza reglada, el Gobierno ha aprobado los reales decretos por los que se regulan los currículos básicos de Educación Primaria, Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. En ellos se incluye el desarrollo de los valores que fomenten la igualdad efectiva entre mujeres y hombres y la prevención de la violencia de género, y de los valores inherentes al principio de igualdad de trato y no discriminación por cualquier condición o circunstancia personal o social. Asimismo, existen el portal de Convivencia Escolar y el Plan de Convivencia Escolar en los que se recogen aportaciones específicas a la igualdad de oportunidades.

Desde el ámbito de la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades también se promueve la realización de estudios: en los estudios del Instituto Nacional de Evaluación Educativa (INEE) se estudia la relación que tienen los resultados por sexo y se analiza el rendimiento por sexo, fomentando la Igualdad de Oportunidades de manera transversal. Los estudios e informes elaborados por el Centro Nacional de Innovación e Investigación Educativa (CNIE) potencian y difunden la investigación y la innovación en educación y género.

Cabe destacar también el portal de Convivencia Escolar, que se ha creado recientemente y que recoge un apartado específico de recursos para la igualdad de género. Por último, entre otras medidas que se toman desde esta Secretaría de Estado, no podemos olvidar los premios «Irene. La paz empieza en casa», dirigido a la prevención y erradicación de conductas violentas y para promover la igualdad, o las ayudas del programa de formación del profesorado universitario dirigidas a la realización de tesis doctorales sobre temas de igualdad de género.

88 Secretaría de Estado de Cultura

Las iniciativas y proyectos para el fomento de la igualdad de género en el ámbito de las instituciones culturales y de las competencias asignadas a la Secretaría de Estado de Cultura han sido también numerosas y activas.

En el ámbito de los Museos Estatales, se han realizado múltiples proyectos. Desde el año 2011, se publica, de forma anual, la iniciativa «Patrimonio en Femenino», destinada a dar visibilidad a las mujeres a través de las colecciones de los museos españoles. Se trata de un proyecto de catálogo en línea que se ha consolidado a lo largo de los años y que ha permitido la realización del proyecto *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*, en colaboración con Ibermuseos y otros países del ámbito ibe-

roamericano. Es sólo una muestra de muchas otras actividades y medidas, como la promoción de contenidos en materia de igualdad a través de las páginas web de los museos estatales y la elaboración de contenidos que promueven la igualdad en soporte digital en las exposiciones permanentes de los museos, o la realización de itinerarios como los llevados a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, destinados a visibilizar a la mujer en la escena artística. La Biblioteca Nacional, por su parte, difunde la presencia de las mujeres en la literatura a través de sus colecciones, haciendo uso de las redes sociales y elaborando productos bibliográficos tales como repertorios, guías y exposiciones bibliográficas.

También se hace especial hincapié, en los programas de exposiciones, en promover la presencia femenina en la creación y la producción artística, considerando la participación de artistas y comisarias en las actividades expositivas. Se promueven, desde la Secretaría de Estado de Cultura, las ayudas a las galerías de arte, con sede en territorio español, para la promoción del arte contemporáneo (en ellas se valora como criterio específico el número de mujeres representadas) y también ayudas de acción y promoción cultural y ayudas a la inversión en capital para promover la oferta legal de contenidos digitales culturales en internet. En estas dos últimas convocatorias, entre los beneficiarios se encuentran proyectos presentados por asociaciones de mujeres del sector cultural y otras iniciativas cuyos objetivos se centran en la promoción de la mujer.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por su parte, promueve el papel de las mujeres en múltiples actividades: mediante la paridad en las ayudas y subvenciones concedidas al teatro, el circo, la música, la lírica y la danza; fomentando la igualdad en las programaciones de las unidades de producción artística; y fomentando el acceso de mujeres a tareas directivas en organizaciones profesionales y sindicales de este ámbito.

En relación al cine, debe reseñarse la presencia de subvenciones nominativas para la Asociación de Mujeres Cineastas de Medios Audiovisuales para el desarrollo de sus actividades y la presencia de una representante de esta asociación en la Comisión para la financiación de la cinematografía y el audiovisual. Asimismo, sobresale la participación del Ministerio en iniciativas y jornadas relacionadas con la puesta en valor y fomento de la presencia femenina en la creación y la producción de audiovisuales, dando impulso a certámenes y festivales cinematográficos centrados en el cine realizado por mujeres.

Señalar, por último, que en la web del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) existe un apartado específico con las películas que han recibido la calificación de «especialmente recomendadas para el fomento de la igualdad de género».

88 Consejo Superior de Deportes

Desde el Consejo Superior de Deportes son múltiples las medidas que se han tomado para reforzar la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres aunque la presencia de mujeres y hombres aún no sea equilibrada en la mayoría de las disciplinas deportivas ni de los órganos directivos (donde sigue patente una mayoría masculina). Una de las más destacables es, sin lugar a dudas, las ayudas sociales que se ofrecen a mujeres deportistas para la maternidad y el cuidado de hijos o la convocatoria de ayudas a las federaciones deportivas españolas para el programa «Mujer y Deporte».

Pero, sobre todo, el Consejo Superior de Deportes potencia la visibilidad del deporte femenino. De esta manera, se han incrementado los contactos con todo tipo de medios de comunicación para favorecer la difusión de los éxitos deportivos de las mujeres; se han desarrollado acciones y materiales divulgativos para potenciar y difundir la presencia de las mujeres en el deporte (como el boletín, el espacio web o la cuenta de Twitter «Mujer y Deporte»); y se han promovido actuaciones para el reconocimiento de los logros deportivos de las mujeres en todos los ámbitos (deportivos, comunicación, apoyo empresarial, etc.).

88 Conclusiones

Son múltiples, como hemos podido ver, las actuaciones y medidas que tienen lugar en las diferentes unidades del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Entre ellas, como ya hemos señalado, el trabajo colaborativo y de difusión de «Patrimonio en Femenino» se ha convertido en uno de los proyectos de mayor trayectoria y consolidación en el ámbito de este Ministerio, siendo esencial en la medida 161 del Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades: «Dar a conocer el papel de las mujeres en la historia y en la sociedad a través de los discursos museográficos, las colecciones y las actividades que organicen los museos...».

Desde la propia Unidad de Igualdad de Género se ha trabajado también en la difusión del proyecto, incorporándose, en su página web, un enlace directo a todas las ediciones de «Patrimonio en Femenino». Igualmente se ha invitado a participar a técnicos del proyecto a diferentes actividades informativas y de sensibilización de igualdad de oportunidades que se han realizado desde la Unidad de Igualdad como el curso sobre Políticas de Igualdad destinado a todo el personal del Ministerio o las I Jornadas sobre igualdad de oportunidades, «Educación. Cultura y Deporte en perspectiva de género».

Todo ello con el objetivo último de poner en valor y rentabilizar esta iniciativa que ha conseguido, en sus años de andadura, analizar, desde una perspectiva de género, la presencia y participación activa de las mujeres a lo largo de la historia y la cultura, tanto en el ámbito público como privado, a través de exhaustivos recorridos de una nutrida selección de colecciones museísticas.

❖ HISTORIAS DE ARGENTINAS.

MUJERES ARGENTINAS EN LA HISTORIA DE LOS ÚLTIMOS DOSCIENTOS AÑOS

Ángeles Álvarez

Nace en Argentina en 1987. Cursa estudios de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Buenos Aires, con orientación en Artes Plásticas. Desde el año 2010 forma parte del equipo de trabajo abocado a las tareas de Registro y Documentación de Colecciones en el marco del Sistema de Gestión de Colecciones de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos del Ministerio de Cultura. Desde 2011, participa del desarrollo e implementación de la base de datos CONar –Colecciones Nacionales Argentinas–, asesorando y difundiendo su uso en los museos de Argentina. Actualmente coordina el Sistema Nacional de Gestión de Bienes Culturales.

Marta Álvarez Gutiérrez

Nace en España en 1974, se gradúa en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca en 1998. En el año 2000 se radica en Argentina y cursa una especialización en Administración Cultural en la Universidad de Buenos Aires (2002-2005). Se ha desempeñado laboralmente en instituciones privadas y públicas relacionadas con el ámbito de la cultura y ha participado como investigadora en el proyecto de relevamiento y puesta en valor de artistas gallegos en Argentina y Uruguay, dirigido en 2009 por el Museo de Pontevedra y la Fundación Mundo Nuevo. A partir del año 2005, trabaja en distintos ámbitos del Ministerio de Cultura. Hasta 2008 ejerce sus funciones en la Dirección de Política Cultural y Cooperación Internacional y a partir de esa fecha desarrolla sus tareas en la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos. Actualmente coordina el Sistema de Gestión de Colecciones.

⌘ Patrimonio en clave de género

El patrimonio cultural argentino conservado en los Museos Nacionales atraviesa todos los aspectos de la historia y de la vida del país. Reflexionar sobre la representación de las mujeres argentinas en el marco del ámbito iberoamericano que propone este catálogo, visibiliza y revaloriza el patrimonio cultural del conjunto de países participantes. La propuesta invita al diálogo intercultural, generando nuevas lecturas de los bienes seleccionados y su contexto de origen.

Por otro lado, entendemos que enfocarse en el género femenino es una forma de reconocer la temática desde una perspectiva que apunte a la discusión del concepto de sujeto histórico y a poner de relieve que éste no es exclusivo del género masculino, sino que por el contrario, está compuesto por hombres y mujeres, que construyen y transforman la historia conjuntamente.

La selección que se realizó por parte de Argentina para el catálogo plantea un recorrido, dentro de los muchos posibles, que abarca los últimos doscientos años.

Simultáneamente a los cuatro ejes temáticos en los que se estructura el presente catálogo –Mujer: identidad, comunidad e interculturalidad; Derechos e igualdad; símbolos y mitos entorno al género; En clave de patrimonio– el recorte realizado responde a temáticas relacionadas con la vida cotidiana y social, la educación, el trabajo, el arte y la política partiendo del punto de vista de las historias de algunas mujeres argentinas.

⌘ Una historia de conquistas

El día 8 de marzo de cada año conmemoramos la lucha de las mujeres por la igualdad social y política.



Pianoforte perteneciente a Mariquita Sánchez de Thompson en el que se ejecutó por primera vez el Himno Nacional, Museo Histórico Nacional, Argentina.

A pesar de las conquistas logradas por las mujeres en los últimos doscientos años, tanto el destino como el rol de éstas en Argentina continúa siendo en gran medida la tarea de criar y educar a sus hijos, cuidar de su esposo y el matrimonio, así como la dedicación al hogar. A principios del siglo XIX, la mayoría de los ámbitos de acción y de poder eran espacios exclusivos de los hombres, destinándose el rol de acompañante a las mujeres, ya fueran madres, esposas o hijas. No obstante, este rol no era necesariamente pasivo, sino que desde los espacios que encontraron disponibles y apropiados a su condición de género, desarrollaron actividades y tareas que contribuyeron a construir la historia nacional. A modo de ejemplo, cabe mencionar el trabajo realizado desde los comités de beneficencia y ayuda, así como su participación en las tertulias vespertinas que tenían lugar en las residencias particulares donde se conversaban temas de actualidad y a la que acudían intelectuales de la época, en una suerte de politización de la vida doméstica. Estos fueron los primeros espacios en los que algunas mujeres hicieron públicas sus ideas.

Más allá de los cambios sucedidos en los últimos ochenta años, la costumbre dictaba que la mujer se trasladaba del seno familiar a la residencia de su marido, pasando del rol de hija al de esposa y madre. En las clases acomodadas el matrimonio servía como un contrato entre el padre y el futuro esposo, motivado por fines económicos y de influencia, en el que la mujer no emitía opinión al respecto. Destacable es el caso de María Josepha Petrona de Todos los Santos Sánchez de Velasco y Trillo, más conocida como Mariquita Sánchez, quien tuvo que recurrir al virrey marqués Rafael de Sobremonte para evitar el matrimonio que su madre —su padre había fallecido— había concertado para ella con Diego del Arco, a fin de casarse con su primo y enamorado Martín Thompson. Habiendo agotado todos los medios para hacer cambiar de parecer a su madre, escribe al virrey:

[...] me es preciso defender mis derechos: o su Excelencia mándeme llamar a su presencia, pero sin ser acompañada de mi madre, para dar mi última resolución, o siendo ésta la de casarme con mi primo, porque mi amor, mi salvación y mi reputación así lo desean y exigen [...]¹.

Como se mencionó anteriormente, la pasividad de las mujeres era relativa. No por ser esposas o hijas se encuentran desdibujadas en un mundo predominantemente mascu-

¹ Todos los Santos Sánchez de Velasco y Trillo, María Josepha Petrona de. Buenos Aires, 10 de julio de 1804, en Pigna, 2011.

lino. Por citar otro ejemplo, Encarnación Ezcurra y Manuelita Rosas, esposa e hija, respectivamente, de Juan Manuel de Rosas, cumplieron un rol relevante en el entorno político del Restaurador. La historiografía las situó como un nexo entre Rosas y el pueblo, atento a su condición biológica, asociada a la maternidad, tal como lo plasmó Prilidiano Pueyrredón en su retrato de Manuelita del año 1851. No obstante esa mirada de color de rosa (o rojo en el caso de la pintura), existe otra cara de la participación de las mujeres en la política: Encarnación Ezcurra, durante una ausencia de su esposo de Buenos Aires, y quedando ella a cargo de la provincia, escribe:

[...] me hallo capaz de dirigir todas las oficinas del fuerte. Ya le he escrito a Juan Manuel que si se descuida conmigo, a él mismo le he de hacer una revolución [...]².

Si bien esta situación no se sostuvo en el tiempo, y Encarnación Ezcurra no contó con el incondicional apoyo de sus amistades, su accionar le valió el apodo de Heroína del Siglo.

Estos inicios gestaron la capacidad de lucha de las mujeres en Argentina, ante una sociedad que se servía del patriarcado como mecanismo de control.

Estas mujeres pueden considerarse como pioneras en la lucha por la defensa e igualdad de derechos. Concretamente, las primeras agrupaciones feministas datan de principios del siglo xx. Su origen está vinculado a la corriente inmigratoria de principios de siglo, en la que llegaron a la Argentina mujeres socialistas y anarquistas provenientes de países europeos con fuertes movimientos política y socialmente comprometidos, huyendo de la difícil situación económica que atravesaba Europa por aquel entonces y buscando mejores condiciones de vida.

Paralelamente a estos movimientos, coexistían otras agrupaciones de mujeres, de corte menos político y más intelectual, que reclamaban por la patria potestad compartida y el voto femenino. Durante los festejos del Centenario (1910) se llevó a cabo el I Congreso Internacional Femenino que impulsó el sufragio femenino, el divorcio, la educación obligatoria para ambos sexos, así como la reducción de la jornada laboral a 8 horas.

En el año 1926 hubo un avance parcial, pero no por ello menos importante, que se tradujo en la Ley n.º 11 357 sobre la ampliación de la capacidad civil de la mujer, que les

² Carta de Encarnación Ezcurra a Vicente González. Buenos Aires, octubre de 1833, en Sáenz de Quesada, 2012.

permitió estudiar, ejercer una profesión, comercializar y administrar sus bienes entre otros:

Art. 5. Los bienes propios de la mujer y los bienes gananciales que ella adquiriera no responden por las deudas del marido, ni los bienes propios del marido y los gananciales que él administre responden por las deudas de la mujer.

Art. 6. Un cónyuge sólo responde con los frutos de sus bienes propios y con los frutos de los bienes gananciales que administre, por las obligaciones contraídas por el otro, cuando sean contraídas para atender las necesidades del hogar, para la educación de los hijos, o para la conservación de los bienes comunes.

Hubo que esperar a 1947 para que se sancionara la Ley n.º 13 010, que aprobaba el voto femenino y con ello el derecho a presentarse como candidatas a cargos políticos. Tras numerosos proyectos de ley presentados por parte de diversos grupos políticos, fue Eva Perón, esposa del entonces presidente Juan Domingo Perón y primera dama de la nación Argentina, quien apoyando a uno de los proyectos logra la aprobación de la Ley. El proyecto sancionado fue redactado en 1946 por la Asociación Pro-sufragio Femenino y el senador por la provincia de Mendoza Lorenzo Soler. El primer artículo, propuesto por el senador, promovía la igualdad entre el hombre y la mujer en sus derechos y deberes políticos, económicos y humanos. Sin embargo, la Comisión de Negocios Constitucionales lo modificó para que la Ley contemplara únicamente los derechos y deberes políticos.

El día 23 de septiembre, en el balcón de la Casa de Gobierno y frente a los ciudadanos que se congregaron en la Plaza de Mayo, Eva Perón recibe de parte del Presidente el decreto aprobado:

[...] Recibo en este instante de manos del Gobierno de la Nación la ley que consagra nuestros derechos cívicos [...] Aquí está, hermanas mías, resumida en la letra apretada de pocos artículos, una larga historia de luchas, tropiezos y esperanzas.

[...] Este triunfo nuestro encarna un deber, como es el alto deber hacia el Pueblo y hacia la Patria. El sufragio, que nos da participación en el porvenir nacional, lanza sobre nuestros hombros una pesada responsabilidad. Es la responsabilidad de elegir. Mejor dicho, de saber elegir, para que nuestra coo-

peración empuje a la nacionalidad hacia las altas etapas que le reserva el destino, barriendo en su marcha los resabios de cuanto se oponga a la felicidad del pueblo y al bienestar de la Nación³.

En el ámbito de la educación, los éxitos alcanzados se sucedieron paulatinamente con reconocimientos importantes desde finales del siglo XIX. Si bien la norma dictaba la formación como maestras para las mujeres, un grupo de ellas obtuvo permiso para cursar carreras universitarias y, posteriormente, la legitimación social para ejercer su profesión. La figura de Cecilia Grierson resume tanto la lucha por la igualdad en la educación superior como el compromiso político por el voto femenino.

Simultáneamente a su participación política, las mujeres se vieron en la necesidad de agruparse para defender sus derechos laborales ya que eran explotadas tanto como trabajadoras como por su condición de género. Por este motivo, y en el caso de la clase trabajadora, la lucha por la igualdad de derechos fue también una lucha de clases.

El modo más recurrente que encontramos documentado como el medio para hacer oír sus reclamos fue la huelga. Maestras, costureras, tejedoras, devanadoras y obreras



Silvia Millet, Descartar - Eliminar - Borrar - Callar - Dejar fuera, Gran Premio Adquisición del Salón Nacional de Artes Visuales, 2006.

³ Perón, Eva: *Discursos (Selección)*, 2012.

crearon las primeras organizaciones sindicales de mujeres trabajadoras entre las que se destaca la Unión Gremial Femenina (UGF) fundada en 1903. A los reclamos tradicionales comunes a ambos sexos, tales como el salario, la explotación y la abolición del trabajo nocturno para mujeres y niños, y la limitación de la jornada laboral, las mujeres denunciaron la situación de acoso sexual que sufrían por parte de los capataces en las fábricas. Como el primer antecedente de las huelgas docentes, se toma el paro realizado en noviembre de 1881 por las maestras de la Escuela Graduada y Superior de la provincia de San Luis en reclamo de 8 meses de retraso en el pago de su salario.

Relacionado con este proceder a la hora de realizar un reclamo, está la denominada ‘Huelga de inquilinos’ que aconteció entre los meses de agosto y noviembre de 1907, causada por el aumento de los alquileres y las malas condiciones habitacionales en los conventillos y que afectaba principalmente a la clase trabajadora. Ese mismo año, se aprobaba la Ley n.º 5291 que reglamentaba el trabajo de las mujeres y de los niños, que luego sería abrogada por la Ley n.º 11 317 que prohíbe por completo el trabajo infantil. Con el transcurso del tiempo serán cada vez más las medidas legales que ampararán la igualdad entre ambos sexos, reconociendo nuevas esferas de acción en el ámbito educacional y laboral.

Por último, quisiéramos plantear el rol otorgado a la mujer en el terreno artístico. Durante gran parte de la historiografía argentina, la mujer artista ha tenido un rol poco destacado, con breves menciones en los compilados de historia del arte y diferenciadas en apartados específicos. Su participación se verá relegada al papel de modelo o musa y al de estudiante en los talleres didácticos impartidos por los artistas reconocidos, como fue el caso de las clases de Eduardo Sívori. No será hasta mediado el siglo xx cuando se comienza a tomar en pie de igualdad la producción artística tanto de hombres como de mujeres.

Por otro lado, en cuanto a las colecciones artísticas que conforman el patrimonio de los grandes museos del país, los principales coleccionistas de fines de siglo xix y principios del siglo xx fueron en su mayoría hombres. Entre ellos se destacan José Prudencio Guerrico, Adriano Rossi, Aristóbulo del Valle y Juan Benito Sosa, entre otros.

La participación de las mujeres en la escena del coleccionismo nacional irrumpe en el segundo cuarto del siglo xx con los nombres de Victoria Ocampo y Amalia Lacroze de Fortabat. La colección de esta última se encuentra abierta al público general, desde el año 2008, en la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Ya en la segunda mitad del siglo xx se destacan las coleccionistas María Luisa Bemberg, Sara Facio y Nelly Arrieta de Blaquier, quien desde los años 50 armó una de las colecciones más importantes a nivel mundial de platería francesa.

La colección de Mercedes Santamarina, que actualmente forma parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, contenía obras de artistas franceses, objetos artísticos y mobiliario. Por otro lado, la residencia y la colección del matrimonio Matías Errázuriz y Josefina de Alvear de Errázuriz actualmente conforman el Museo Nacional de Arte Decorativo. Finalmente, destacamos la colección de 172 fotografías con una fuerte presencia femenina que donara Sara Facio al Museo Nacional de Bellas Artes y que incluye a artistas tales como Annemarie Heinrich, Grete Stern, Adriana Lestido, Marcos López y Juan Di Sandro.

⌘ Otras miradas

Conjuntamente con esta mirada sobre la mujer en el ámbito de la sociedad criolla metropolitana del período republicano, existen otras comunidades que, si bien no cuentan con una fuerte presencia en el relato hegemónico, también hacen a la identidad nacional y reflejan su historia.

El territorio de la actual Argentina se encuentra habitado desde hace más de diez mil años, conviviendo múltiples sociedades y modos diferentes de entender el mundo. En relación con el tema que nos compete en este momento, la concepción de la mujer y de lo femenino en las comunidades indígenas, como por ejemplo la cosmovisión andina o el mundo espiritual de los wichí originarios del noreste del país, está presente en los museos nacionales y a través de los bienes allí custodiados logramos ampliar la visión del rol de la mujer y su historia.

⌘ Más allá de la efeméride

Los trabajos de catalogación que se presentan a continuación profundizan sobre éstas y otras cuestiones que hacen al rescate de la memoria femenina en Argentina.

Celebramos la iniciativa del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, y agradecemos la invitación que nos hiciera la Presidencia del Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos para participar de este catálogo en línea.

88 Referencias bibliográficas

CANAL ENCUESTRO (2010)

«Mujeres. Lo personal es político» <http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=103201> [18/11/2015]

PERÓN, EVA (2012)

Discurso del día 23 de septiembre de 1947, en Eva Perón (2012): *Discursos (Selección)*. Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

PIGNA, FELIPE (2011)

Mujeres tenían que ser. Historia de nuestras desobedientes, incorrectas, rebeldes y luchadoras. Desde los orígenes hasta 1930, Buenos Aires, Planeta.

SÁENZ QUESADA, MARÍA (2012)

Mujeres de Rosas, Penguin Random House Grupo Editorial, Buenos Aires.

❖ SINCRETISMO RELIGIOSO Y CULTURAL EN REPRESENTACIONES MARIANAS EN EL ARTE COLONIAL DEL NOROESTE ARGENTINO

Romina C. Spano

Ministerio de Cultura de la Nación. Museo Etnográfico «Juan B. Ambrosetti»,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Licenciada en Ciencias Antropológicas (orientación Arqueología), Universidad de Buenos Aires. Colaboradora del equipo de investigación «Proyecto Arqueológico Yocavil» (Museo Etnográfico J. B. A.); desarrolló sus estudios de grado y posgrado referidos a poblaciones agropastoriles del Noroeste Argentino del primer milenio AD en el marco de dos becas financiadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se desempeñó en gestión pública en las áreas de salud y cultura. Actualmente forma parte del equipo del Sistema de Gestión de Colecciones del Ministerio de Cultura de la Nación.

Mariano Ferrari

Ministerio de Cultura de la Nación, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Profesor de Historia. Actualmente cursando sus estudios de posgrado en la Universidad de Tres de Febrero referidos al culto y devoción a santos en el Virreinato del Río de la Plata. En dicha institución forma parte del Proyecto de Investigación «Usos del acontecer en la Antigüedad Tardía y el Medioevo. La condensación del pasado, el presente y el futuro en las fuentes textuales» y del «Programa de Historia de las Culturas del Mediterráneo». Actualmente forma parte del equipo del Sistema de Gestión de Colecciones del Ministerio de Cultura de la Nación.

⌘ Introducción

El siguiente trabajo propone resaltar algunos elementos fundamentales en lo relativo a una de las expresiones del sincretismo religioso y cultural más importantes del período colonial en el noroeste argentino: las representaciones artísticas marianas. El culto y devoción por las manifestaciones de la Virgen María y sus diferentes advocaciones fue uno de los instrumentos más utilizados por los misioneros españoles durante el proceso de evangelización de las poblaciones indígenas. Sin embargo, la asimilación de este nuevo sobrenatural al imaginario religioso indígena presentaba serios obstáculos. El proceso sincrético no podría haber sido posible de no ser por la capacidad de encontrar una serie de puntos en común entre los atributos marianos y los de una deidad del panteón precolombino: Pachamama. El lugar de ambas como divinidades femeninas, universales y madres dadoras de vida, les otorgó a los misioneros europeos una herramienta

para facilitar el ingreso de las poblaciones indígenas al cristianismo. La transposición entre ambas deidades y la posibilidad de corporizar la misma a través de las representaciones artísticas es uno de los ejes principales de este trabajo.

88 Pachamama en el espacio sagrado andino

El Noroeste Argentino (NOA, en adelante) se encuentra conformado por las actuales provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y La Rioja. A la llegada de los ejércitos españoles en el siglo xvi, se encontraba habitado por comunidades pertenecientes a distintas parcialidades étnicas: kollas, omaguacas, quilmes, yocaviles, chichas, entre otros.

Se trataba de sociedades que basaban su economía en el pastoreo y la agricultura de regadío, organizadas políticamente al mando de un jefe o *curaca*. Habitaban en auténticos poblados conformados por construcciones de piedra. Un tipo de espacio residencial característico fueron los pukaras, asentamientos emplazados en los cerros desde los cuales se podía controlar visualmente recursos económicos como ríos y campos de cultivo, así como mantener vigilancia ante la eventual proximidad de enemigos.

Los cerros, a su vez, en la cosmovisión andina originaria no eran un mero elemento orográfico, sino que formaban parte de un paisaje vivo y sagrado que influía en las distintas dimensiones de la vida social. Se relacionaban con los antepasados y los espíritus tutelares, eran venerados y considerados *huacas*: lugares donde habitaban las divinidades en las que creían, generadoras de fuerzas vitales y protectoras de los seres humanos, animales, plantas y fenómenos de la naturaleza.

En el panteón de deidades andinas indígenas ocupaba un lugar importante Pachamama o madre tierra, ente femenino viviente, generador de vida en los terrenos cultivados y de pastoreo (Kauffmann Doig, 2013), por lo cual resultaba fundamental la realización de ofrendas para propiciar su generosidad y poder de reproducción; se consideraba que la tierra debía ser fecundada por el agua de las lluvias para de este modo «parir» el alimento para los seres humanos. La bondad de la madre tierra debía complementarse entonces con un clima benigno. Esta práctica ritual subsiste hasta nuestros días en el área andina en la forma de colocación de hojas de coca, bebidas alcohólicas y alimentos en un pozo excavado en la tierra el primer día de agosto, en una suerte de acto de alimentación simbólica. Las creencias en esta entidad se encuentran vigentes, aunque con cambios y resignificaciones producto de la dinámica social desarrollada a lo largo de los últimos 400 años.

No está claro si existieron representaciones visuales de la Pachamama en tiempos prehispánicos. Se ha propuesto que el motivo geométrico de escalonado, frecuente en

vasijas y mantos textiles arqueológicos del área andina, podría haber evocado a la tierra en la forma de andenes o terrazas de cultivo (Kauffmann Doig, 2013). En el caso del NOA, el repertorio de imágenes plasmado en distintos soportes materiales no incluye representaciones antropomorfas de tipo figurativo de la Pachamama.

Algunos autores del siglo XIX han interpretado a ciertas imágenes figurativas plasmadas en el arte rupestre o en esculturas en piedra como representaciones de la divinidad (Quiroga, 1992 [1931]). Se ha propuesto también que las imágenes de batracios, presentes en el repertorio de motivos pintados en urnas funerarias del denominado estilo Santamariano de la zona de los Valles Calchaquíes, habrían sido una manifestación visual de la Pachamama¹ (Mariscotti de Görlitz, 1978; Nastri, 2009). Estos sapos ocupan todo el cuerpo de vasijas (figura 1) empleadas como contenedores de restos mortales de niños para su entierro. En el NOA existe una milenaria tradición prehispánica de utilizar reci-



Figura 1. Alfarería de estilo Santamariano (Noroeste Argentino, Período Tardío: 900-1480 AD). Izquierda: urna con representación de batracio, pintura negro y rojo sobre blanco (modificada de Nastri y Stern Gelman, 2011: 32, figura 5); derecha: detalle esquemático del motivo del batracio. Derechos: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

¹ La figura del sapo se asocia semánticamente con la obtención de lluvia y con la fertilidad sexual (Mariscotti de Görlitz, 1978).

piques de cerámica, por lo general de cuerpos globulares y amplios, como urnas funerarias, en su mayoría para la inhumación de párvulos. En la literatura arqueológica esta costumbre fue interpretada como una práctica en la cual la vasija operaría como una suerte de metáfora del vientre materno: si el niño se desarrolló biológicamente en el útero de su madre, ahora sus restos reposan en un «vientre» de cerámica (Alvarado, 1997), o en el caso de las urnas con representaciones de batracios, en el vientre de los sapos, que eran depositados en la tierra del mismo modo que se realizan incluso en la actualidad las ofrendas a la madre tierra para garantizar su fertilidad (Nastri, 2008).

Existen referencias a vinculaciones entre la figura del sapo y la Pachamama en mitos de origen de poblaciones hablantes aymara y quechua, y en relatos etnográficos de la segunda mitad del siglo xx, por ejemplo, en la creencia de pobladores de Santa Catalina, Jujuy, de que soñar con sapos o víboras es una señal de que la Pachamama está hambrienta por no haber sido suficientes las ofrendas hechas, tal como expone Mariscotti de Görlitz (1978: 44). La autora también menciona la vigencia para tiempos recientes de considerar a sapos y víboras como animales de la «Pachamama Virgen» (1978: 44).

Si bien es complejo efectuar aseveraciones sobre la existencia en el NOA de un culto a la Pachamama desde tiempos antiguos, estas inferencias ejercitadas por la arqueología proporcionan relatos posibles para entender los comportamientos rituales de la gente del pasado, e intentar acercamientos a su mundo de creencias. Como en el resto del área andina, estas cuestiones resultan más accesibles a partir de los testimonios escritos de tiempos de la conquista española.

A partir de las crónicas históricas de los siglos xvi y xvii, se conoce la existencia de ídolos o imágenes de personajes del panteón andino que incluían a la Pachamama en los espacios públicos comunales en los cuales se celebraban fiestas religiosas incaicas, en el actual territorio peruano; el lugar para estas festividades paulatinamente se fue trasladando de los grandes centros de culto imperiales a las comunidades, sentando las raíces de lo que con los años se transformaría en ejercicios de veneración local a lo largo de lo que fue el territorio ocupado por el incario (di Salvia, 2013). Procesos semejantes se desarrollaron en el NOA, dando lugar a fenómenos culturales dinámicos de veneración telúrica popular que persisten hasta nuestros días.

88 La irrupción de un nuevo sobrenatural

Con el advenimiento de la Corona española al continente americano se abrió un proceso mediante el cual comenzó a desarticularse, o al menos reconfigurarse, la sociedad y este

imaginario de los indígenas. En 1493 el papa Alejandro VI le concede al rey Fernando II mediante una serie de bulas, el permiso para conquistar las nuevas tierras halladas. A cambio el monarca español debía llevar adelante un proceso de evangelización a través del cual se incorporara a las poblaciones americanas a la comunidad cristiana, al mismo tiempo que se las colocaba bajo el yugo de la Corona española. El control de esta conquista espiritual fue asignado principalmente a las llamadas «órdenes mendicantes». Dominicos, franciscanos y, más tardíamente, jesuitas, entre otras órdenes, fueron arribando al continente americano y conformando el brazo evangelizador de la Corona (Espinosa Espínola, 2005).

La preparación y la experiencia de las órdenes mendicantes en lo relativo a la predicción fue el fundamento principal para otorgarles un rol en el cual se precisaba de la utilización de métodos misionales efectivos. Era imperioso que el proceso de evangelización pudiera sortear los obstáculos que, para dicha tarea, presentaba una población con una cosmovisión del mundo y de la divinidad totalmente distinta a la occidental y cristiana.

Al momento de la evangelización y la asimilación de un nuevo sobrenatural entró en juego la coerción, pero también mecanismos como la indiferencia, el equívoco o la transposición. Por tales motivos, muchos elementos del mensaje evangelizador emitido fueron captados sin fisuras, pero muchos otros presentaron una opacidad en su recepción fruto de los mecanismos antes mencionados. La conquista a nivel espiritual no fue un proceso igual a la conquista militar. El espacio de lo religioso presentó resquicios que otorgaron ciertos parámetros de libertad al indígena. Se sintetizaron de esta forma, fenómenos donde los indios buscaban acomodar la nueva religión a su mentalidad (Peire, 2000) y donde, a su vez, muchos de los misioneros intentaron aprovechar y utilizar para su propio beneficio estos deslizamientos de sentido simbólico. Estos fenómenos de transposición se dieron también en el plano de las representaciones artísticas contemporáneas al proceso de evangelización, hacia los siglos XVI al XVIII.

Ahora bien, retomando lo referente a los tiempos prehispánicos es importante mencionar que no existe evidencia certera en el NOA de la existencia de expresiones visuales antropomorfas de las deidades en los distintos soportes materiales posibles. Fenómeno análogo sucede con otro objeto de veneración relacionado con dicha entidad, los cerros. Estos entes sagrados, con las consabidas transformaciones y resignificaciones sufridas en el tiempo, recién tendrán su expresión visual figurativa en el arte religioso colonial.

En este sentido va a ocupar un lugar importante como puerta de ingreso a la religiosidad occidental, pero también como forma de corporización y visualización de esos entes sobre-

naturales, la devoción por las diversas manifestaciones de la Virgen María y sus posibles lazos con el culto a la Pachamama —y en definitiva, de los cerros *huaca*—, principalmente la llamada Virgen de la Candelaria de Copacabana, advocación que nació en la región del centro y sur de la actual Bolivia, pero que se expandió rápidamente a los territorios del NOA. El lugar simbólico ocupado por la Virgen María en la religión católica permitió el sincretismo entre su imagen como femenino universal, madre inmaculada de Jesús, y el lugar otorgado a la Pachamama, también femenino y universal, como madre tierra.

Se incorporó de esta forma, y en cierto modo, el culto a la madre tierra al conjunto de creencias de matriz católica. De alguna manera, estas vírgenes representadas con siluetas similares a los cerros se apropiaron a través del uso de la imagen, de un objeto de culto clave en la cosmovisión andina, cristianizándolo y, de este modo, neutralizando cualquier resto de influencia sobre las almas que las antiguas entidades divinas pudieran llegar a ejercer (Gisbert, 2010). Con la llegada de un «otro cultural», estas deidades en cierta manera adquirieron una nueva entidad material y visual, objetivada en un soporte desconocido hasta el momento para las poblaciones locales: las obras pictóricas bidimensionales, producidas bajo una lógica distinta a los modos de producción originarios de imágenes visuales, alejadas del concepto occidental de arte.

No obstante, debemos esperar hasta bien entrado el período virreinal para comenzar a encontrar las primeras representaciones plásticas que materialicen esa identificación entre ambos símbolos religiosos (Gisbert, 1980). Sin dudas, la más conocida a nivel pictórico es la que podemos observar en el Museo de la Casa Nacional de la Moneda en Bolivia, emparentando a María con los cerros potosinos. En este óleo sobre tela de estilo barroco, pero con fuertes características propias de la región, se observa la silueta del «Cerro Rico» de Potosí, principal lugar de extracción de plata por parte de los conquistadores en la zona de los Andes. De su silueta emerge la figura de la Virgen, su rostro y manos resplandecientes, siendo coronada por la Santísima Trinidad. A la derecha del Hijo se observa a san Miguel Arcángel y a la izquierda de Dios Padre a san Gabriel Arcángel. En la parte inferior de la pintura pueden verse al papa Pablo III, un cardenal y un obispo, como representantes del poder eclesiástico. Al lado opuesto, Carlos V y un indígena con una capa donde puede observarse una cruz de Alcántara (Gisbert, 1980).

Las representaciones marianas coloniales configuran un complejo fenómeno, no de mestizaje sino de reelaboración de categorías originarias y externas. Además de la síntesis entre elementos de raigambre andina y católica en tanto estrategia de dominación en el marco del proceso de extirpación de idolatrías, podemos pensar que acaeció al mismo tiempo un cambio en el principio que subyace en el modo de materializar las dei-

dades telúricas más allá del recurso plástico empleado; las piezas artísticas coloniales ofrecen entonces una nueva versión visual de la Pachamama, producto de una tradición estética diferente, ahora como representación figurativa antropomorfa, y más aún, como figura humana y femenina. En este sentido, podemos encontrar también manifestaciones de imaginería mariana, como es el caso de la piedra de Huamanga tallada con la imagen de la Inmaculada Concepción de la Virgen, la cual algunos suelen emparentar con la Virgen de Copacabana (figura 2). Esta pieza anónima del siglo XVIII se puede observar hoy en día en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Figura 2. Inmaculada Concepción con sirenas, tallada y policromada en piedra de Huamanga. Anónimo, siglo XVIII, Huamanga (Perú). Colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La utilización de piedra de Huamanga² para tallar este tipo de imágenes comenzó en el período virreinal debido a la ausencia de mármol o porcelana en los territorios coloniales. En el caso de la Virgen María del Museo Fernández Blanco, nos encontramos con una piedra de 23 cm de alto por 16,5 cm de ancho y 4,5 cm de profundidad, donde se representa la figura de la Virgen María en el centro de la escena, de pie sobre una nube. Su cabeza está erguida y coronada, y sus cabellos largos caen sobre sus hombros. Lleva una túnica blanca con flores de colores y por sobre la túnica un manto azul por fuera y rojo por dentro. Tiene sus manos en el pecho en señal de plegaria y sus pies se encuentran tapados por la túnica. A ambos lados de la virgen se observan dos figuras femeninas, que representan a dos sirenas. Llevan el torso desnudo, la parte inferior de sus cuerpos es una cola de pez y no poseen brazos. Ambas están apoyadas sobre pedestales y sostienen sobre sus cabezas la parte superior de la imagen, dando así la impresión de conformar dos columnas.

Esta pieza nos muestra cómo se reflejó en las representaciones artísticas el proceso de fusión o sincretismo religioso ocurrido en la zona andina a lo largo de los siglos xvi-xviii. La utilización de un material característico de la zona y proveniente precisamente de la madre tierra, como es la piedra de Huamanga, no es el único elemento que nos muestra una inclusión de las tradiciones precolombinas en la confección del arte religioso cristiano. Hay por detrás un particular sistema iconográfico que se desplegó en la región andina fundiendo lo incaico con lo cristiano (Gutiérrez de Angelis, 2010). La elección de tres figuras femeninas como son la Virgen de la Inmaculada Concepción bajo la advocación de Copacabana, y las dos sirenas que pueden observarse a sus costados construyen un entramado que viene a corporizar un complejo imaginario religioso. Como bien marca Gisbert, hay una relación entre las imágenes de peces o mujeres pez y la tradición local de la región de Copacabana. En el momento de la conquista espiritual tales ídolos o divinidades prehispánicas fueron rápidamente asociadas por los evangelizadores con la figura del diablo, mientras que una de las pocas figuras asimiladas al sobrenatural católico fue el de Pachamama con la Virgen María. En este sentido, queda conformada una dualidad que Gutiérrez De Angelis expresa como Copacabana-agua-pez-sirena-demonio por un lado, y en su opuesto a la Virgen como Pachamama-tierra-cerro. Esta dualidad sería aquella que está expresando la piedra de Huamanga mencionada (Gutiérrez de Angelis, 2010).

² La piedra de Huamanga es un tipo de alabastro originario de la zona central del Perú, pero utilizada a lo largo de toda la región que conformaba el Virreinato. La mayoría de los objetos elaborados con piedra de Huamanga a lo largo del período colonial fueron de carácter religioso, principalmente cristos, vírgenes y santos.

88 Conclusiones

Como se ha observado a lo largo del trabajo, el proceso sincrético acaecido entre los siglos XVI y XVIII tras la llegada de la Corona española a la región andina tuvo características complejas. La fusión cultural no se dio de manera unilateral. Los conquistadores llegados a estas tierras se encontraron con una civilización que presentaba un conjunto de creencias y un imaginario religioso fuertemente arraigados. Este fue permeando el entramado cultural de los europeos en América, modificándolo y creando en muchos aspectos una suerte de síntesis. En el plano de la religión, el intento de imposición del catolicismo en las nuevas poblaciones se topó con una serie de obstáculos que requirieron destreza por parte de los misioneros europeos, pero también la capacidad de aceptar transposiciones y deslizamientos de sentido.

El lugar ocupado por la deidad femenina fue fundamental para posibilitar la incorporación por parte de las poblaciones indígenas de un nuevo conjunto de creencias y objetos de culto. La figura de la Virgen María como un sobrenatural femenino, universal y madre de Dios fue plausible de ser rápidamente asimilado debido a su conexión con la Pachamama. Esta última, también femenina, universal y dadora de vida, fue la principal llave de acceso que tuvieron los misioneros para el proceso evangelizador. La identificación entre ambas y su posterior expresión a través del arte es un síntoma del proceso de sincretismo cultural y religioso, y a la vez una condición de posibilidad de dicho proceso.

Las representaciones artísticas, como lo son el caso de la pintura de la Virgen del Cerro que puede observarse en el Museo de la Casa Nacional de la Moneda de Potosí, o la piedra de Huamanga tallada del Museo Fernández Blanco, le dieron a este proceso un andamiaje visual y corpóreo sobre el cual apoyarse. En este sentido, las representaciones marianas coloniales, en tanto manifestaciones de arte religioso, de algún modo poseen como rasgo en común el hecho de corporizar el mito.

88 Bibliografía

DI SALVIA, D. (2013)

«La Pachamama en la época incaica y post-incaica: una visión andina a partir de las crónicas peruanas coloniales (siglos XVI y XVII)», *Revista Española de Antropología Americana*, 43 (1), pp. 89-110.

DRAGOSKI, G., y MÉNDEZ CHEREY, D. (1992)

«Una perspectiva de abordaje del arte precolombino», *Actas del Congreso del CAIA*, Buenos Aires.

ESPINOSA SPÍNOLA, G. (2005)

«Las órdenes religiosas en la evangelización del nuevo mundo», *España medieval y el legado de Occidente*, SEACEX, pp. 249-257.

GISBERT, T. (1980)

Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte. Editorial Gisbert y Cía., La Paz.

– (2010): «El cerro de Potosí y el dios Pachacámac», *Chungara. Revista de Antropología*, 42 (1), pp. 169-180.

GUTIÉRREZ DE ANGELIS, M. (2010)

«Idolatrías, extirpaciones y resistencias en la imagería religiosa de los Andes: siglos xvii y xviii. Análisis iconográfico de una piedra de Huamanga», *Andes*, número 21, pp. 61-94.

KAUFFMANN DOIG, F. (2013)

«Los supremos dioses del antiguo Perú. Apu y Pachamama», *Nueva Crónica*, 1, pp. 1-57.

MARISCOTTI DE GÖRLITZ, A. M. (1978)

«Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes Centro-meridionales», *Indiana*, Beiheft 8, Gebr. Mann, Berlín.

NASTRI, J. (2008)

«La noción de transformación en arqueología antropológica y la interpretación del simbolismo santamariano». En Barberena, R., Borrazzo, K., y Borrero, L. A., *Perspectivas actuales en arqueología argentina*, CONICET-IMHICIHU, Buenos Aires, pp. 89-119.

NASTRI, J., y STERN GELMAN, L. (2011)

«Lo mismo, lo otro, lo análogo. Cosmología y construcción histórica a partir del registro iconográfico santamariano», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16 (2), pp. 27-48.

PEIRE, J. (2000)

El taller de los espejos. Iglesia e imaginario, 1767-1815, Editorial Claridad, Buenos Aires.

QUIROGA, A. (1992 [1931])

«Petrografías y pictografías de Calchaquí». En Quiroga, A., *Calchaquí*, TEA Ediciones, Buenos Aires, pp. 227-319.

❖ MULHERES BRASILEIRAS: REINVENTANDO A VIDA, A HISTÓRIA, A CULTURA

Tatau Godinho

Secretaria de Políticas para as Mulheres, Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos

Doutora em Ciências Sociais especializou-se nas áreas de participação política, relações de trabalho e políticas públicas de gênero. Autora de trabalhos sobre distintos aspectos do feminismo e políticas públicas para as mulheres, organizou a publicação «Mulheres Brasileiras e Gênero nos Espaços Público e Privado: Uma Década de Mudanças na Opinião Pública», em conjunto com Gustavo Venturi, publicada pela Fundação Perseu Abramo (FPA), em parceria com as Edições Sesc.

Um catálogo como esse que se enuncia dentre muitas das significativas iniciativas de dar visibilidade à presença das mulheres na nossa sociedade nas últimas décadas é mais do que um desvelar de pequenas e, ao mesmo tempo, grandes personagens da história das mulheres no Brasil. Significa recuperar nas personagens selecionadas, não uma virtude e virtuosidade essencial de algumas mulheres, sem dúvida, relevantes em várias áreas de atuação, da vida coletiva, às artes, à literatura, às ciências e da militância, mas uma sinalização de um registro que não se pode mais apagar e de um espelho para as novas gerações de mulheres.

A escolha das mulheres aqui representadas, não significa que o universo de contribuições femininas seja reduzido. As escolhas de um universo, vasto como o nosso brasileiro, são sempre premidas pelos limites de uma publicação.

Até bem pouco tempo tínhamos que garimpar os rostos e as biografias de mulheres exemplares. Conhecíamos tão pouco delas que vibrávamos diariamente quando descobríamos suas faces ocultadas e esquecidas. Como foi possível tamanha invisibilidade? Nossas identidades e subjetividades ficam truncadas, com uma falta essencial que é a possibilidade de nossa rememoração e identificação como grupo social. Já nos dizia, no final dos anos 1980, a historiadora francesa Michelle Perrot que «*no palco da memória, as mulheres são sombras tênues*»¹.

A luta pela igualdade de direitos, desde as nossas primeiras feministas que despontaram na imprensa nos finais do século XIX, já nos dá uma ideia de que temos uma

¹ Agradeço a Maria Lúcia da Silveira as sugestões e por compartilhar comigo suas inspirações sobre a produção cultural das mulheres.

herança a zelar e um impulso para descortinar muitas referências ainda pouco conhecidas.

Nossa história coletiva ganha com acercar-se desse conjunto de mulheres que foram sujeito da história de nosso país: sim, temos pintoras, escultoras, escritoras, atrizes, cientistas que foram rebeldes e afirmaram-se como protagonistas.

A história das artes plásticas no Brasil tem forte marca da criação das mulheres. Impressiona sua presença e sua originalidade na produção que ganha fôlego a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, se estendendo, em vertentes inovadoras até o presente. Assim, com perspectivas distintas, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, são figuras essenciais do grito de rebeldia da cultura e da arte brasileira do início do século xx. Um movimento que para além do debate cultural buscou identificar nossos traços de comunidade, a riqueza e multiplicidade das culturas perdidas em um Brasil que ainda se conhecia pouco, mas que buscava dialogar com identidade própria com a cultura, a sociedade, a política que agitava o mundo neste período.

Com uma história muito distinta, com opções estéticas bastante diferentes, e longe dos salões da cultura e da sociedade paulistana e carioca, nos meados do século, Djanira também pode ser rastreada nesta construção de uma identidade de país, multicultural, em que a cor e o traço vão compondo o cotidiano de um povo múltiplo em suas atividades diárias, no trabalho, nas praças, nos bairros, em ritos religiosos. Sua infância na lavoura e a juventude em trabalhos como vendedora ambulante provavelmente marcaram seu interesse em viver o cotidiano do povo que a inspirava. Talvez não seja um exagero pensar no quanto de Djanira existe em cada praça onde encontramos exposta a produção do artesanato e da pintura tão presentes na expressão de nossa cultura popular.

Ainda nas artes, exemplarmente na escultura, ligada ao movimento surrealista, mas não exclusivamente, a escolha por Maria Martins, cuja expressão ultrapassou as artes e a inseriu em atividades como escritora, diplomata, cidadã do mundo, e expressiva figura de mulher que exprime de modo exemplar sua singular «alma complexa». Suas simbólicas esculturas com seres híbridos, homem e mulher com aspecto de animais ancestrais, colocados frente a frente, sugerem desejos profundos, agressividade e morte. A força do seu trabalho aponta para a necessidade de romper com as dicotomias entre mulheres e homens, tornando-a uma expressiva representante da luta das mulheres pela igualdade de gênero, na atualidade.

Uma cultura também construída em confrontos para romper com um passado de dominação, em que as mulheres são força permanente. É o que nos remete à imagem

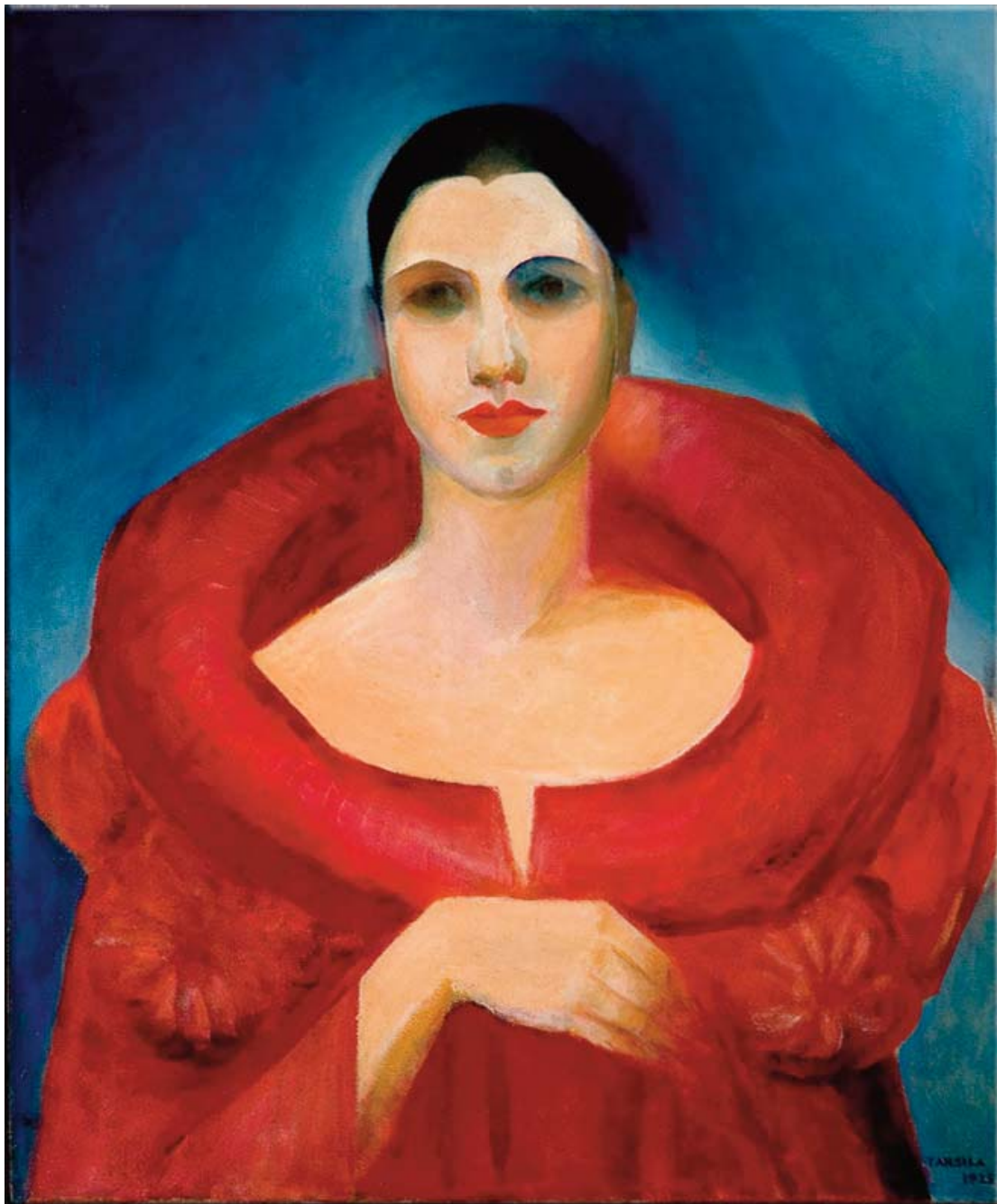
do rosto forte, sulcado por linhas retas, que se tornou marca da organização e da resistência das mulheres do mundo rural: Margarida Maria Alves. Uma história e uma imagem imbricadas em um longo processo de organização das trabalhadoras rurais, mulheres que carregam uma história de resistência, de um protagonismo em suas comunidades frequentemente contido por relações fortemente patriarcais e patrimonialistas. Expressando a dureza da luta pelo direito à terra e condições de trabalho e produção, passou a simbolizar também a persistência das mulheres no campo, que buscam construir sua identidade como mulheres, como trabalhadoras. Assassinada nas disputas pela terra inspira a Marcha das Margaridas, realizada desde 2006, ocupando a Esplanada dos Ministérios em Brasília, para atualizar a pauta de lutas e dar visibilidade ao cotidiano das mulheres do campo, que integra um processo amplo de organização das mulheres no Brasil.

88 Romper limites, trazer o novo

O protagonismo e a originalidade de duas criadoras excepcionais se revelaram em um movimento importante de renovação da arte brasileira dos anos 1950 e 1960. Lygia Pape é um nome indispensável dos processos de reflexão e recriação dos parâmetros da arte no Brasil, quando a absorção em nosso país das novas tendências da arte contemporânea gestaram as expressões do Concretismo e Neoconcretismo. Renovação dos caminhos para se pensar a expressão artística, em um país que se mobilizava por alcançar novos padrões de desenvolvimento, cada vez mais urbano, nos anos do pós-guerra, foi peça chave de uma influência que se estendeu em toda a produção cultural posterior. A experiência transgressora de sua arte marcou o universo das artes plásticas no Brasil.

Antes disto, a contribuição de Georgina de Albuquerque, precursora da pintura impressionista no Brasil, primeira mulher a pintar a temática histórica no país. Em 1922, ano de celebração do centenário da Independência do Brasil, apresentou a pintura denominada »Sessão do Conselho de Estado», tema próprio, à época, apenas para os homens. Foi a primeira diretora da Escola Nacional de Belas Artes e fundou o Museu Lucílio de Albuquerque onde instituiu cursos de pintura e desenhos para crianças. Mais uma mudança nos costumes da época, demonstrando como mulheres brasileiras romperam barreiras e interdições estabelecidas historicamente.

Pensar a produção artística das mulheres nos remete sempre aos movimentos de ruptura necessários em cada época, indispensáveis em cada vida, inúmeras vezes angustiantes em cada destino particular, para que pudessem romper os limites impostos às



Museu Nacional de Belas Artes. *Auto-retrato* ou *Le manteau rouge* (1923), de Tarsília do Amaral. Capivari, SP 1886 - São Paulo, SP 1973.

mulheres. Daí ser desafiador pensar o quanto cada uma destas aqui representadas teceram rupturas diárias para entrar em um mundo público que não lhes atribuía um lugar tranquilo e muito menos cativo.

Abrir as portas dos espaços públicos movia estas pioneiras. No primeiro terço do século xx, arregimentaram argumentos mobilizaram apoios, questionaram a persistência das barreiras à participação das mulheres nas instituições políticas. Em vários países as mulheres já tinham garantido o direito de voto, que por aqui continuávamos sem.

Algumas pareciam traçar um nó vermelho que une pontas entre cultura e política, trazendo à tona confrontos explícitos com os limites impostos às mulheres. Militantes de esquerda ousaram discordar das posições hegemônicas e de forma aguda criticaram a insubmissão à desigualdade.

Como grandes chaves da participação das mulheres no mundo público a educação, o trabalho e o voto marcaram esta época. A cultura, a escrita e a arte se apresentavam como brechas possíveis. O feminismo, abrindo este caminho no final do século xix e primeiras décadas do século xx, anunciava que as mulheres almejavam educação e trabalho. Reivindicações que ecoavam no Brasil, trazendo influências e debates que se espalhavam em distintos países. A produção literária e jornalística se alimentava e repercutia as polêmicas sobre o direito das mulheres ao estudo. Entrar no mundo para além das paredes domésticas exigia, com certeza, ousadia. O que grande parte das vezes significava destoar dos padrões adequados às mulheres. Daí a irreverência de algumas, como Nair de Teffé que, ainda que cercada por relações familiares tradicionais, frequentemente se via socialmente censurada e tolhida. Aventurando-se por uma área ainda hoje tipicamente ocupada por homens, foi a primeira caricaturista brasileira.

O que une estas mulheres é um desejo incontido de vencer barreiras e construir seus canais de expressão. Sobretudo temos mulheres que lutam, ontem e hoje. As que buscam juntar, traçar rumos, definir seus destinos, deixar marcas e caminhos para um mundo com mais igualdade.

Trazer aqui a experiência e a história de comunidades de matriz africana, dos distintos grupos e nações que vieram para o Brasil no período da escravidão, motivou a presença da figura de Maria Júlia do Nascimento, conhecida como Dona Santa, que contribuiu para manter a tradição do maracatu no Recife, alimentando a simbiose de culturas que formou o Carnaval brasileiro.

Aumentar o conhecimento sobre nossa história, buscar instrumentos e caminhos de preservar nossas expressões culturais nos aventura a refletir sobre as imagens, os mitos e símbolos sobre a mulher, sobre o feminino. A construção de tais imagens, pela arte ou

pela ciência, conforma nosso lugar de mulher. Por isso recuperar a presença das mulheres na história é repensar o lugar atribuído e muitas vezes redimensionar os símbolos e os mitos plasmados por uma cultura de desigualdade.

É neste sentido, que assumir o achado arqueológico «Miss Sambaqui» encontrado em 1954 em uma escavação no Sambaqui Maratuá, na Ilha de Santo Amaro litoral de São Paulo, como um dos marcos da história das mulheres no Brasil, a partir da compreensão da ocupação do território brasileiro, reforça o seu grau de significância histórica, política e cultural. Ela se transformou no símbolo do Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, por dois aspectos físicos que compõem de forma marcante o seu crânio: a dentição praticamente completa e sua superfície concrecionada e forrada por conchas. Como afirma o pesquisador Maurício², por meio desse artefato «é possível vislumbrar uma mulher que fundiu a solidez de toda uma população, transpondo a barreira temporal para se tornar porta voz de toda uma comunidade».

88 Romper com a desigualdade, reconfigurar relações

Reconfigurar o espaço e o reconhecimento das mulheres na sociedade brasileira tem sido um desafio importante das políticas públicas no Brasil. Ainda que não seja possível elencar as distintas políticas, é importante destacar alguns aspectos. Tendo no centro da proposta de governo, nos últimos anos, romper com a extrema desigualdade econômica e social que marcou nossa história, as políticas públicas possibilitaram uma mudança significativa na vida das mulheres. No âmbito do trabalho e emprego, as mulheres elevaram sua participação em todos os setores; usufruíram mais intensamente das políticas de acesso à educação, em especial à educação superior; aos programas de qualificação profissional; à ampliação do crédito para a produção. As políticas de renda e, em especial o aumento sistemático do salário mínimo, assim como o aumento da formalização do emprego têm impacto mais expressivo na vida das mulheres negras, que ainda ocupam as faixas salariais mais baixas. Romper com a desigualdade de gênero no Brasil, significa romper, ao mesmo tempo com a desigualdade racial. A persistência da defasagem salarial entre mulheres e homens demonstra que é indispensável aprofundar as políticas de promoção das mulheres no mundo do trabalho; estimular mudanças nos padrões tradicionais de sobrecarga das mulheres com as responsabilidades cotidianas e familiares;

² Maurício Cândido da Silva é pesquisador no campo da História da Arquitetura de Museus e de exposições com coleções naturais.

promover mudanças na legislação, como foi feito em relação às trabalhadoras domésticas; fortalecer o questionamento e a ruptura com as relações de discriminação.

E as políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres desenvolvidas nos últimos anos são um exemplo evidente do quanto é necessária a ampliação da ação do Estado, ao mesmo tempo em que é fundamental o fortalecimento e organização das mulheres. O Brasil tem hoje uma das legislações mais reconhecidas no enfrentamento à violência doméstica, a Lei Maria da Penha³. Buscou-se criar uma rede articulada de serviços de atenção e prevenção, já significativa, embora ainda aquém das necessidades e dimensão do país. Com certeza ainda há muito que fazer. Mas o Brasil atual, com certeza, não é mais o mesmo país para as mulheres. Mudanças profundas, nos últimos quinze anos, fortaleceram o protagonismo das mulheres e colocaram na pauta a exigência de romper com a desigualdade que ainda marca a sociedade brasileira.

88 Múltiplas expressões das mulheres

Apresentar a produção das mulheres é sempre um exercício de ressignificação. De compreender as lacunas do registro de sua produção, de garimpar sua presença em áreas não pensadas previamente, de redimensionar sua contribuição para cada área do conhecimento. Temos uma tradição histórica que esse catálogo virtual personaliza em algumas mulheres expoentes, em distintos campos.

Vibramos por nossas pintoras, escultoras, escritoras ícones de uma produção cultural exemplar. Grande parte internacionalmente conhecidas. Temos um legado. Um legado que é também enraizado na produção cotidiana das mulheres em seu protagonismo e sua cultura local.

Nestas distintas dimensões ousamos interpretar um recado que brota do trabalho de cada uma delas, intencional ou não, que anseia por liberdade, por autonomia, independência, inconformismo que transcende sua obra. Por caminhos diferentes tensionam pela transformação dos padrões de feminilidade. Conhecer sua história, conhecer sua atuação

³ A Lei n. 11.340, sancionada em 7 de agosto de 2006, foi denominada Lei Maria da Penha em homenagem à mulher que foi vítima de violência doméstica e desde então se dedica à causa do combate à violência contra as mulheres. Entrou em vigor em 22 de setembro de 2006, e atende a proposições da Convenção para Prevenir, Punir, e Erradicar a Violência contra a Mulher, à Convenção de Belém do Pará, da Organização dos Estados Americanos (OEA), ratificada pelo Brasil em 1994, e da Convenção para Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (Cedaw), da Organização das Nações Unidas (ONU). Estabelece que todo o caso de violência doméstica é crime, deve ser apurado através de inquérito policial e ser remetido ao Ministério Público. Esses crimes são julgados nos Juizados Especializados de Violência Doméstica contra a Mulher, criados a partir dessa legislação.

e sua obra interpela a masculinidade hegemônica que ainda admite conviver com a desigualdade. E torna mais frágeis as instituições patriarcais que ainda permanecem pouco permeáveis à participação feminina.

É fundamental que a cultura nos museus seja viva, capaz de absorver a multiplicidade da produção cultural de vários segmentos de mulheres, expressões da experiência vivida das camadas populares que produzem arte e cultura. A integração dessa riqueza cultural nos possibilita contar a história a partir das raízes culturais elaboradas em comum nas muitas comunidades espalhadas pelo Brasil.

O diálogo entre as manifestações artísticas eruditas e populares já expressas pela obra de algumas artistas de vanguarda na nossa história pode ser enriquecido ainda mais se garimparmos a produção cultural e artística das mulheres. Contemplar, valorizar sua contribuição histórica dá maior completude a um mosaico cultural do país, das regiões centrais às periféricas, interpelando todas e todos para um olhar abrangente de gerações, etnias que lance luz sobre tal contribuição.

Enfim, além do reconhecimento de mulheres que fizeram a diferença, a contribuição desse catálogo é incentivar a reinvenção de caminhos, principalmente para as jovens mulheres, ativistas ou não, mas que sim, abraçam as ideias do feminismo pela igualdade entre mulheres e homens, pela liberdade e autonomia na vida cotidiana.

Com certeza vibraremos muito mais, nos entusiasmaremos muito mais com novas descobertas de mulheres e suas lutas, desejos e histórias. Essa busca de nosso passado, presente e futuro é um encontro com novas e antigas referências. Porque sim, nós mulheres fazemos história.

❖ POLÍTICAS DEL PATRIMONIO Y ENFOQUE DE GÉNERO EN CHILE¹

Paula Palacios Rojas

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)

Santiago, 1971. Antropóloga de la Universidad de Chile y magister en estudios de género y cultura de la misma Universidad. Encargada del Programa de Mejoramiento de la Gestión Subsistema Enfoque de Género desde el año 2002 hasta el 2015.

⌘ Introducción

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), principal institución estatal encargada del patrimonio cultural en Chile, desde el año 2002 ha desarrollado un trabajo con perspectiva de género en diversas áreas de su gestión, asumiendo tanto el compromiso de convenciones internacionales ratificadas, como el mandato de una política pública cuyo objetivo es transversalizar la equidad en el accionar del estado. En esta perspectiva distintos equipos institucionales, a través del Programa de Equidad de Género, han implementado acciones orientadas a contribuir a la disminución de las inequidades, brechas y barreras de género que persisten en ámbitos de la cultura y el patrimonio.

Luego de catorce años de un conjunto de prácticas con perspectiva de género focalizadas en áreas específicas, se ha ido definiendo con mayor fuerza la urgencia de investigar y documentar colecciones archivísticas, museográficas y bibliográficas, única herramienta que permite establecer nuevas lecturas e interpretaciones².

¹ Una primera versión de este texto fue publicada en la compilación de reflexiones sobre gestión patrimonial denominada «Hecho en Chile» Santiago, Fondart, 2012.

² En los últimos cinco años un conjunto de museos públicos se han abocado a documentar e investigar sus colecciones desde enfoques de género, desarrollando una interesante reflexión que interroga sus propias colecciones. Algunos de ellos son: el Museo de la Educación Gabriela Mistral, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional, el Museo Regional de la Araucanía, el Museo de Historia Natural de Concepción, el Museo Mapuche de Cañete, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Museo del Limarí y el Museo Antropológico Martín Gusinde en Puerto Williams. Este esfuerzo requiere ser sistematizado y compartido para continuar fortaleciendo una política de género desde un quehacer concreto de museos que se comprometen con la democratización del patrimonio resguardado.



Estudiantes en el Museo Histórico Nacional, 2011.

Examinaremos una iniciativa que, si bien se enmarca en una política pública nacional y transnacional, se activa y recrea a pequeña escala de un modo singular.

Es necesario mirar retrospectivamente cómo las políticas de equidad de género entroncan o se desajustan en relación a la institucionalidad patrimonial y cómo se establecen puentes entre investigación y política pública en la aplicación del enfoque de género a la gestión. Asimismo, se debe reconocer que al tematizar el patrimonio cultural desde la *orilla* de las identidades de género, nos adentramos en territorios de enunciación para nada neutrales.

⌘ A propósito del género

El enfoque teórico de la construcción cultural de los géneros da cuenta de la *semiotización del sexo*, al explorar los significados atribuidos a lo masculino y a lo femenino en cada sociedad. Desde este marco, es necesario considerar lógicas binarias que actúan

en variados dominios y en diferentes culturas (Moore, 1991: 30). Esta dualidad comporta múltiples asimetrías donde es la identidad femenina la que se habría construido como alteridad subordinada en el marco de un modelo jerárquico que tiende a esencializarla. Las diferencias que dan lugar a las desigualdades serían el núcleo duro de las relaciones de género, pero «no son las diferencias el problema sino las desigualdades que se construyen en base a las diferencias» (Henríquez, 1996: 102).

Por otra parte, cuando hablamos de género y su trama de significaciones binarias, ingresamos a la demarcación fundamental entre el orden de lo público y el de lo privado, como eje que diseña cartografías de poder, organizando los tiempos, los espacios, las experiencias y las representaciones diferenciales entre hombres y mujeres. En esta articulación entre lo público y lo privado se han construido discursos dominantes de la complementariedad que encubren asimetrías. No obstante, estos ámbitos no están fijados en significados únicos, los cambios sociales así como han implicado el ingreso masivo de las mujeres a los espacios públicos, principalmente a través de la educación y el trabajo remunerado, han hecho que el espacio privado, si bien simboliza el lugar de la reproducción devaluada adquiera otras resonancias.

El enfoque de género en las políticas públicas y, específicamente, en el ámbito del patrimonio, a menudo se ha operacionalizado como sinónimo de ‘mujer’, invisibilizando la potencia de sus aspectos relacionales. El género, entendido como «la mujer» en singular, vuelve a clausurar las prácticas patrimoniales circunscribiéndolas en visiones tradicionales. Instalar concepciones de lo femenino desde estrategias compensatorias para reparar omisiones, es un paso necesario pero absolutamente insuficiente y que reviste una particular complejidad por la presencia y réplica de estereotipos femeninos y masculinos difíciles de cuestionar. Por lo anterior, se requiere en la institución patrimonial, partir programando toda intervención desde definiciones que clarifiquen la comprensión de la categoría utilizada. El género para la historiadora inglesa Joan Scott no es una metáfora de la historia de las mujeres, sino «una forma primaria de relaciones significantes de poder» (Scott, 1996: 289). De esta manera, el género es una herramienta que permite descifrar dichos significados culturales en diversos contextos históricos así como advertir sobre la ahistoricidad que las lecturas tradicionales realizan sobre el pasado y los rasgos esencialistas que de ellas se desprenden. Es necesario entonces emprender el ejercicio de dar contenido a iniciativas patrimoniales que se apropian de la mirada de género de manera creativa y crítica a la vez. La institución pública encargada del patrimonio, para imaginar e implementar acciones desde políticas de género en su gestión, se debiera situar en esa zona de encrucijada entre enfoques sociales y simbólicos cuya integración

no siempre es fluida. Simultáneamente, no puede dejar de interrogarse acerca de cuál es la legitimidad social del concepto hoy día y cuál su recepción.

⌘ A propósito del patrimonio

Los cruces entre género y patrimonio conectan conceptos que tienen en común referirse a «lo construido social y simbólicamente» y, no obstante, situarse en aquel paradójico terreno de la consagración de «esencias» naturalizadas, aquello que pudiera nombrarse como «lo dado». Ser hombre y ser mujer han sido identidades narradas como piezas en un ensamble binario, alineadas con el diseño de una historia monolítica. Pensar la diferencia sexual desde el patrimonio, donde lo masculino es lo neutro-universal y lo femenino se omite y mimetiza con este discurso único, no es sólo una cuestión de sumatoria de nuevos elementos a los ya existentes. Examinar rigurosamente el asunto, implicaría desafiar toda la tradición del pensamiento ilustrado occidental que en las instituciones



Estudiantes en el Museo Histórico Nacional, 2011.

patrimoniales por lo general goza de buena salud. Se requiere entonces, examinar dichas categorías y los conflictos irreductibles asociados a su devenir. ¿Cómo se representan los géneros en los textos culturales y, específicamente, en los discursos patrimoniales diseñados desde los museos?

Pensar la perspectiva de género en una institución patrimonial demanda, en primer lugar, problematizar el concepto de patrimonio que fundamenta y organiza la gestión. En las dos últimas décadas, un conjunto de estudios culturales, al examinar procesos de activación patrimonial en diversas latitudes de América Latina, ponen en evidencia que los límites del patrimonio pueden ser porosos en estos nuevos escenarios globales. A su vez los debates sobre patrimonio inmaterial, intensificados en la última década, ampliaron las definiciones y los alcances de la gestión.

La Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003), ratificada por el congreso chileno durante el año 2008, da pie para que sujetos antes no reconocidos se transformen en actores/as protagónicos/as de procesos de selección y jerarquización de lo que merece ser llamado patrimonio. El campo patrimonial es un terreno, aparentemente autónomo, jalonado por disputas interpretativas y donde la mayoría de las veces, la gestión patrimonial se mantiene anclada en persistentes visiones tradicionalistas.

A pesar de la existencia de dicho núcleo duro, que se resiste a todo cuestionamiento desde enfoques críticos, el concepto de patrimonio reformulado y en permanente extensión hacia nuevos ‘objetos’ y ‘sujetos’, es espacio fértil para pensar la perspectiva de género sin concesiones reduccionistas.

88 Estrategia

Cuando la Dibam inició su Programa sobre enfoque de género, debía levantar un diagnóstico de acuerdo a pautas diseñadas por el Servicio Nacional de la Mujer (Sernam). La pregunta que surgió entonces fue ¿cómo tematizar los desarrollos del enfoque de género en la gestión estatal patrimonial si no contábamos con referentes previos? Desde la intuición sólo comprendimos la relevancia de comenzar a reforzar procesos de patrimonialización distintos a los tradicionalmente efectuados.

El no contar con modelos a seguir en un primer momento fue una oportunidad para la invención y la experimentación, la conformación de un espacio abierto y no instituido donde se avanzó ‘haciendo camino al andar’. En ese proceso de ensayo y error, una de las primeras conclusiones, que contravino las orientaciones iniciales del Programa, fue

establecer que cuando hacíamos referencia a ‘servicios patrimoniales con perspectiva de género’ la tarea no estaba centrada en el problema de la cobertura y el acceso de más mujeres a iguales servicios. Debíamos ir más allá del esquema que define la equidad de género exclusivamente como acceso igualitario a los bienes patrimoniales por parte de hombres y mujeres. Comprendimos que más que resultados visibles e inmediatos, el valor de la experiencia residía en la profundidad y sustentabilidad de los procesos culturales activados en los que se proponía reformular parte de la ‘oferta cultural’ Dibam. Las brechas de género apuntaban a la ausencia de contenidos e interpretaciones desde esta mirada crítica, y la estrategia institucional se organizó mediante el desarrollo de líneas de trabajo implementadas diferenciadamente en bibliotecas, museos y archivos estatales. En esa aplicación ‘fragmentada’ de la intervención, la perspectiva de género es una herramienta que se ha usado con cierta plasticidad en múltiples ámbitos de la gestión patrimonial. La apuesta ha sido trabajar de manera focalizada con algunas áreas más permeables, convocando a debatir participativamente la manera de integrar «los enfoques» a sus quehaceres pedagógicos, museológicos, bibliotecológicos, archivísticos o de extensión cultural. Género inicialmente sería un «significante» que debía ser llenado de significado por las propias unidades patrimoniales en su autonomía relativa y en su búsqueda de modelos de gestión patrimonial inclusivos y equitativos.

88 Museo Histórico Nacional, coordenadas para un marco de comprensión

El Museo Histórico Nacional (MHN) fue una de las instituciones con las que primero se abordó una labor sistemática con perspectiva de género (2003-2006). Consideramos importante detenernos en esta experiencia fundacional, pues creemos que allí se sentaron las bases de una forma de impulsar cruces entre género y patrimonio.

A partir de este trabajo exploramos las fisuras museográficas por donde penetran y circulan contenidos, preguntas e inclusive la constatación de la ausencia de sujetos sexuados. Asimismo, se definieron las dos principales aristas de la intervención (museografía y pedagogía). La decisión de intervenir en la visita guiada más que una elección planificada fue la forma de resolver la falta de recursos, apelando a la oralidad, históricamente feminizada, más accesible y maleable. Se buscó una matriz útil para pensar cómo se expresa el género en el diseño de los actuales guiones museográficos, y cómo la construcción de nuevos guiones orales debía poner en tensión a los primeros. Así, la emergencia de sujetos femeninos se sitúa en el habla de los/as educadores/as superpuesta a la exhibición permanente. La transmisión oral de saberes no consagrados aun

por la museografía fue el atajo posible para ir modificando desde la periferia eventuales contenidos y prácticas sexistas transferidas a las comunidades educativas que asisten al museo.

A pesar de lo iluminador que resultó este experimento, su debilidad principal radicó en la imposibilidad de institucionalizar las nuevas prácticas y garantizar la sostenibilidad y ampliación de la perspectiva de género en la visita guiada del MHN y de otros museos públicos. El marco de referencia básico de la intervención se definió desde una exigencia ajena a la planificación del propio museo y este elemento no fue menor para los efectos de continuidad y profundización de los procesos emprendidos, que se vieron fragilizados por esta condición de exterioridad.

El Departamento Educativo del MHN, en un comienzo, tuvo fuertes resistencias a integrar la perspectiva de género a su quehacer, afirmando que no debían establecerse diferencias de género en tanto la opción era delinear los «grandes procesos de la historia» siempre más allá de los individuos de carne y hueso. Con este argumento, del acontecimiento carente de sujeto, se obliteraban las diferencias sexuales de la historia narrada y de las audiencias a quienes se narra. Esta aparente neutralidad del discurso histórico respecto a los géneros se contradice con los retratos y objetos que bombardean al público desde el inicio del recorrido.

El diagnóstico realizado utilizó una estrategia conformada por la observación de la visita guiada y grupos focales con alumnos/as de liceos que habían visitado el museo en el transcurso de los tres meses anteriores. Los diálogos surgidos entre los alumnos y alumnas fueron los que más sentido hicieron a los docentes respecto a la necesidad de abordar las implicancias del enfoque de género en el relato del museo. Simultáneamente, se encargó un análisis con enfoque de género de la exhibición permanente a una historiadora especialista en estudios de género.

Las conclusiones fueron consistentes en cuanto a la precariedad o ausencia del abordaje museográfico y/o pedagógico que integrara esta mirada. La propuesta definida constataba la necesidad de incorporar la perspectiva de género al museo como una posibilidad de (re)lecturas de lo mismo. La intervención debía abordar dos aristas complementarias: la dimensión museográfica a través de la modificación de guiones orales, y la dimensión pedagógica, mediante la elaboración de guías educativas y el diseño de estrategias didácticas para dialogar con las y los estudiantes como interlocutores válidos en la construcción de memorias sexuadas. Estos dos niveles o ejes de intervención se entrecruzan permanentemente en el transcurso de la experiencia de visita.

Desde la dimensión museográfica se debe tener en cuenta que «la historia de las mujeres» no se reduce a la historia de la vida privada enfatizando sólo en sus roles domésticos tradicionales, es necesario integrar las distintas esferas sociales, económicas, culturales y políticas antes excluidas. Si bien esto se complejiza al retroceder a siglos anteriores al siglo xx, no debiera renunciarse a aquella búsqueda indirecta o entre líneas de huellas femeninas en los acontecimientos históricos y simultáneamente, resignificar el espacio de lo cotidiano, considerando sus implicancias políticas profundas. La inclusión de estos contenidos e interpretaciones en la museografía no puede soslayar dicho abordaje integral y la tensión que éste entraña. Se debe trazar esa doble entrada al recuperar, por un lado, determinados modos de vida, históricamente devaluados, y por otro, poner en escena ciertas luchas por instalar memorias colectivas en nuevos espacios disputados, otorgando existencia a mujeres que habían sido recortadas de los guiones museográficos.

Para ingresar en el análisis pedagógico se requirió una aproximación de tipo etnográfico, en que la observación de las interacciones producidas durante la visita guiada fue crucial, poniendo atención en la articulación entre transmisión de contenidos y relación pedagógica profesor/as-alumnos/as. La pregunta que organizó nuestra mirada apuntaba a la reproducción de estereotipos de género en la educación del museo a través de elementos de currículo explícito y oculto. El ejercicio de escucha sistemática de usuarios y usuarias, constituyó un intento por visibilizar otro nivel de eventuales exclusiones.

La distinción de género se presentaba a través de ciertas dicotomías atenuadas pero vigentes, que se sustentan en los estereotipos culturales aprendidos y que el guión museográfico tiende a reforzar. Lo abierto v/s lo cerrado, lo que se encuentra en movimiento v/s lo detenido, en definitiva la oposición público-privado se expresa a través de los discursos de niñas y niños en conexión con la exhibición. Los intereses masculinos se concentran, en general, en la historia del poder, los viajes y las guerras, mientras que los intereses femeninos seleccionan aquellos objetos que remiten al mundo de lo íntimo y personal. ¿Qué comprobar al respecto? No existe un consenso en cuanto a qué hacer con el enfoque de género y las audiencias estudiantiles, pero se evidencia la necesidad de fundar una práctica pedagógica que resignifique la historia oficial para que niños y niñas se sientan incluidos/as cuando visitan el museo, esto apunta a cambiar experiencias de autoestima y preparar el terreno a futuros empoderamientos de las generaciones hoy adolescentes.

La pregunta que debe hacerse el museo cotidianamente es cómo recobrar las diferencias de género, dimensiones de sujeción y emancipación organizadas discursiva-

mente en distintos ejes. Pensando en el marco institucional de la experiencia desarrollada, el género se convierte en un terreno ambiguo, donde, por una parte, se despliega una construcción de discurso no legitimado que activa múltiples resistencias, y por otra, se convierte en discurso que es componente central de la retórica oficial del reconocimiento de identidades sociales. En este sentido género puede convertirse en un significante flotante donde (peligrosamente) casi todo cabe al momento de escenificar la historia.

Transformar de manera productiva los conceptos en práctica social contextualizada es siempre un salto al vacío. Esto es particularmente cierto si se considera que los estudios de las mujeres y de género surgieron al fragor de movimientos sociales y reflexiones colectivas derivadas de la productiva conjunción entre académicas y activistas. La cristalización de toda intervención de género en una institución patrimonial no puede obviar dicho marco histórico, reconociendo y potenciando el papel de la sociedad en la activación de estos patrimonios *generizados*. En tal sentido, la posibilidad de incorporación de la perspectiva de género en el trabajo de la Dibam se relaciona no sólo con el relevamiento del rol de las mujeres en la literatura, la cultura y la ciencia, sino con abrir espacios de participación efectiva en la construcción del patrimonio, desde el lugar de una ciudadanía activa que trasciende la concepción pasiva de público usuario y recalca la conformación de redes de cooperación y alianzas con organizaciones sociales, instituciones académicas y otros organismos públicos y privados.

La paradoja que enfrenta la gestión del patrimonio con perspectiva de género, es que, por una parte, se instala una fisura por donde pueden penetrar las otras posibles diferencias, los *libretos no hegemónicos de la memoria*. Mientras que por otra, muchas veces el tipo de colecciones preexistentes que se resguardan demarca exclusiones a priori e instala discursos irreductibles de poder que resisten cualquier tipo de examen y/o ruptura. ¿Pueden contar los mismos vestigios una historia diferente?, ¿podemos hacer ‘hablar’ en un registro alternativo a las colecciones del patrimonio más tradicional? Lo anterior requiere añadir una gran cuota de creatividad a la relación con esta materialidad patrimonial. Más que exhibir objetos, el reto es hacer inteligibles sus relaciones con los sujetos y *sujetas* del pasado y, también, del presente.

88 Bibliografía

CORREA, M. (2003)

Informe intervención enfoque de género.
Museo Histórico Nacional Santiago de Chile.
S/p.

HENRÍQUEZ, N. (1996)

Encrucijadas del saber: los estudios de género en las ciencias sociales. Pontificia Univ. Católica del Perú, Lima.

LAMAS, M. (1996)

«Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género», en: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (comp.) / PUEG. México.

MOORE, H. (1991)

Antropología feminista. Cátedra, Madrid.

SCOTT, J. (1996)

«El género: una categoría útil para el análisis histórico», en: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (comp.). Miguel Ángel Porrúa / PUEG. México.

❖ LA CREACIÓN DEL ARCHIVO MUJERES Y GÉNEROS EN EL ARCHIVO NACIONAL DE CHILE¹

Emma de Ramón Acevedo

Santiago, 1960. Doctora en Historia de la Universidad Católica de Chile, Coordinadora del Archivo Nacional Histórico hasta abril del 2015 y actual Directora del Archivo Nacional de Chile.

Marcela Morales Llaña

Santiago, 1970. Antropóloga de la Universidad de Chile y candidata a doctora en estudios latinoamericanos por la Universidad de Santiago. Encargada del Archivo Mujeres y Géneros hasta el año 2015.

Paula Palacios Rojas

Santiago, 1971. Antropóloga de la Universidad de Chile y Magíster en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile. Encargada del Programa de Mejoramiento de la Gestión Subsistema Enfoque de Género desde el año 2002 hasta el 2015.

Francisca Luna Marticorena Galleguillos

Santiago, 1985. Antropóloga de la Universidad Austral de Chile. Candidata a Magister en Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile. Investigadora del Programa Equidad de Género Dibam. Encargada del Archivo Mujeres y Géneros.

María Eugenia Mena Concha

Santiago, 1987. Licenciada en Historia de la Universidad Alberto Hurtado, Candidata a Magister en Arte, Pensamiento y Cultura del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA-USACH). Encargada del Archivo Mujeres y Géneros hasta diciembre 2015.

⌘ Introducción

En el marco del Programa de Mejoramiento de la Gestión (PMG) Equidad de Género, el Archivo Nacional, en el año 2011, creó el «Archivo de Mujeres y Géneros», con sede en el Archivo Nacional Histórico. Este Archivo acopia documentación relacionada con la historia de las mujeres chilenas de todos los tiempos, y especialmente del siglo xx, así como

¹ Este texto es una versión actualizada del artículo publicado en la *Revista Archivo Nacional de Chile*, n.º 5, noviembre 2012.

también documentación sobre las distintas maneras en que se ha representado el género.

La iniciativa surgió al constatar que la información histórica referida a mujeres y géneros era escasa en el Archivo Nacional. La representación del papel de las mujeres en la historia o de las actividades privadas de los hombres, eran temáticas difíciles de abordar mediante los fondos oficiales, ya sea para la investigación o la extensión cultural (visitas guiadas, exposiciones). Por eso, se inició el desafío, inédito en Archivos del Estado, de buscar donativos en diversos soportes, que nos permitan formar este acervo documental.

Para aportar al fortalecimiento de nuestra identidad, enriqueciendo aquello que se considera necesario legar a las futuras generaciones, el Archivo pretende generar y conservar un patrimonio conformado por documentos que den cuenta de las contribuciones de quienes ocuparon posiciones de género no reconocidas o subordinadas. Este tipo de documentación, se convierte en soporte base para realizar nuevas interpretaciones históricas, que permitan destacar significados aportes de hombres, mujeres y diversidades sexuales a la historia nacional.

El Archivo Nacional ha ido ampliando su capacidad de conservación patrimonial incorporando especificidades regionales, poniendo en valor las diversidades sociales y culturales locales. La creación del Archivo Mujeres y Géneros expresa esta apertura en cuanto a las necesidades de reunir, conservar, poner en valor y preservar un legado patrimonial específico, que no ha sido suficientemente relevado y cuya construcción se enmarca dentro de las políticas públicas de equidad de género.

La creación del Archivo Mujeres y Géneros adquiere plena justificación en la misión, objetivos y funciones institucionales, contribuyendo a ampliar los alcances del Archivo Histórico Nacional, en su función garante del ejercicio de la ciudadanía.

De esta manera, en el desarrollo de su propia misión la institución contribuye a ampliar las concepciones identitarias rígidas en cuanto a cómo son definidos y representados los géneros y las relaciones entre éstos, propiciando el surgimiento de memorias antes invisibilizadas y nuevas interpretaciones históricas, lo que en el mediano y largo plazo permitirá incidir favorablemente en la transformación y superación de las inequidades, desigualdades y discriminaciones de género.

88 Patrimonio, memoria, cultura y archivos

La Dibam entiende por patrimonio cultural un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen

valores a ser transmitidos y luego re-significados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes (Dibam, 2005).

Los objetos y bienes resguardados adquieren razón de ser en la medida que se abren a nuevas lecturas y se asocian a una cultura presente que los contextualiza, los recrea e interpreta de manera dinámica. Se entiende por tanto que, el valor de dichos bienes y manifestaciones culturales no está en un pasado rescatado de modo fiel, sino en la relación que en el presente establecen las personas y las sociedades, con dichas huellas y testimonios. Por ello, la ciudadanía no es receptora pasiva sino sujetos que conocen y transforman esa realidad, posibilitando el surgimiento de nuevas interpretaciones, lecturas y usos patrimoniales.

En el proceso de conformación y sustentación de las memorias e identidades, los Archivos tienen un rol fundamental, en tanto fuente primaria para la generación de narrativas históricas y culturales, al preservar, conservar, divulgar y poner a disposición de la ciudadanía el patrimonio documental de una comunidad. La memoria, en tanto construcción realizada desde el presente, expresará disputas identitarias de diferentes grupos sociales, razón por la que existirán, en una misma sociedad, memorias con niveles de reconocimiento y legitimidad distintos (Candau, 2008; Stern, 2002). Construir soportes archivísticos, para reunir estas memorias, facilitará la emergencia de nuevos discursos y acciones educacionales, políticas y mediáticas encaminadas al objetivo de alcanzar la equidad de género en todos los planos de la vida social y cultural.

88 Descripción del Proyecto

Al iniciar el trabajo de constitución del Archivo en enero de 2011, surgieron una serie de preguntas que fueron orientando la metodología que ha permitido estructurar los pasos a seguir para encontrar la documentación pertinente, la que de manera preliminar se definió ampliamente.

El primer paso fue convocar a un grupo de expertas que durante una mañana de abril del 2010 discutieron el tema. Estas expertas fueron Gilda Luongo (La Morada), Kemmy Oyarzún, Olga Grau y Julia Antivilo (Universidad de Chile), Cecilia Sánchez (Universidad de Santiago). Se les propuso trabajar en torno a las siguientes interrogantes: ¿Qué nodos críticos a la historiografía oficial aporta una historia de mujeres y/o de género en Chile? ¿En qué áreas temáticas se expresan estos nodos críticos? ¿Qué áreas temáticas y nodos críticos debería considerar el archivo? ¿Con qué conceptos? ¿Cuáles deberían ser los soportes materiales de este archivo de acuerdo a los nodos y

áreas temáticas identificadas? (Cartas personales, diarios de vida, cuadernos de cocina, actas de reuniones, escritos políticos, documentos estatales referidos a políticas públicas de mujer y género, etc.).

En esta reunión se determinó priorizar tres áreas de desarrollo histórico de las mujeres y del género. Estas áreas son las siguientes:

– **Mujeres, género: participación y conquista de espacios sociales y políticos**

Se refiere a los procesos de transformación histórica que progresivamente posibilitan la incorporación de las mujeres a espacios educacionales, políticos, laborales, y las pugnas, debates, movimientos sociales y reivindicaciones que se producen en torno a estas transformaciones.

Se aboca también a mostrar la diversidad de los roles que las mujeres han desempeñado en los ámbitos educacionales, políticos, culturales, familiares y sociales; y las tensiones y contradicciones personales y colectivas que se derivan de dichas participaciones. Considera soportes materiales tales como cartas y otros documentos personales, escritos políticos, entrevistas biográficas, material escrito de difusión, entre otros.

– **Subjetividades de mujeres y de género**

Se busca documentar cómo se experimenta y se construye la vivencia del sujeto mujer, en relación con los cambios y contextos históricos y cómo se expresan estas experiencias en diversos tipos de escrituras, que, por escapar del canon de lo literario, han quedado excluidas de lo patrimonial: cuadernos de cocina, diarios de vida, cartas personales. Incluye la expresión de subjetividades masculinas que se han alejado del canon de la masculinidad dominante.

– **Representaciones de las mujeres y de género** (cuerpo, arte, estética, sexualidad y espacios de sociabilidad)

Esta área aborda las representaciones de mujeres y géneros, a través del cuerpo, el arte, la estética, los modos de vivir el género y en los espacios de sociabilidad públicos y privados. Considera la testimonialidad y la documentación de personas que han ampliado las concepciones sobre los estereotipos femeninos y masculinos en estos ámbitos. Considera los soportes materiales de cartas personales, entrevistas, diarios de vida, estampas, postales, entre otros.



Clarita Pérez Aragonés junto a su nieto en la inauguración de la exposición Mujeres del Siglo xx, 2012.

Actualmente se recopila documentación, considerando fuentes de diversos tipos, entre las que destacan, las **primarias documentales** (que han sido producidas por las propias mujeres, instituciones y organizaciones a lo largo de sus trayectorias) y las **intermedias audiovisuales**, producidas específicamente para el Archivo Mujeres y Géneros. La inclusión de este componente se justifica por cuanto históricamente las mujeres han usado la oralidad para producir y transmitir la cultura².

88 Experiencia de la campaña de donaciones

Durante el transcurso del año 2011 pudimos constatar que, si bien las mujeres estaban muy bien dispuestas a entregar sus testimonios personales ante las cámaras, eran

² Documento producido por el propio Archivo Mujeres y Géneros es *Relatos de Mujer*, serie audiovisual educativa que consta de diez capítulos que permiten difundir las entrevistas biográficas realizadas.
<http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-52350.html>

mucho más reticentes y temerosas a entregar sus documentos, o considerarlos como objetos patrimoniales. Así, aunque recibimos algunas donaciones, notamos que se producía, por una parte, una subvaloración de los documentos que poseían y, a la vez, un duelo intenso al proponer que fuesen entregados a nuestra institución. Por ello era necesario buscar la forma de propiciar las donaciones documentales y en esta línea, uniendo esfuerzos con otras instituciones –Dibam, el Museo Histórico Nacional y la Biblioteca de Santiago–, se realizó una campaña de donaciones titulada: «Las mujeres en el siglo xx: lo cotidiano se vuelve parte de la historia. Campaña de donaciones de objetos y documentos» que esperaba recibir donaciones de objetos (Museo Histórico Nacional) y documentos (Archivo Nacional) de parte de la ciudadanía. Se realizó una difusión amplia que abarcó todas las reparticiones públicas, el metro de Santiago, universidades, escuelas, varias entrevistas radiales, televisadas y prensa escrita la cual dio como resultado la entrega de más de sesenta donaciones de documentos al Archivo que ocupan 100 metros lineales.

En el caso de los documentos de archivo, estas donaciones corresponden a cuatro grandes tipos:

- a) Instituciones feministas de fines del xx y que ya no tenían recursos para mantener los espacios donde se albergaban sus documentos o que se encontraban cesando en sus actividades. En primer lugar, la corporación Instituto Mujeres del Sur, ONG de carácter feminista que trabajó en la ciudad de Concepción entre los años 1991 y 2005 que nos hizo entrega de su archivo institucional. En segundo lugar, la Fundación Isis Internacional, institución señera en los estudios y acciones feministas entre los años 1980 y 2010, que nos hizo entrega de su Centro de Documentación.
- b) Líderes sufragistas: destacan tres donaciones emblemáticas correspondientes a mujeres que lideraron el movimiento feminista pro sufragio durante la década de los años 30 y 40 del siglo pasado. En primer lugar, Elena Caffarena de Jiles, cuya familia hizo entrega de diversos documentos y objetos relacionados con la donante principal, entre los que se encuentran el libro de registros de las participantes en el Movimiento pro emancipación de la mujer chilena, organismo fundamental de ese proyecto ciudadano. En segundo lugar, Olga Poblete quien lideró el Memch junto a Elena Caffarena, pero que además fue protagonista de una serie de acciones relativas a los derechos humanos durante todo el resto del siglo xx. Son especialmente significativos las «Boletinas» del Memch '83 o el premio Lenin de la Paz que obtuvo en el año 1962. Finalmente, la Asociación de Mujeres de Chile, Ulloa, Espejo y Torres

quienes donaron un álbum que mezcla las situaciones cotidianas de este clan familiar femenino con la militancia sufragista y feminista.

- c) Mujeres y participación política: se trata de algunas donaciones relativas a mujeres que tuvieron un rol destacado en la vida política chilena posterior a la aprobación del sufragio femenino. Entre las donantes se encuentra Ana Ugalde Arias, diputada durante los años 1957-1965 y Mimí Marinovic, destacada militante demócrata cristiana, representante de Chile en la XIX Asamblea de las Naciones Unidas durante el gobierno de Eduardo Frei, y representante y presidenta en 1970 de la Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer de la ONU.
- d) Mujeres y vida cotidiana: Entre las donaciones más importantes se encuentran fotografías, cartas personales, cuadernos de cuentas, cuadernos de vida, recetarios, literatura (particularmente poesía y relatos). Las donantes son variadas y abarcan todo el espectro social chileno: desde mujeres de situaciones sociales y económicas acomodadas pasando por mujeres de clase media, hasta otras que se desempeñaron durante su vida en oficios como el servicio doméstico entre otros. En este grupo se enmarcan la mayoría de las donaciones recibidas durante la campaña.



Niña en la exposición «Mujeres del Siglo XX», 2012.

Como actividad final, se realizó una exposición con lo recolectado para que los y las donantes pudieran ver exhibidos los objetos y documentos entregados al Archivo y a la Dibam en general. Fue una exposición realizada de manera simultánea en el Archivo Nacional, el Museo Histórico Nacional y la Biblioteca de Santiago (septiembre 2012).

El crecimiento documental del Archivo Mujeres y Géneros entre 2013 y 2015 ha sido sostenido. Además de continuar recibiendo importantes donaciones, se han adquirido significativos documentos como la correspondencia del Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena que da cuenta del trabajo territorial de las feministas en pos del derecho al sufragio universal. Otra donación fue la realizada por el Centro de Documentación y de Investigación sobre el movimiento de liberación femenina a nivel internacional «ISIS», donación de 595 cajas que contienen revistas, estudios e investigaciones que fueron recopiladas durante su funcionamiento de la Sede en Chile.

En estos primeros años, el Archivo Mujeres y Géneros, ha sido consultado para investigaciones de diversas disciplinas académicas y artísticas, lo que confirma la riqueza y el potencial educativo, social y político de este acervo documental emergente.

88 Bibliografía

CANDAU, J. (2008)

Memoria e identidad. Editora Del Sol, Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, N. (2001)

Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Editorial Paidós, Madrid.

LACCARRIEU, M. (2004)

«El patrimonio cultural inmaterial: un recurso político en el espacio de la cultura pública local», *Ponencia presentada al VI Seminario sobre patrimonio cultural: instantáneas locales*, Dibam, Santiago, pp. 154-182.

LAMAS, M. (1986)

«La antropología feminista y la categoría género», *Nueva Antropología*, vol. VIII, 30, pp. 173-198.

MONTECINO, S. (1996)

«De la mujer al género: implicancias académicas y teóricas», en: *CIEG, Módulo Teorías de Género*, FACSO, Universidad de Chile.

SEPÚLVEDA, F. (2010)

Patrimonio, identidad, tradición y creatividad, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam, Santiago.

STERN, S. (2000)

«De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)», en Jelin, Elizabeth (comp.): *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas «in-felices»*, Siglo XXI editores, España, pp. 11-33.

88 Documentos Institucionales

Dibam, Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Documento, Santiago, 2005.

UNESCO, Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, 2003.

Germina, Diagnóstico, planificación e inventario archivístico del Fondo Mujeres y Géneros custodiado por Archivo Nacional Histórico, Informe final, 2015.

Las Mujeres en el Siglo XX. Lo cotidiano se vuelve parte de la Historia.

<http://www.mujeresdelsigloxx.cl/> Campaña de donaciones. Santiago, 2012.

❖ TEJIENDO UNA COLECCIÓN: LA CESTERÍA YAGÁN

Francisca Luna Marticorena Galleguillos

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)

⌘ Introducción

Este escrito busca dar cuenta de una reflexión a partir de las colecciones del Museo Antropológico Martin Gusinde de Puerto Williams (MAMG), dependiente de la Dibam¹, ubicado en la ciudad más austral del mundo, y su relación con la comunidad indígena yagán. La temática principal del Museo da cuenta de las características de este pueblo y los procesos sociales, culturales e históricos producidos por el contacto con europeos y europeas. Plantearlo de esa forma, sirve para expresar a grandes rasgos las complejidades de la situación a la que se vieron enfrentados los pueblos de Tierra del Fuego, sin embargo, no deben dejar de ser mencionadas ciertas especificidades como las prácticas genocidas, la transmisión de enfermedades y todas las formas de dominación impuestas sobre hombres y mujeres en el extremo austral de América. En ese sentido, el guión del museo logra transmitir tal impacto a partir de la experiencia de Lakutaia Le Kipa, mujer yagán quien vivió las transformaciones provocadas por las misiones anglicanas y posteriormente, por el Estado chileno, a partir de sus memorias registradas por la periodista Patricia Stambuk.

La propuesta es concentrarnos en la colección de cestería, desde las herramientas que nos entrega el enfoque de género y la antropología, para reflexionar sobre cómo fue construida la colección, cuál es su representación en la exhibición, cómo la documentamos y qué vínculos se establecen con la comunidad, tomando en consideración la tensión que, históricamente, ha experimentado por las lógicas instaladas por los poderes hegemónicos sobre la extinción y el mestizaje en los pueblos indígenas. En este sentido, los tres ejes de nuestro planteamiento tienen que ver con discutir sobre lo «colectado», lo «exhibido» y lo «permanente».

⌘ Lo colectado

Para dar cuenta del origen de la colección de Cestería del MAMG es necesario hacer un recorrido histórico y dar cuenta de su relación con los objetos presentes en otros museos de Chile y el mundo.

¹ El Museo depende de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).



Detalle tejido en junco. Museo Antropológico Martin Gusinde. Luis Berteá, 2004.

Hace por lo menos 6000 años AP, grupos canoeros habitaron el extremo austral de América, al primer contacto que tuvieron con exploradores europeos las familias se distribuían hasta el Cabo de Hornos.

Los intercambios entre éstas y los visitantes extranjeros tuvieron un vuelco radical desde el rapto a cuatro indígenas fueguinos, quienes fueron llevados por el capitán Robert Fitz-Roy hasta Inglaterra. Los objetos también formaron parte de estos encuentros, y en el caso de los raptos de 1830, sirvieron para nombrar a indígenas, tal es el caso de Jemmy Button y Fuegia Basket, única niña del grupo, llamada así por una «canoa-cesto» construida por los ingleses para reemplazar una embarcación que les fue robada (Fitz-Roy, 1839: 511).

Un territorio que había permanecido al margen de las primeras fronteras coloniales levantadas en el continente, comenzaba a ser el objetivo claro de las misiones anglicanas inglesas, ésta vez para radicarse. Una serie de intentos frustrados habrían motivado un cambio en la estrategia inicial llevada por los ingleses, que consistía en trasladar indí-

genas a Europa y que posteriormente pudieran regresar para servir como «agentes de civilización».

La Sociedad Misionera de la Patagonia fundada en 1844 instala su Misión en la ciudad de Ushuaia en 1869, al sur de la isla de Tierra del Fuego, conformándose así el primer asentamiento extranjero en la zona. Las diferencias entre el modo de vida existente y el que buscaba emplazar la misión se sumaban al aumento en la zona de buscadores de oro, cazadores de nutrias y la expansión de las fronteras de los Estados nacionales de Chile y Argentina. Estos nuevos actores significaban un peligro para quienes ya eran denominados como «yaghans» y la misión servía de protección.

La sedentarización y el cultivo de la tierra eran elementos fundamentales que buscaban incorporar los misioneros y misioneras, evangelizar, y por sobretodo, civilizar. Sin embargo, el contagio de enfermedades provocó la abrupta disminución de la población. Los grupos de sobrevivientes se alejaron de los sitios de la Misión, mientras que otros retomaron contacto en nuevos emplazamientos misionales levantados en diferentes zonas del territorio. Tal situación fue registrada por los científicos franceses de la Misión Científica del Cabo de Hornos de Fragata Romanche (1882-1883), quienes además, producto de sus investigaciones, reunieron una serie de objetos yaganes, entre los que se encuentran canastos y otras piezas en fibra vegetal, que forman parte de la colección del Museo de Quai Brainly.

Hombres y mujeres yaganes envueltos ya en la empresa anglicana comenzaron a ser trabajadores de los misioneros, principalmente labrando la tierra, en tareas de construcción, crianza de ganado y en la esquila de ovejas. A las mujeres, quienes también se involucraban en algunas de estas tareas, especialmente les eran asignadas por las misioneras las labores del tejido en lana y la costura. Precisamente, los objetos que cruzaron el océano no fueron canastos en junco, sino calcetas tejidas de lana por las indígenas que las misioneras comercializaban para difundir los logros de la Misión (De la Fuente, 2014).

La decadencia del proyecto misional llevó a que el año 1917 se ordenara cerrar el establecimiento de Bahía Douglas, en la isla Navarino. Luego de esto las familias yaganes mantuvieron un sistema de vida independiente, asentadas en diferentes zonas del archipiélago. Sumado a lo anterior, familias de misioneros como los Bridges y los Lawrence, que se habían retirado de la Sociedad Misionera de la Patagonia, fueron privilegiados por los Estados de Chile y Argentina con la entrega de terrenos para sus estancias.

La ocupación argentina no significó mayores conflictos con la población yagán que fue trasladándose hacia el sur, ya que ésta comenzó a habitar principalmente en territorio chileno y la circulación entre ambos lugares no era problemática ni prohibida.



Mujeres del pueblo yagán en Puerto Remolino. Museo Antropológico Martin Gusinde. Martin Gusinde, 1919. Gentileza Anthopos Institut.

Para el Estado chileno, el extremo austral del continente y sus habitantes no habían sido objeto de mayor interés, incluso había sido llamado como «la tierra maldita».

Entre 1918 y 1924, el sacerdote Martin Gusinde realiza una serie de viajes a Tierra del Fuego donde uno de sus objetivos era recolectar objetos para el antiguo Museo de Etnología y Antropología de Chile, que actualmente se encuentran en el Museo Histórico Nacional y el Museo de Historia Natural. Distintos tipos de canastos forman parte también de estas colecciones. Otros objetos colectados por Gusinde se encuentran en diversos lugares, entre los cuales se puede mencionar el Museo Etnológico del Vaticano.

En 1953 finalmente se instala una base naval chilena cuyo nombre inicial fue Puerto Luisa, actual Puerto Williams. Las familias yaganas que vivían en el archipiélago, cuyo

asentamiento comunitario invernal era Bahía Mejillones, fueron trasladadas a este nuevo centro administrativo-militar. De esta manera, pasaron a formar parte de los habitantes chilenos, quedando su identidad indígena recreada en el pasado y resaltada en la figura de los últimos representantes de su pueblo, en el caso de las más ancianas y ancianos. La prohibición de la navegación y el ingreso a la escuela, por parte de los jóvenes, contribuyó a acentuar este efecto.

Es en 1974 cuando se funda el Museo Antropológico Martín Gusinde por el Ministerio de Educación Pública de Chile, a comienzos de la dictadura militar. Sus colecciones fueron originadas por funcionarios navales y su primera misión fue «contribuir a la preservación de los valores históricos-culturales y científicos en la región de las islas y mares australes y en el Territorio Antártico, donde Chile ejerce soberanía, y la necesidad de conservarlos y exhibirlos para fines de investigación científica y de divulgación cultural».

Durante treinta años la colección de cestería del Museo se fue ampliando a través de la adquisición de canastos de manera constante a mujeres yaganes que los fabricaban como artesanías para ser comercializados a quienes visitaban la zona. De hecho, el frontis del Museo era ocupado como el espacio para su venta. Esta cercanía facilitó el registro en la mayoría de los canastos de su fecha de compra, valor, y lo más importante, su autoría y denominación vernacular.

88 Lo exhibido

A inicios del 2012 se formalizó a través del Programa Equidad de Género de la Dibam un estudio exploratorio y participativo, con enfoque de género, que permitiera identificar a las mujeres y hombres yaganes presentes en las fotografías de la exhibición permanente y el archivo fotográfico del Museo. Esto como un primer gesto reparatorio ante la circulación masiva que tienen estas imágenes, donde generalmente no son consideradas las identidades de las personas fotografiadas. El enfoque de género opera en el guión museográfico como una herramienta que permite visibilizar lo que ha sido marginado desde los discursos hegemónicos, logrando desde su apertura una aproximación que posibilita entender las relaciones de otras formas de discriminación como las étnicas, sociales, etarias y su interrelación.

La primera experiencia con las fotografías permitió además comenzar una reflexión sobre los objetos presentes en la exhibición. Con un carácter más bien arqueológico, la representación de la cultura material yagán refería a un pasado que dificultaba su relación con el presente, examinando las valoraciones que se hacen de ciertos objetos por sobre

otros, en función de la jerarquización de las prácticas culturales a los que están asociados, como ocurre con la caza y la recolección. Otro aspecto no menor daba cuenta que la mayoría de los objetos exhibidos se referían a actividades que han sido tradicionalmente atribuidas a lo masculino, correspondiendo con lo que ocurre a nivel general donde los objetos vinculados a la caza, relacionados al mundo masculino, son los que obtienen mayor protagonismo en las exhibiciones museográficas.

Para Querol (2014) no se trata de describir que hombres y mujeres hayan realizado las mismas tareas, sino discutir la valoración que se hace desde el presente a determinadas prácticas. La autora cita a Soler Begoña (2008) quien evidencia la problemática que surge cuando la caza es considerada la actividad más importante dentro de un grupo social, minimizando actividades de mantenimiento y a quienes las llevan a cabo.

A partir de esto, se focalizó un trabajo de documentación, en conjunto con la comunidad indígena, de la colección de cestería que permitió además discutir las concepciones occidentales construidas sobre la división de género de las actividades culturales. Orquera y Piana (1999) dan cuenta de las aseveraciones realizadas por distintas fuentes con respecto a las actividades que habrían sido mayoritariamente masculinas o femeninas. Revisan críticamente a fuentes como Deniker y Hyades (2007) quienes plantean ideas dicotómicas sobre la división de tareas, por ejemplo, la separación que establecen entre «los varones que cazan» y «las mujeres que pescan», y luego a Gusinde (1986) quien describe que los varones estarían dedicados a la caza y las mujeres a la recolección.

Considerando que muchas de las observaciones deben haberse referido a casos particulares no extrapolables a organizaciones más complejas dentro del sistema social, Orquera y Piana (1999) plantean que difícilmente estas actividades habrían sido absolutamente excluyentes, sobre todo por las características de la unidad social yagán, donde era necesaria la multiplicidad de roles de cada integrante del grupo familiar y un «grado de capacitación» común, ya que «especializaciones rígidas pondrían en riesgo la supervivencia grupal» (477).

De esta manera, si bien en su mayoría de las personas que se dedican hoy a la cestería indígena son mujeres, para discutir además las nociones que feminizan lo indígena, fueron incorporados hombres a los talleres realizados para documentar la colección. Aunque gran parte de los canastos poseían referencias a sus autorías (un alto porcentaje de las mujeres ya no se encuentra con vida), se desconocía la precisión en la información que podía ser lograda a partir de la observación de sus familiares. Distinciones sobre los tipos de tejido y estilos familiares fueron posibles a partir de una conversación ampliada en que se reconoció el traspaso de las mujeres hacia los hombres, a sus hijos o nietos, principalmente en la infancia.

88 Lo «permanente»

La cestería yagán para quienes la desarrollan actualmente significa uno de sus principales ingresos económicos, junto con el despliegue de otros objetos artesanales que se llevan a cabo. Todas las familias que componen en la actualidad la comunidad yagán están integradas por mujeres y hombres, de distintas edades, conocedores de esta técnica. Identificarlos entre sus miembros fue un buen ejercicio para no dejar fuera a quienes no la realizan como una actividad económica, pero que sí la manejan.

Un elemento que ha dificultado la identificación de artesanas y artesanos como miembros de la comunidad son sus nombres ya que existe un desconocimiento de la historia de los pueblos fueguinos y de cuán rápido fue el cambio de los nombres que realizaron los misioneros anglicanos, extranjeros y funcionarios civiles en los registros que conocemos actualmente. Una revisión de los antiguos libros de inscripción bautismal de la Misión Anglicana, datos etnográficos (Gusinde, 1986) y el registro civil de Puerto Williams, ha permitido entender el origen y derivaciones de los apellidos que hoy prevalecen en las familias de la comunidad.

Otra dificultad corresponde a la práctica de la cestería que realizan otras personas no indígenas. En este sentido, es paradigmático el caso de las mujeres kawésqar de Puerto Edén. A partir de una intervención del Estado se mermó el control que ellas podían tener de la cestería como una práctica tradicional y se masificó en esta pequeña localidad a la población no kawésqar. En la comunidad yagán de Puerto Williams ha ocurrido algo similar, sumado al uso que han dado algunos artistas del conocimiento que fue compartido para comercializar a grandes precios y otras esferas, productos que las mismas artesanas podrían desarrollar y mejorar así sus ingresos familiares.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la colección y exhibición del Museo? Bueno, la hipótesis definida tiene relación con la vinculación que existe entre el discurso que es expresado en el museo, no sólo a partir de los textos presentes sino también desde la representación objetual de la cultura yagán, con la visión de este pueblo que posee la sociedad local y visitante. En este sentido, el museo ha definido que es fundamental establecer un compromiso con las problemáticas actuales de la comunidad indígena, que además están directamente vinculadas con los procesos históricos que en un inicio fueron descritos, estos son: la discriminación, la no consideración en las políticas públicas, el atropello de los derechos consuetudinarios y la invisibilización como herederas y herederos válidos de su cultura.

La cestería yagán, fue descrita en los inicios del siglo XIX, pero paradójicamente estos objetos si bien son un ícono de la cultura canoera en la actualidad, por su materialidad,



Ámi o punzón. Julia González Calderón, s/f.

no se conservan arqueológicamente en los sitios, salvo los ámi o punzones de hueso utilizados para el tejido. A partir de ello, surgió el desafío de abrir la colección del museo a objetos que dieran cuenta de las actividades que habrían sido descritas como principalmente femeninas. Lo anterior no fue difícil, ya que diferentes artesanas ya habían comunicado su interés en realizar réplicas de objetos en fibra vegetal (*Junco*, *Marsippospermum grandiflorum*) de piezas por ellas investigadas, que principalmente correspondían a elementos de la cultura material más tradicional. Otra paradoja aparecía aquí. Los objetos de interés de las mujeres se encontraban en museos nacionales e internacionales distantes geográficamente a los cuales no podían tener acceso. Sin embargo, el Sistema Unificado de Registro de las Colecciones Patrimoniales Dibam (SURDOC) y la plataforma virtual de museos como la del Museo de Quai Brainly permitieron acceder a las fotografías de éstos y sus medidas. Sumado a ello, se profundizó la investigación que las mujeres habían realizado para revisar en las fuentes la mayor cantidad de detalles que permitieran replicar estos objetos. El conocimiento de la materia prima y la técnica fue fundamental para comprender las descripciones obtenidas de la documentación existente, en este sentido, las mujeres se preguntaban cuántos elementos más ellas podrían deducir al observar de manera directa los objetos.

Interesante discusión porque además se ampliaba a las diferentes acciones involucradas en la cestería que anteceden la práctica específica del tejido, como es la reco-

lección de la materia prima y su preparación. En las recolecciones realizadas a los turbales llama la atención el conocimiento que las mujeres poseen sobre el tipo de fibra que crece en los diferentes sitios, que obviamente permite la identificación de estos lugares en la isla Navarino, o bien, en el archipiélago. La turba o turbal es un tipo de hábitat característico del archipiélago fueguino y ha sido utilizado por sus características ecológicas para diferentes fines, entre los que ha sido descrito también la conservación de alimentos dentro de éstos. El junco es una de las especies más abundante en estas zonas.

Cuando hablamos sobre los diferentes tipos de fibras de junco que seleccionan las artesanas, nos referimos a las variaciones en el largo y grosor de éstas. Cada tipo es seleccionado según el tejido que se realizará. Por ejemplo, las fibras más gruesas, se destinan a la confección de canastos grandes, y las más delgadas, a piezas que realizan las artesanas en la actualidad, como aros, pulseras o pequeñas cestas que se incluyen en modelos de canoas de corteza de coigüe de Magallanes (*Nothofagus betuloides*).

La recolección también depende de las condiciones meteorológicas y estacionales, donde cada sendero hacia el turbal es recorrido a través de la memoria del territorio. Después de reunir un buen «atado» de juncos, es el momento de compartir antiguas o nuevas historias. Los sonidos de los pájaros carpinteros o *lana*, en medio de las viejas lengas o *hanis*, además de las líneas de los líquenes amarillos en las caras de los árboles que miran hacia el sur, son siempre buenas señales sobre el tiempo y los puntos cardinales. Las niñas y niños son buenos compañeros durante la recolección, sus risas y juegos siempre llenan el silencio y desvían la concentración de quienes recolectan. Enseñarles también es un objetivo durante la recolección.

La intervención humana y de las especies que han sido denominadas como invasoras, como el castor, el visón y la rata almizclera, han transformado el paisaje austral. Específicamente el castor y la rata almizclera han impactado los turbales, por la afectación de los cursos de agua que los alimentan o bien por la perforación del terreno. Lo anterior ha llevado a que las zonas de turbales se sequen y los juncos, por lo tanto, también. La tala de los bosques en sectores aledaños igualmente los expone a una mayor cantidad de sol, lo que aumenta su sequedad y los colores verdes tan característicos, se transforman en amarillo.

En algunos casos, las familias han intervenido los diques de los castores para activar el flujo del agua hacia el turbal. Esto se ha realizado en zonas cercanas a sus antiguas casas. La lejanía de las zonas para la recolección ha sido muchas veces impedimento para la selección de fibras mejores. Las artesanas de mayor edad deben pedir a sus fami-

lias que recolecten el junco o bien utilizar sólo los que están disponibles en cercanía de sus hogares. Actualmente, es una de las preocupaciones por parte de las artesanas y artesanos, entre tantas otras, la conservación de los turbales en el archipiélago fueguino.

Lo descrito anteriormente nos lleva a pensar cuán permanentes deben ser nuestras colecciones y exhibiciones, ante el sentido de las prácticas y los conocimientos que se encuentran en las comunidades, sobretodo en contextos donde la temática del museo es precisamente representarlas. Sumado a ello, es necesario pensar la importancia de facilitar el acceso a los bienes culturales por parte de las comunidades vinculadas a éstos. Tal como ocurre con las fotografías, la cestería y los objetos en general son disparadores de la memoria (Reyero, 2007).

Quienes tejen y son reconocidos por la comunidad como tales son: Cristina Calderón Harban, Martín González Calderón, Julia González Calderón, Marta Balfor Clemente, Candelaria Hernández Walton, Carmen Navarro Acuña, Marily Chiguay Calderón, Patricio Chiguay Calderón, José González Calderón, Claudia González Vidal, Viviana Alday Chiguay, Carolina Alday Chiguay, Macarena González Vidal, Viviana Zárraga Hernández, Fernando Chiguay Balfor, José Alfredo Barría Balfor, Roberto González González, Luis Rain Navarro, Natalia Valderas, Joselin Vargas Alday y Carolaine Seguel González.

88 Bibliografía

DE LA FUENTE, P. (2014)

Misioneras y yaganas: colonialidad de género en el Beagle y Canales Australes. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales. Universidad de Chile, Santiago.

FITZ-ROY, R. (1933)

Narración de los Viajes de Levantamiento de los Buques de S. M. Adventure y Beagle en los años 1826 a 1836. Exploración de las costas meridionales de la América del Sud y viaje de circunnavegación de la «Beagle». Publicado en Londres en 1839. Traducción del capitán de fragata Teodoro Caillet-Bois. Tomo II. Biblioteca del Oficial de Marina, Argentina.

GUSINDE, M. (1986)

Los indios de Tierra del Fuego «Los Yámana». Centro de Etnología Americana, Buenos Aires.

MARTIAL, L. F.; DENIKER J., y HYADES, P. (2007)

Etnografía de los indios yaghan en la Misión Científica del Cabo de Hornos 1882-1883. Ediciones Universidad de Magallanes; IFEA Instituto Francés de estudios Andinos, Punta Arenas.

MARTICORENA, F., y PALACIOS, P. (2014)

«Museos Chilenos: consignando ausencias, emprendiendo caminos. Experiencia en el fin del mundo. Museo Antropológico Martín Gusinde». *ICOM-Digital*, 9.

PIANA, E., y ORQUERA, L. (1999)

La vida material y social de los yámanas. Ed. EUDEBA, Buenos Aires.

QUIROZ, D., y OLIVARES, J. (1990)

«La Historia de un despojo: itinerario de una colección etnográfica halakwulup», *Museos*, 7, pp. 10-13.

QUIROZ, D., y OLIVARES, J. (1987)

Martín Gusinde. Cazador de Sombras. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.

REYERO, A. (2007)

«La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, pp. 37-71.

SERRANO, A. (2012)

La Casa Stirling. Misiones Anglicanas entre los yaganes de Tierra del Fuego. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.

SERRANO, A. (2006)

Memorias recientes de la región del Cabo de Hornos, Ediciones Atelí, Punta Arenas.

SERRANO, A., y MARTICORENA, F. (2015)

Ocupación del territorio yagán a partir del registro fotográfico y la memoria oral: distribución de las familias en el archipiélago del Cabo de Hornos en la primera mitad del siglo XX. Informes Fondo de apoyo a la investigación patrimonial 2014, 7, pp. 53-91.

STAMBUK, P. (2004)

Rosa Yagán: el último eslabón, Empresa Portuaria Austral, Chile.

QUEROL, M. (2014)

«Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología». *Arqueoweb*, 15, pp. 270-280.

❖ MUJERES ENTRE LAS LÍNEAS DE LA MEMORIA

Museo Nacional de Colombia

Cuando coinciden las variables *arte y mujeres*, algunas veces resuena con insistencia la pregunta: ¿por qué estudiar de manera aislada la obra artística producida por mujeres de aquella originada por los hombres, si el arte no tiene género? De alguna manera esta pregunta específica trata de ser respondida por medio de una iniciativa del Museo Nacional de Colombia en el año de 1997 y hoy llega a su décima versión, la cual tiene por objeto abordar diversas temáticas del arte, la historia y la cultura patrimonial de nuestro país para ser difundida de manera masiva en los más de mil municipios del país, por medio de una serie de exposiciones iconográficas de carteles y una cartilla que amplía los contenidos visuales y temáticos de cada versión.

En esta ocasión el proyecto que ha sido titulado *Mujeres entre líneas: una historia en clave de educación, arte y género* es totalmente coincidente con la iniciativa planteada por España a través de Ibermuseos y titulada *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*. Ello conduce a que en uno y otro de estos proyectos, ya sea desde el punto de vista global, ya desde una perspectiva en clave nacional se trate de dar respuesta el asunto del género y el rol de la mujer en la configuración de nuestras historias sociales, culturales, políticas y artísticas.

Es por ello que este breve texto de presentación que hace parte de la investigación liderada por la curadora Carmen María Jaramillo para el proyecto colombiano, es también pertinente para los aportes que desde Colombia se han realizado para el proyecto de *La memoria femenina*.

La pregunta de cómo es posible plantear una historia cultural en clave de género se justifica precisamente por el hecho de intentar dar igualmente una respuesta específica sobre los motivos por los cuales las artistas colombianas de finales del siglo XIX y comienzos del XX fueron invisibilizadas, y cuáles fueron las maneras en que consiguieron ‘infiltrarse’ finalmente en el ámbito artístico, para contrarrestar el poder y la diferencia que prevalecía, según el género, en las condiciones de aprendizaje y profesionalización en el campo de las artes en Colombia en esos momentos.

En consecuencia, el proyecto colombiano *Mujeres entre líneas* aborda algunos aspectos de la formación de las creadoras que habitaban en Bogotá durante el periodo de la denominada Regeneración¹ cuando se crearon los primeros centros de enseñanza

¹ Nombre del período de la historia de Colombia que abarca las dos últimas décadas del siglo XIX, el cual planteó las condiciones de reorganización del país por medio de un modelo político conservador, centralista, católico e hispanista, en contraste con las iniciativas anteriores de configuración de un estado laico, federal y de tendencia marcadamente liberal.



Museo Nacional de Colombia, reg. 555. *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* (ca. 1825), de autor anónimo. Foto: © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

especializados en el área. Asimismo, esa investigación que se ha convertido en una muestra itinerante de carácter físico, presenta un formato similar a la propuesta virtual de la memoria femenina, y que igualmente se conecta con las inquietudes planteadas por *La memoria femenina*, como los temas de los derechos y la igualdad, en contraste con aspectos como los símbolos y mitos en torno a lo femenino. La muestra colombiana explora, entre otros temas, algunas obras de artistas colombianas, modernas y contemporáneas, que se han interesado en plantear sus obras a partir de una perspectiva de género, y establece diálogos entre todas ellas al entrecruzar sus aportes en el tiempo.

A pesar de que las artistas decimonónicas colombianas pertenecieron a sectores privilegiados, bien fuera por su origen social o por hacer parte de una élite intelectual, sus nombres prácticamente han sido excluidos de las narraciones de la plástica local por haber sido ellas escritas desde los ámbitos de poder masculino. De nada valió que compartieran las mismas condiciones especiales de los hombres que han escrito la historia. Ellas, por el simple hecho de ser mujeres, quedaron casi en el anonimato. En este punto resulta pertinente mencionar lo expuesto por la investigadora y curadora venezolana Cecilia Fajardo Hill, quien considera que la producción de las mujeres, en cuanto socialmente opaca, constituye un vacío imperdonable en la historia del arte, que es imprescindible abordar y que tanto una iniciativa como *Mujeres entre líneas* y *La memoria femenina* buscan subsanar².

Para conformar el grupo de participantes en la muestra colombiana se tuvo en cuenta, además de sus contribuciones a la plástica, el papel que las mujeres pioneras cumplieron entre finales del siglo xix y comienzos del xx, ya que estas mujeres abrieron caminos para las artistas que se profesionalizaron con posterioridad. Debido a que, en la segunda mitad del siglo xx, las mujeres asistieron masivamente a la universidad y se incrementó de manera considerable su participación en el ámbito de la plástica, casi a la par con los varones, su condición de mujeres ya no resulta pertinente como criterio de selección, por lo que se consideró necesario focalizar la mirada en aquellas que han abordado asuntos de género en su trabajo. Además de artistas muy reconocidas, se incluyeron también nombres que no han sido suficientemente estudiados o que fueron subvalorados u olvidados por una historia del arte, que no ha tenido en cuenta el gran valor de sus aportes. De la misma manera la propuesta presentada desde Colombia al proyecto de *La memoria femenina* convocó a un grupo de museos nacionales, y desde sus aportes y selección se abrió el espectro del rol femenino no solo en el ámbito de las artes plásticas sino en otros temas de la historia, la vida cotidiana y la política.

Una y otra de las selecciones cuenta con una suerte de hilo conductor que habla del lugar que han ocupado las mujeres en la sociedad colombiana, sus condiciones de inserción en el ámbito de lo público, las circunstancias económicas y jurídico-políticas que las afectaban y los procesos que han seguido para obtener sus derechos. Estos procesos han sido fundamentales para garantizar su acceso a la formación profesional así como para que las artistas pudieran desarrollar su obra y obtener mayor reconocimiento social.

² En este campo, en Colombia, existen trabajos pioneros como «La mujer y el arte en Colombia», de Eduardo Serrano, y las investigaciones de Sol Astrid Giraldo, entre ellas, «Cuerpo de mujer, modelo para armar».

Por otra parte, además de la educación artística, en ambas selecciones se exploran temas como la pintura de desnudos y bodegones, la relación entre oficios y roles, la vida cotidiana, la tensión entre artes «mayores» y «menores», los mitos y arquetipos femeninos y las miradas al conflicto armado y a los asuntos de raza, clase y género. Estos ejes surgieron a partir de una revisión cuidadosa de las obras y de las problemáticas que estas exploran.

Por la amplitud del tema, la escasa bibliografía que circula en Colombia sobre la producción artística de las mujeres durante el fin del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx y la casi total ausencia de obras de ese periodo en las colecciones públicas, la investigación en Colombia, combinada con la muestra propuesta por España en el ámbito de Ibero museos pueden considerarse como una ruta de exploración que seguramente debe seguir arrojando resultados cada vez más amplios en el futuro. Efectos que amplíen las miradas no sólo en nuestro país sino en el ámbito iberoamericano y con ello permitir que un tema como el del rol femenino de las mujeres en los diversos escenarios del devenir de nuestros países, más que agotarse debe seguir siendo abordado, analizado y profundizado desde muchos formatos y plataformas como en los que hemos sido convocados en esta oportunidad.

❖ GÉNERO EN RED: SEIS AÑOS DE «PATRIMONIO EN FEMENINO»

Reyes Carrasco Garrido

Secretaría de Estado de Cultura. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Es funcionaria del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde el año 2002, donde actualmente ocupa el puesto de Jefa del Área de Colecciones en la Subdirección General de Museos Estatales, coordinando diversos sistemas de información y difusión de patrimonio cultural (reyes.carrasco@mecd.es).

Alejandro Nuevo Gómez

Secretaría de Estado de Cultura. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid y magister en Evaluación y Gestión del Patrimonio Histórico Artístico por la Universidad de Salamanca. Desde el año 2009 es Técnico del Área de Colecciones de la Subdirección General de Museos Estatales, donde ha centrado sus trabajos en la Red Digital de Colecciones de Museos de España, Cer.es. Actualmente desempeña también la función de coordinación de la revista *museos.es* (alejandro.nuevo@mecd.es).

Todos conocemos la famosa frase «La unión hace la fuerza» pero en la sociedad actual, de gestión del conocimiento, de la comunicación y del saber, podríamos decir más bien que «La red hace la fuerza». Vivimos enredados y no, no nos tomen en el mal sentido de la palabra, sino en la línea de que el trabajo en red y colaborativo ayudan, hoy más que nunca, a la difusión de las estrategias y los objetivos que tanto las administraciones públicas como las instituciones privadas persiguen.

Las instituciones culturales han sido beneficiarias en las últimas décadas de los grandes avances en la informatización de sus colecciones, no sólo para favorecer el inventario y catalogación de las mismas, sino bajo el objetivo de poner a disposición de los ciudadanos y de los usuarios de la dimensión internauta, el conocimiento y la riqueza del patrimonio cultural que cada país, región, ciudad o museo poseen. Y es que no hay que olvidar que archivos, bibliotecas y museos, mediante los bienes culturales que conservan, trabajan con el poder de la memoria y transmiten el conocimiento y el saber de esas culturas y pueblos a los que representan.

Pasear por las salas de un museo, o echar un vistazo a sus colecciones a través de sus páginas web o sus buscadores específicos, nos abren toda una serie de rutas de exploración e indagación que, si nos paramos a pensar, nos podría llegar a dar hasta vértigo. El patrimonio cultural se presta a múltiples lecturas y el significado de las piezas que ob-



Micrositio web de «Patrimonio en Femenino». Detalle del acceso a las categorías de la quinta edición *Eros y Anteros: visiones sobre la sexualidad femenina*.

servamos nunca es unívoco. Si aprendemos a descubrir las colecciones de los museos desde una perspectiva amplia y crítica (ahí debe residir la verdadera clave de la educación de la humanidad, en la de alumbrar una ciudadanía crítica desde las primeras etapas educativas), nos daremos cuenta de que nos hallamos ante un universo aún por explorar, un universo lleno de emociones y experiencias que nos invitan a ir de la mano de nuestro patrimonio.

En la Subdirección General de Museos Estatales siempre fuimos conscientes de la necesidad de dar a conocer esas múltiples lecturas sobre el patrimonio de los museos. La puesta en marcha, el 3 de marzo de 2010, de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.es, facilitaba a los ciudadanos una puerta de acceso a ese conocimiento y rico patrimonio que muchas veces pasa desapercibido en nuestras visitas esporádicas a los museos o bien ni tan siquiera podemos acceder por no encontrarse expuesto. Publicar por aquel entonces casi 100 000 bienes culturales pertenecientes a 60 museos (en la actualidad, CER.es publica más de 248 000 bienes de 96 instituciones museísticas

españolas) permitía a España convertirse en uno de los países que daba a conocer un mayor número de bienes culturales de su patrimonio cultural mueble en red, pero también establecía la base para el diseño de catálogos temáticos o específicos que, tomando como referencia esas colecciones, pudiesen aportar las más diversas visiones sobre el patrimonio.

Abordar la visibilidad de las mujeres se convertía en la primera prioridad de catálogo temático *on line* a tratar en el marco de la Red Digital de Colecciones. El objetivo de presentar los bienes culturales desde una perspectiva de género permitía también al personal de los museos el meditar sobre lo que las propias colecciones de cada institución nos pueden ofrecer en este sentido. No hay lugar a dudas que la historia no solamente son eventos o acontecimientos históricos concretos, la historia son procesos políticos, económicos, sociales y culturales en los que las mujeres también han estado presentes aunque su papel protagonista haya quedado relegado a un segundo plano por los discursos historiográficos. Pero son muchas, y muy diversas, las colecciones que nos permiten preguntarnos dos cosas fundamentales: ¿dónde están las mujeres? y ¿por qué aquí no están las mujeres?

Con ese objetivo clave de querer hacer hablar a la mitad de la humanidad que ha sido silenciada, surgió la iniciativa «Patrimonio en Femenino». Ya en España había tenido lugar, desde finales de los años 90, exposiciones que recuperaban y difundían la memoria de las mujeres y, a nivel internacional, existían ya museos dedicados específicamente a ellas. Llegaba la hora de dar origen, en España, a una iniciativa que tuviera una durabilidad en el tiempo y que diera acogida a las colecciones de museos de distinta naturaleza y ubicados en toda la geografía española.

«Patrimonio en Femenino» se constituía claramente como un proyecto de investigación de los museos que interpretan sus colecciones en clave de género, pero no sólo eso, sino también como un proyecto que apuesta por la innovación tecnológica y, específicamente, por la inclusión digital del género desde diferentes puntos de vista. Por un lado, permite a los usuarios de la Red el acercarse a un universo cultural nuevo con una interpretación original y, por otro, facilitar el acceso a las propias mujeres a un patrimonio en red que habla de ellas y que las significa y redescubre. Y, de hecho, cabe destacar que el mayor número de usuarios son mujeres.

En un primer momento, en el verano de 2010, se formó un primer grupo de trabajo del proyecto, formado por profesionales del Museo Arqueológico Nacional, el Museo de América, el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE) el Museo Nacional de Escultura y la Subdirección General de Museos Estatales. Pronto seríamos conscientes de la auténtica dimensión del proyecto, de cómo se realizaba un

planteamiento ambicioso y se proyectaba una primera edición que resultaría enciclopédica y que permitiría esbozar esas visiones de la presencia femenina desde diferentes ángulos, contextualizando su protagonismo en las más diversas civilizaciones y desde los orígenes de la humanidad hasta nuestros días.

Eran múltiples aspectos los que se nos planteaban además de los contenidos del catálogo: los diseños, la comunicación de la iniciativa a los museos, la informatización, la estructuración en ejes expositivos, etc. Y otro de los desafíos constituía, sin lugar a dudas, la publicación electrónica con la que queríamos acompañar el catálogo de bienes culturales. El objetivo de esta publicación electrónica era hacer especial hincapié en el papel de las mujeres en el ámbito de los museos y en la defensa, puesta en valor y conservación del patrimonio. De este modo, planteamos el no siempre fácil objetivo de rescatar la memoria de aquellas mujeres que habían actuado como creadoras, como mecenas, como impulsoras de la creación de museos o como arduas defensoras del patrimonio en momentos dramáticos como la Guerra Civil española. Dar a conocer y homenajear a esas mujeres que, décadas atrás tomaron conciencia de la necesidad de legar el patrimonio cultural que habían recibido a las generaciones futuras.

Finalmente, tras meses de arduo trabajo, se publicaba el día 8 de marzo de 2011 la primera edición de «Patrimonio en Femenino»: un recorrido a través de 194 bienes culturales nos permitía aproximarnos a cinco grandes categorías temáticas: mujeres creadoras; discursos y modelos de feminidad; trabajos y saberes de las mujeres; rupturas y transgresiones; y, por último, una categoría que, bajo el nombre de «Dejar memoria», recogía bienes culturales en los que se manifestara esa voluntad de las mujeres de dejar su legado y memoria a la posteridad.

El alcance del proyecto fue más que notable aunque, realmente, no tanto como el que hubiéramos deseado en un principio. Múltiples medios digitales se hicieron eco de la iniciativa, sin embargo, el volumen de proyectos que, con motivo del Día Internacional de la Mujer, tuvieron lugar en el año 2011 (como en los venideros) provocó que la iniciativa quedara un tanto oculta. Con el objetivo de fomentar «Patrimonio en Femenino» se nos planteaban tres recursos fundamentales: hacerlo visible en las redes sociales mediante un perfil de Facebook, intentar difundir el proyecto en el mayor número de foros posibles y, sobre todo, darle continuidad en nuevas ediciones.

Sentarse a plantear una segunda edición del proyecto no resultaba una tarea fácil. Para abordar la iniciativa, se amplió el grupo de trabajo encargado de la propuesta de temas para cada edición, de establecer las directrices del proyecto y de seleccionar los bienes culturales que habrían de formar parte del catálogo. El nuevo grupo de trabajo,

coordinado desde la Subdirección General de Museos Estatales, pasaría a estar compuesto por profesionales del Museo Arqueológico Nacional, Museo Cerralbo, Museo de América, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Traje, CIPE, Museo Lázaro Galdiano, Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional del Romanticismo y Museo Sorolla. Haciendo balance de la edición anterior, nos dimos cuenta que habíamos ampliado tanto la esfera de contenidos en la primera edición que llegaba el momento de valorar si se intentaba exponer un tema completamente distinto o si las próximas ediciones iban a ir profundizando en aspectos concretos que ya habían sido puestos de relieve de un modo u otro en la primera edición (temas como la educación, la maternidad, la misoginia, los saberes asociados a las mujeres, etc.). Creímos necesario, asimismo, acotar el número de bienes culturales que participarían en el catálogo: concentrar en unas pocas piezas todo el discurso que queríamos que cada edición ofreciera.

Finalmente, al estudiar los bienes culturales presentes en la primera edición, observamos la ausencia de obras que representaran o se asociaran al sexo masculino. Nos planteamos el propósito inverso: a través de las obras en las que se representaban hombres, inducir al análisis de aquellos ámbitos de la vida pública, e incluso, privada, en la que las mujeres han estado ausentes o bien, estando presentes, no han sido tenidas en cuenta o fueron silenciadas por los discursos historiográficos y antropológicos que se han venido



Portadas de las publicaciones electrónicas de las cinco primeras ediciones del proyecto «Patrimonio en Femenino».

sucediendo desde el siglo XIX. Nació, de esta manera, la segunda edición: *Ausencias y Silencios*. En esta ocasión, volvían a establecerse cinco ejes de estudio: la ausencia o silenciamiento de las mujeres en las esferas de la autoridad y el poder; la ciencia y la educación; la creación y el espectáculo; el trabajo y la labor; y en el ámbito de los derechos. Mientras que en las cuatro primeras, los bienes culturales seleccionados se articulaban en «Ausencias» y en «Silencios», para el caso de los derechos, entendíamos que solamente podíamos hablar de ausencias, dado que el planteamiento establecido es que los derechos, en una determinada sociedad y época, se tienen o no se tienen.

Esta segunda edición, se completaba con una nueva publicación electrónica, destinada, en este caso, y siguiendo con la línea general del catálogo, a hacer hincapié en esos ámbitos en los que apenas se ha puesto de relieve la presencia femenina como la historia del proceso constitucional de la actual Constitución de 1978, el ámbito de la composición musical o en determinadas disciplinas deportivas.

Sobre la tercera edición, apenas hubo dudas a la hora de seleccionar la temática. Reunidos en el verano de 2012, con la cara puesta en la publicación para marzo de 2013, no había nada que pudiera estar de mayor actualidad que el término «Crisis». Y, desde luego, si nos poníamos a hacer una historia de las mujeres, la crisis nos golpeaba la cabeza como un martillo. Crisis, adversidad, supeditación, conflicto, supervivencia,... Eran tantos los posibles títulos para el nuevo catálogo. Pero, finalmente, nos decantamos por uno que reflejaría a la perfección las distintas realidades que queríamos mostrar de las mujeres. Era el turno de *Mujeres ante la adversidad: tiempos y contratiempos*. Y esas realidades no eran otras que el poner de relieve y difundir cómo habían actuado las mujeres en épocas de conflicto social, de crisis económicas, de transformaciones políticas y, lo más importante, qué había sido de ellas en los momentos de cambios en el ámbito al que las sociedades patriarcales las habían relegado: el mundo de lo doméstico. ¿Qué sucedía con las mujeres cuándo quedaban viudas? ¿Cómo podían salir de ese marco en el que socialmente vivían recluidas?

A algunas de estas cuestiones e interrogantes también tratábamos de poner de relieve a través de la propia publicación electrónica. En este caso, el grupo de trabajo encontró que era de gran importancia que se pusiera de manifiesto un aspecto verdaderamente crítico en las sociedades occidentales, el de la violencia contra la mujer. Asimismo, se presentaron artículos relativos a mujeres que vivieron la adversidad en el ámbito laboral, como Matilde Ucelay; o en su vida, como Mary Wollstonecraft. Tuvimos, además, la oportunidad de poder entrevistar a la escritora Ángeles Caso para nuestro proyecto.

Tradición y modernidad fue la cuarta edición de la iniciativa. En esta ocasión quisimos dar mayor empaque a la cuestión de la multiculturalidad en las instituciones museísticas. El objetivo del catálogo era destacar aquellas manifestaciones que vinculaban a las mujeres con las tradiciones, ritos y costumbres de sus comunidades pero también poner en valor el papel de aquellas que se rebelaron contra el orden establecido y lucharon para imponerse al destino que las «normas» sociales establecían con respecto a su condición femenina. Se solicitó a las instituciones museísticas que en esta edición (aunque ya se había hecho también en las otras) se prestara especial atención en reflejar esas realidades de tradición y modernidad en las más diversas culturas. De esta manera, *Tradición y modernidad* respondía a dos de los programas perfilados en el plan Museos+ Sociales, impulsado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas y, por aquél entonces, aún en fase de desarrollo. Los dos programas «El museo como centro de referencia intercultural» y «La visualización de la perspectiva de género» se encuadran dentro de la línea estratégica «Contribución a la cohesión social, atención a la diversidad cultural y difusión del modelo sostenible». Y respondiendo a los objetivos del catálogo, la publicación electrónica (la más numerosa en cuanto a artículos) nos permitió conocer la realidad de las mujeres en todo el orbe terrestre ya que tuvimos aportaciones procedentes de los cinco continentes. El reto de aproximar parte de la realidad de las mujeres de otras culturas había sido conseguido.

Con la quinta edición, abrimos «Patrimonio en Femenino» a un tema en el que los museos podrían aportar un sinfín de bienes culturales. *Eros y Anteros: visiones sobre la sexualidad femenina* nos sorprendió a todos hasta el punto que los profesionales de museos desconocíamos los discursos que, desde el patrimonio cultural, se podrían establecer en relación a la sexualidad femenina. De hecho, *Eros y Anteros* ha sido la edición que más ejes expositivos ha tenido en toda la historia del proyecto. Como habíamos hecho en anteriores ocasiones, se propuso el tema general a las instituciones y, una vez recibidas las diferentes propuestas de bienes culturales, fuimos esbozando las diferentes categorías de clasificación. Pudimos abordar el tema de la sexualidad femenina desde la perspectiva de la mitología; desde los pequeños objetos que, pícaramente, esconden escenas eróticas; o desde las diferentes formas de vivir la sexualidad femenina en distintas culturas del mundo. Conscientes del valor que la educación sexual tiene en nuestros días la publicación electrónica que acompañó a esta catálogo se publicó el Día Mundial de la Salud Sexual.

Ahora, entre sus manos, el lector tiene la consecuencia de toda una trayectoria, de un proyecto superviviente que, habiendo tenido una mayor o menor difusión, siempre

ha cumplido su objetivo: el de dar a conocer a las mujeres a través del patrimonio que los museos custodian, poner al servicio de los ciudadanos el conocimiento y la certeza de que la historia de la humanidad ha sido tejida por hombres pero también por mujeres y que es digno resaltar la contribución de éstas al desarrollo de nuestras civilizaciones. Es por ello que hemos subido un grado más y hoy nos encontramos con la sexta y última edición de «Patrimonio en Femenino». En cierto modo volvemos a los orígenes, a un planteamiento general que, bajo el título *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*, nos permite a ocho países del ámbito iberoamericano poner en común nuestro patrimonio y nuestros esfuerzos en la consecución de que en la historia de nuestros pueblos, las mujeres tengan el reconocimiento que merecen. Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Portugal y Uruguay forman parte de este proyecto y, lo más importante, del deseo de tejer la historia futura de mujeres y hombres en condiciones de igualdad.

❖ MÉXICO EN LA MEMORIA FEMENINA

Dina Comisarenco Mirkin

Desde hace ya mucho tiempo que se reconoce la originalidad, calidad y pluralidad del arte mexicano del siglo xx, pero frecuentemente, su narración histórica se ha dedicado a destacar a una muy restringida galería heroica, constituida por muy pocos artistas, generalmente de género masculino, dejando en el olvido a otros muy valiosos creadores, y muy especialmente a las mujeres.

Con esta plataforma virtual nos proponemos contribuir a la construcción de una nueva manera de entender y de articular las relaciones entre el arte mexicano y la sociedad de forma más amplia e incluyente, que dé cuenta de la riqueza y de la diversidad de la producción artística femenina en el país, que efectivamente ha sido muy activa a través de todo el siglo xx, y que sin embargo, muy generalmente la crítica especializada ha dejado en el olvido.

¿Cuántas personas hemos visto a nuestras madres sacrificar sus carreras profesionales agobiadas de tanto luchar en contra de todo tipo de presiones? ¿A cuántas estudiantes mujeres nos han dicho que en nuestras profesiones no llegaríamos lejos porque, finalmente, la maternidad era nuestro destino? ¿Cuántas estudiantes nos hemos sentido desoladas frente a la reiterada e injusta ausencia de ejemplos históricos de mujeres destacadas en nuestros cursos universitarios sobre la historia del arte?

Para por fin vencer a los perniciosos estereotipos y olvidos históricos que impiden que las mujeres nos desarrollemos plenamente, debemos recuperar la memoria histórica de las mujeres y debemos analizar críticamente la construcción misma de la historia. Acercarnos a las imágenes creadas por mujeres artistas a través del tiempo, las mismas que expresan la pluralidad y la diversidad propia de sus miradas femeninas sobre el mundo, sin duda tiene no solo un valor retrospectivo, sino y principalmente prospectivo, pues puede ayudarnos a construir la sociedad más respetuosa, equitativa e incluyente que anhelamos.

Frida Kahlo (1907-1954), María Izquierdo (1902-1955), Remedios Varo (1908-1963) y Leonora Carrington (1917-2011), pero también Julia Escalante (1854-1900), Guadalupe Carpio (siglo xix), Pilar de la Hidalga (siglo xix), las hermanas Josefa y Juliana Sanromán (siglo xix), Luz Osorio (1860-1935), Angelina Beloff (1879-1969), Nahui Olin (1893-1978), Rosa Rolando (1895-1970), Tina Modotti (1896-1942), Lola Cueto (1897-1978), Isabel Villaseñor (1902-1955), Lola Álvarez Bravo (1903-1993), Alice Rahon (1904-1987), Aurora Reyes (1908-1985), Elena Huerta (1908-1990), Cordelia Urueta (1908-1995), Kati Horna

(1912-2000), Olga Costa (1913-1993), Elvira Gascón (1911-2000), Fanny Rabel (1922-2008), Rina Lazo (1923), Ángela Gurría (1929), Lilia Carrillo (1929-1974), Joy Laville (1923), Helen Escobedo (1924-2010) y Marta Palau (1934), son tan solo algunas de las muchas y sobresalientes mujeres artistas que realizaron sus fascinantes carreras artísticas en México durante las distintas etapas del siglo xx, y que todavía están a la espera de nuevos estudios críticos profundos que den cuenta de sus significativos, abundantes y diversos aportes creativos.

A partir del movimiento feminista, que ha dejado importantes huellas no solo en el campo político y social, sino también en el cultural, en los últimos años, el número de las



Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
SIGROPAM: 29541. *Mujer saliendo del psicoanalista (podría ser Juliana)* (1960), de Remedios Varo. Foto: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

mujeres artistas profesionales en México ha crecido de forma exponencial. Recordemos, para una vez más, citar tan solo algunos ejemplos, a Maris Bustamante (1949), Carla Rippey (1950), Dulce María Núñez (1950), Rocío Maldonado (1951), Nunik Sauret (1951), Lucía Maya (1953), Mónica Mayer (1954), Patricia Quijano (1955), Magali Lara (1956), Georgina Quintana (1956), Inda Sáenz (1957), Laura Anderson (1958), Mónica Castillo (1961), Flor Minor (1961), Teresa Velázquez (1962), Patricia Soriano (1964), y María José de la Macorra (1964), entre muchísimas más. La riqueza filosófica, estética y política de todas ellas da cuenta de la importancia de la producción artística mexicana femenina en la actualidad, que sin lugar a dudas es en gran parte heredera de la tradición creativa femenina en el país.

El género es una de las dimensiones fundamentales en las relaciones sociales de poder, y la recuperación de la producción plástica de las artistas mujeres nos ayuda a entender qué memorias colectivas tenemos las mujeres en relación con nuestra propia historia, y cuáles son sus diferencias con respecto a las construidas y transmitidas por la historia oficial a través del tiempo. La comparación de imágenes creadas por artistas de distintos géneros arroja una muy reveladora luz en torno a los conflictos tradicionales que existen entre las visiones hegemónicas y las alternativas en torno a la posición social y los roles culturales en la construcción de la memoria cultural social, de importantes repercusiones para nuestra sociedad contemporánea.

La práctica artística y la historiográfica son tecnologías de la memoria complementarias y ambas desempeñan funciones sociales fundamentales al perpetuar o al borrar la identidad cultural de los distintos grupos sociales, y particularmente, en este caso, el de las artistas mujeres que no cuadran dentro de la historia de bronce constituida por la historiografía tradicional. Colaborar con el rescate de imágenes generalmente olvidadas por la disciplina de la historia del arte, resulta una actividad académica fundamental para colaborar con la construcción de las contra-memorias necesarias para desafiar el proceso de «naturalización» de la memoria hegemónica esencialista de la historia oficial, y para develar su proceso constructivo de carácter social, cultural e histórico.

Esperamos que a través de esta nueva plataforma, dedicada precisamente al rescate de la memoria femenina en Iberoamérica, podamos ampliar los horizontes de la historiografía del riquísimo panorama artístico mexicano de los siglos xx y xxi para abrir así nuevas posibilidades que nos permitan continuar revisando y revalorando de forma crítica y académicamente rigurosa, la extraordinaria riqueza de la historia del arte nacional, incluyendo ahora las muy significativas contribuciones estéticas de las mujeres artistas.

La puesta en marcha y realización del catálogo *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*, sin duda será un referente imprescindible en el ámbito iberoamericano.

Desde México, se aportan las miradas de creadoras que han nutrido las realidades y las apuestas en el mundo del arte. Creadoras que han trabajado en algunas ocasiones a contracorriente y que lucharon por expresar sus ideas, emociones y sentimientos a través de distintas plataformas. Su oficio es potente, contestatario y muchas veces lleno de significados que devienen de la vida misma, de lo cotidiano, pero que cruzan lo universal.

Diversas geografías mostrarán en este catálogo sus referentes, sus diálogos y sus trincheras. Cada una ha aportado a sus proyectos artísticos, una visión muy particular de su época, su entorno y circunstancias, y recorren con la mirada la esencia de cada una de estas creadoras que nos permite participar en esta nueva interpretación del territorio.

Sin duda, tuvieron que pasar muchas décadas para que la presencia de la mujer, y en particular de su arte fuera visible y descubriéramos su gran potencial. Detonar campos de acciones y propuestas ha sido ya un parteaguas. Sin estos referentes no sería posible visualizar las transformaciones culturales en lo global y lo local que han ocurrido en México. No es casual que ya en 1975 se celebrara en México la primera de las cuatro conferencias en torno a los Derechos de la Mujer organizadas por la ONU.

En México se crea el Instituto Nacional de la Mujer en 1999 y, un año después se realiza la Primera Consulta Nacional sobre los Derechos de la Mujer. Por su parte, la Universidad Nacional Autónoma de México con su Programa de Estudios de Género refuerza el corpus conceptual sobre el tema. En marzo de 2011 se crea el Museo de la Mujer bajo la tutela de la UNAM.

Otro acontecimiento importante es la postulación del decenio dedicado a la Enseñanza de los Derechos Humanos convocado por la ONU y concebido como un centro de difusión y análisis de una nueva cultura de equidad para las mujeres. Por su parte, la UNESCO ha trabajado en la promoción de la igualdad de género basado en un compromiso por los derechos y la diversidad culturales, sustentado en el marco internacional de los Derechos Humanos para las Mujeres.

En este contexto para el Gobierno Mexicano a través de su Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, se expresa como prioridad fortalecer un México Incluyente a través de diversos programas de accesibilidad, inclusión social e incentivo a la igualdad de género y el patrimonio cultural para el logro de los derechos culturales equitativos a través del arte y la cultura como un complemento para la igualdad y así, reforzar la identidad que como país tenemos.

Gabriela Gil Verenzuela

Representante del Programa IbERMuseos en México

❖ A CONQUISTA DO ESPAÇO ARTÍSTICO FEMININO. ENTRE SENSIBILIDADES E AUTONOMIAS

Maria de Aires Silveira

Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, Lisboa

Curadora no Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado. Atividade ligada à gestão da coleção no Museu e curadoria de exposições de arte oitocentista e de inícios do século xx: Adriano de Sousa Lopes, em 2015; Columbano Bordalo Pinheiro, em 2007 e 2010; Miguel Ângelo Lupi, 2002; João Cristino da Silva, 2000.

Grau de Mestre em História de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1986.

88 Uma elite intelectual sensível em Óbidos, no século xvii, e o impacto da arte popular nas Caldas da Rainha, século xix - Josefa d'Óbidos e Maria dos Cacos

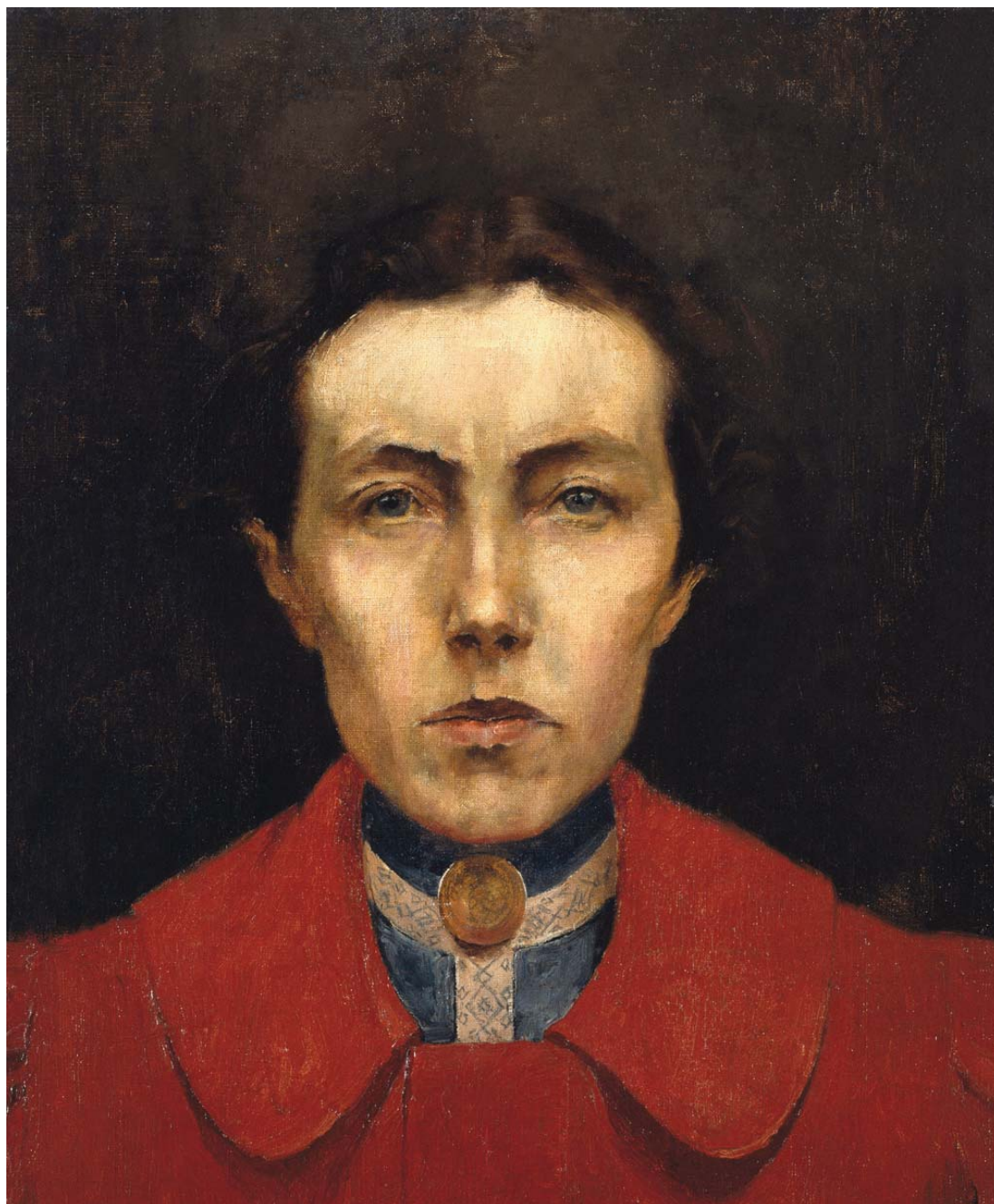
A participação da mulher na arte corresponde a uma crescente conquista da sua presença como figura interveniente no processo artístico, passando de musa, mulher imaginada e símbolo a um plano de invisibilidade quando se torna autora, como se entrasse numa zona de esquecimento e num meio adverso. Normalmente, a partir do século xvi, as mulheres artistas eram filhas de autores reconhecidos, como a figura marcante de Josefa de Óbidos (1630-1684) que se dedica a uma temática específica: a natureza-morta e representação de flores, apesar da realização de algumas imagens religiosas e retratos. Também seu pai, Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) se dedicara à natureza-morta, confundindo-se por vezes a pintura de ambos, nos estilos e técnicas, contrariando assim a noção de atribuição a uma pintura temática redutora do género, estrangida a características particulares de masculino-feminino.

Pintora sensível, Josefa de Óbidos atinge uma projeção considerável, numa corrente «naturalista-tenebrista» (Serrão, 2013: 38), inscrita no movimento Barroco, triunfante nesta época e numa corte de aldeia com tertúlias literárias e coleções artísticas pertencentes a casas senhoriais. A sua pintura, de observação rigorosa do objeto, destaca-se por uma delicadeza na organização da composição. A representação de um quotidiano banal e o seu carácter decorativo poderão ter vinculado a sua pintura a paradigmas



Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. N.º Inv. 1525. *Meninas* (1928), de Sarah Affonso. Imágen: ADF/DGPC; Arnaldo Soares, 1994.

femininos, referidos como envolvimento apaixonado e pormenores sensíveis, considerando «a sua força plástica, o seu pessoalismo» (Serrão, 2013: 33). Inspira-se em obras de seu pai e numa coleção de obras de artistas da Andaluzia que teria em casa, com pinturas na linha de Zurbarán, mas certamente se encantara com as pinturas de André Reinoso, na Misericórdia de Óbidos (1629) longe das fórmulas maneiristas ao explorar «uma nova “construção” do espaço segundo cânones tenebristas, com desenho “ao natural”, modelação luminosa, no gosto do Barroco peninsular» (Serrão, 2013: 32). Excelente miniaturista, Josefa d’Óbidos aceitou encomendas religiosas transmitindo



Museu Nacional de Soares dos Reis. N.º Inv. 878. *Auto-Retrato* (1900), de Maria Aurélia Martins de Souza.
Imágen: ADF/DGPC; Manuel Palma.

uma ingenuidade rara e o perceptível interesse de pintar por gosto e curiosidade, espontaneamente, numa via não-erudita.

Muitas obras de arte no feminino terão desaparecido por uma considerada ausência de valor que no caso de Josefa d'Óbidos, por um cruzamento de felizes coincidências, se distingue no meio artístico português, não só por ser filha de pintor, mas pelo trabalho de oficina e a sua ligação a uma sensível elite intelectual de Óbidos. Esta tendência pictórica, dirigida para um registo naturalista e espontâneo, foi desenvolvido também na cerâmica e particularmente no trabalho de olarias, integrado na considerada arte popular, onde se destaca Maria dos Cacos (c. 1820-1853) reconhecida oleira pelo realismo expressivo dos seus objetos, inicialmente de carácter utilitário mas que foram adquirindo um sentido, aliado a um aspeto humorístico, raro nas restantes olarias, como a criação das bilhas de segredo, garrafas figurativas, assobios decorados, bichos bizarros. Normalmente em loiça vidrada, em tonalidades de negros, verdes de cobre, branco, terão influenciado os artistas desta atividade, não só na sua época como os que lhe seguiram, tanto o *Maфра* como Rafael Bordalo Pinheiro. A originalidade da sua produção relaciona-se com objetos de quotidiano e um certo regionalismo. Surge uma realidade caricaturada ou ironizada à distância de um gesto banal –jarro em forma feminina, de grande saia rodada e lenço, constituindo assim uma invenção constante do trabalho diário e rotineiro—.

88 Arte moderna. A conquista feminina do espaço público no século XIX

Em meados do século XIX, quando no meio artístico se questiona o ensino académico e se reflete sobre a novidade do apontamento artístico tirado «do natural», discute-se nas lojas, nos cafés, em ateliers, em espaços de sociabilidade encontrados pelos intelectuais, como o «cenáculo» do Rossio - mais importante do que a Academia e onde aparecem artistas, poetas, prosadores, atores. Os cafés são eleitos como espaços de opinião e a imprensa periódica mantém a necessidade de informação, divulga os conhecimentos úteis e estabelece um espaço de reflexão crítica. No café mais frequentado por jovens artistas, o Leão d'Ouro, forma-se um grupo liderado por Silva Porto, mestre tímido, recentemente chegado de Paris com novas propostas de pintura ao «ar livre», embora longe de uma estrutura de escola ou movimento. A cerveja da casa era excelente e a cozinha de grande reputação, servia o macarrão à italiana, amêijoas de caldeirada, arroz à valenciana, suculentos bifos e peixe, e especialmente, famosos pratos de linguado. Na ausência de Museu ou Academia, surge esta «cervejaria-museu», assim a considera o



Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. N.º Inv. 2597. *Pintura habitada* (1974), de Helena Almeida. Imágen: ADF/DGPC; Mário Valente, 2001.

crítico de arte Monteiro Ramalho, decorada com obras dos mais modernos jovens artistas frequentadores, por iniciativa e encomenda do proprietário.

Numa representação mordaz do tímido «divino mestre», Silva Porto, e do grupo de tranquilas tertúlias na cervejaria da baixa pombalina, impõe-se a pintura de dimensões épicas, *O Grupo do Leão*, 1885, de Columbano Bordalo Pinheiro, no centro do café, e reflete o mito urbano de convivialidade e tensões artísticas dos modernos pintores lisboetas. O autor recorta o perfil dos seus camaradas (José Malhoa, Henrique Pinto, João

Vaz, António Ramalho, Rafael Bordalo Pinheiro, José Rodrigues, Moura Girão) junto a uma mesa. Apresentam-se regularmente nas exposições do grupo, de 1881 a 1889, acompanhadas de pequenos e rigorosos catálogos ilustrados, ou seja, cria-se um gosto moderno pela representação. Nas suas obras permanece um imaginário oitocentista que valoriza o gosto pela representação da «natureza viva», em narrativas populares, e que extravasa para o século seguinte, com a intenção de comunicação imediatista das idealizadas vivências rurais, inspiradas nas descrições de Júlio Dinis. No entanto, outra temática preferencial, o retrato, enquanto expressão da afirmação do indivíduo, introduz uma humanização que corresponde à preocupação pelo subjetivismo e a uma necessária referência do estatuto social e artístico. Este realismo de finais de século, entendido na descrição pormenorizada e expressividade do retratado, enquadra a importância do poder da imagem e da emergência de uma elite intelectual que valoriza a noção da importância da celebridade, da figura pública como forma circunstanciada de poder, agora ligado ao conhecimento e ao pensamento.

Nesta agitação mundana e nesta efervescência analítica, numa época em que o poder se transfere do domínio dos títulos e do dinheiro para as esferas do saber, destacam-se também mulheres que conquistam uma certa autonomia e que traçam importantes carreiras como médicas, escritoras e advogadas: Domília Carvalho (1871-1966); Adelaide Cabete (1867-1935); Maria Veleda (1855-1955); Regina Quintanilha (1893-1967); Ana de Castro Osório (1872-1935); Carolina Beatriz Ângelo (1872-1935); Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925). Perante o interesse crescente pelas exposições de arte e os meios artísticos, especialmente pelas apresentações do Grupo do Leão, também alguns elementos femininos se evidenciam neste núcleo de artistas. A 5.^a exposição deste grupo, Exposição de Arte Moderna, em substituição de Exposição de Quadros Modernos, é assim designada porque conta também com escultores, para além dos pintores iniciais- Participam também «Senhoras leões», numa atitude inédita e moderna, embora Maria Augusta Bordalo Pinheiro já tivesse integrado exposições como as da Sociedade Promotora de Belas Artes. Assiste-se à apresentação de um conjunto de individualidades femininas, ao lado dos ruidosos leões, como Helena Gomes, Berta Ortigão, Josefa Greno e a Duquesa de Palmela (escultora).

Apesar de alguns comentários conservadores ligados a assuntos proibidos no feminino, atingindo a polémica entre Anatólio Calmels (1822-1906) e Ramalho Ortigão (1836-1915) um exponencial interesse na imprensa, entende-se este período como uma época impulsionadora e motivadora da participação de mulheres na esfera pública e particularmente na arte. De facto, este interessante episódio ilustra a dificuldade de aceitação



Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. N.º Inv. 1679. *Casas* (1953), de Maria Helena Vieira da Silva. Imagem: ADF/DGPC; José Pessoa, 1992.

de muitas mulheres artistas e de temáticas consideradas proibitivas ao género feminino. Calmels, um académico conservador critica o tema de uma pintura de cebolas de Berta Ortigão, filha do escritor Ramalho Ortigão que, de imediato, problematiza esta questão para conceitos mais abrangentes e refere-se ao realismo, ao papel da mulher e a modernas propostas artísticas, assinado o texto como Simplício Feijão. Trata-se da afirmação da arte moderna e da contestação de padrões sociais oitocentistas, onde até as protagonistas se anulam, como o caso de Berta Ortigão que perante a insistência paterna em estudar em Paris, prefere Lisboa e o casamento, numa espécie de autocensura pela troca de uma carreira artística pela habitual aceitação da condição feminina.

Tal não foi a situação de uma outra Senhora Leoa (Leandro, 2008: 113-126), do Grupo do Leão d'Ouro, Josefa Grenó, artista que acompanhou o marido no estágio da sua bolsa, esvaída na boémia parisiense, e que conhecerá um desfecho trágico no seu assassinato por Josefa, consequente prisão e internamento psiquiátrico em Rilhafoles. Confessa em tribunal que «por ele me sacrifiquei e me fiz pintora... Trabalhei muito...» (Aldemira, 1951: 38) e adianta que «nunca se atreverão a afirmar que eu não tenha sido uma mulher hon-

rada, muito trabalhadora... Trabalhei sempre como um homem e ganhei muito dinheiro com a pintura» (Aldemira, 1951: 29). De facto, a crítica dos periódicos da época referiam-se à sua pintura como «de uma espontaneidade de execução surpreendente» (Ramalho, 1897: 201) e hábil na «largueza do compor tampouco geralmente lhe desvirtua o mimo de certos mistérios d' eflorescência, que ela sabe dar sem pieguice, e com reais virilidades de tom, cheias de encanto». Aliás, mais tarde, em 1951, Varela Aldemira entusiasma-se na biografia da autora e sublinha a importância das obras da autora na época como «a surpresa Greno», imaginando os comentários contemporâneos relativos à sua energia de pincelada e dinamismo de composição, nas exposições de obras da autora: «estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um à-vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona (...) se não é um homem a pintar, é o diabo por ela». (Aldemira, 1951: 115).

88 Maria Augusta Bordalo Pinheiro, pioneira do design industrial

Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1846-1905) destaca-se nas exposições do Grupo do Leão. Filha do artista Manuel Maria e irmã de dois leões, Columbano e Rafael, inscreve-se numa família de artistas e amantes de música. O seu percurso reflete uma vocação ligada à decoração, desde os desenhos iniciais para ornamentação de faiança, em peças da Fábrica de cerâmica de Rafael, nas Caldas da Rainha, a pinturas de flores em pinturas murais de palacetes, como o *Beau Séjour*, em projeto decorativo conjunto com os irmãos, como também a decoração da cervejaria-museu Leão d'Ouro constitui proposta conjunta fraterna e do Grupo de artistas modernos, e especialmente, uma linha decorativa no fascínio pelo trabalho desenvolvido com a renda de bilros de Peniche.

Eventualmente interessa-se pelas rendas desde sempre, terá apreciado os famosos trabalhos de Chantilly e Vincennes, durante a sua permanência em Paris, na companhia de Columbano que obtivera uma bolsa financiada pela Condessa d'Edla, em 1881-82. Pouco depois, em 1887, já em Portugal, é nomeada diretora da Escola de Desenho Industrial D. Maria Pia, Peniche, que tal como muitas outras escolas industriais, pretende formar artistas e aplicar o desenho às indústrias locais nacionais com o objetivo de dar um impulso a indústrias tradicionais. Assiste à fundação desta escola com um dinamismo peculiar. Logo no início, participa a Fonseca Benevides, inspetor das Escolas Industriais de Portugal, em 1884, que a barca de transporte dos equipamentos se atrasara e não havia quem descarregasse os objetos pois «uns estavam nas vindimas, outros na pesca!!» (IAN/TT, 1887), situação que a artista não poderia entender. Em Peniche, a atividade das rendas ocupava grande parte das mulheres e crianças. Entendida como uma banalidade

do quotidiano, uma atividade anónima e desprestigiada, e por isso Maria Augusta reclama acerca deste desprezo votado às artes.

Ainda nos anos 70, Ramalho Ortigão critica a inexistência de desenhadoras nestes trabalhos delicados. No entanto, a preocupação pelo incremento industrial, aliado ao ensino, tratou de ultrapassar esta situação com a fundação da Escola Industrial com a escolha de uma artista como sua primeira diretora. Esta disposição política valoriza o desenho como princípio elementar para o desenvolvimento do ensino industrial, recebendo sempre elogios, especialmente de intelectuais como Afonso Lopes Vieira que comenta o seu trabalho como peça artística. Sublinha que «fez da renda vulgar, industrial, de Peniche, que operárias habilidosas, sim, mas sem cultura nem gosto, nem terem quem os ministrasse, urdiam sem ideal –ela conseguiu fazer da renda gorda das operárias os seus modelos sublimes de poesia–. Assim pôde ser criada, como obra de arte moderna, a Renda Portuguesa, e estilizada dentro de um conceito nacionalizador e de uma técnica purificada e desenvolvida.» (Vieira, 1915: 104).

Entre a Tradição e a Arte Moderna, Maria Augusta terá sido das primeiras designers, uma desenhadora conceptual que aplicava à renda modelos elegantes, uns de inspiração francesa, outros ligados a uma estilização Arte Nova, mas únicos na sua tessitura de golias, colchas, toalhas, «lenços góticos ou modernos» (Vieira, 1915: 105), como se construísse um programa vasto, uma síntese entre a arte contemporânea, a novidade da arte moderna e a memória do tempo. Lopes Vieira aproveita para enlaçar este entendimento original na estética do movimento literário Renascença que privilegia a intuição, as raízes nacionais folclóricas, a temática histórica e uma visão mística da natureza, no sentido de encontrar uma alma nacional perdida. Na verdade, Maria Augusta apresenta a sua produção nas exposições de arte, numa nova categoria, projetando a renda como objeto de expressão artística, passando da banalidade do ato de lazer feminino a um outro julgamento: Exposição Industrial de 1888; diversas exposições do Grémio Artístico, obtendo prémios em 1896 e 1898; várias mostras na Sociedade Nacional de Belas Artes com medalha de honra em 1901. Internacionalmente obteve medalha de ouro na Exposição Universal de Paris, em 1889, o Grand Prix nas Exposições Internacionais de Antuérpia, em 1894, e de St. Louis, em 1904, e na Exposição Internacional Panamá-Pacífico, S. Francisco-Califórnia, em 1915. Depois deste impulso, a renda de bilros valorizou até a identidade das rendeiras que assim saíram do anonimato, apresentando cada peça como obra de arte, embora a mulher que a promoveu tenha submergido no silêncio da História, como aponta Michelle Perrot, historiadora contemporânea (Perrot, 1998), ou seja, desaparece nas referências históricas e na invisibilidade do trabalho no feminino.

88 Autonomia e liberdade no século xx - Mily Possoz e Sarah Affonso

A arte moderna, as exposições do Grupo do Leão e a aceitação de expressão artística no feminino introduzem uma liberdade desconhecida nalguns sectores da intelectualidade portuguesa. Os modernismos, apresentados nas primeiras décadas do século xx português, revelam uma liberdade acrescida na admissão da autonomia e representação de temáticas originais em autoras como Mily Possoz e Aurélia de Sousa.

Emília Possoz (1888-1968), de origem belga, nasce num meio social e cultural distinto. Mily, como fica conhecida, parte para Paris em 1905, onde frequenta a *Académie de la Grande Chaumière*, e viaja por França, Bélgica, Alemanha, Holanda, Itália, interessando-se especialmente por gravura. Regressada a Portugal, em 1909, participa nas exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes e destaca-se na geração de artistas do Primeiro Modernismo Português como ilustradora e colaboradora da imprensa periódica (*ABC*, *Athena*, *Contemporânea*, *Ilustração Portuguesa*, *Panorama*) com temáticas e expressividade particulares. Colabora também em publicações com ilustrações, tanto em Lisboa como em Paris, onde se desloca regularmente em longas estadas. Em 1937, em Bruxelas, participou na *Quinzième Exposition Annuelle de la Gravure Original Belge*, mas já em Lisboa, em 1938, colabora em monografias.

Excelente desenhadora, Mily dedica-se à gravura (ponta-seca) e integra a *Jeune Gravure Contemporaine*, em Paris, desde a sua fundação, em 1929. Nestes anos, a partir de 1927, desenvolve uma grande amizade com Vieira da Silva e Arpad Szenes, embora a sua gramática modernista figurativa se distancie dos círculos artísticos parisienses destes autores.

Na década de 40, em Portugal, face ao declínio generalizado da prática da gravura, procura a diversidade técnica e trabalha nas categorias de óleo, aguarela, tapeçaria. Participa na Exposição do Mundo Português, procurando inspiração nos motivos dos biombos *Namban* para a sala do Japão, encomenda de Cottinelli Telmo. Nos anos 50, colabora ativamente na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956) embora sem abandonar a pintura e realiza muitas obras para a decoração do Hotel Tivoli. «Irónica, independente, arrojada e dinâmica, segura de si» (Ferreira, 2010: 35), possui uma enorme autonomia, rara numa mulher da sociedade portuguesa deste período, e determinada, traça uma carreira única, entre uma estilizada figuração de temática popular e visão etnográfica, aliada a propostas arrojadas na representação da paisagem.

Também ligada aos grupos modernistas, Sarah Affonso (1899-1983) começa por trabalhar na temática retrato, desperta por uma imensa admiração por Columbano que se



Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado. N.º Inv. 2009. *Self portrait in red* [Auto-retrato] (1953), de Paula Rego. Imágen: ADF/DGPC; Arnaldo Soares, 1994.

reflete inicialmente numa pintura em mancha mas que aos poucos se desvanece em linhas puras. As suas obras aproximam-se de trabalhos *naïf* franceses, numa interpretação única das memórias de infância no Minho e de um imaginário popular. Apesar do seu fascínio pela produção e figura de Almada Negreiros, com quem casaria em 1934, teima

em distinguir-se do seu projeto e acaba por se anular como artista, um tanto magoada quando comenta «que me venham dizer que a minha pintura é igual à dele, isso ofende-me, sobretudo porque ele tem um grande nome, e isso foi das coisas que me fez parar» (Conde, 1995. 459-487). Entre 1928 e 1932 expõe individualmente com alguma determinação, depois de se apresentar em muitos salões e de apresentar a pintura *As meninas*, em 1928, no *Salon d'Automne*, Paris. Rapidamente, passou para um imaginário algo maravilhoso, onde figuras suspensas se destacam pela sua simplicidade popular, em composições de um grande equilíbrio e intensidade cromática, mantendo-se ativa no período entre as duas Guerras, e com uma singularidade plástica que lembra algumas pinturas intimistas e de paisagem de Suzanne Valadon (1867-1938) –artista e modelo parisiense, amiga dos pintores impressionistas–.

Um percurso hesitante, marcado pela imposição de opções padronizadas a estatutos sociais femininos, justifica uma pretensa tutelar compreensão da historiografia e até uma tolerante aceitação da mulher-artista mas circunscrita a propostas artísticas, em espaços limitados do conhecimento e palcos icónicos de uma arte pensada no feminino, entre flores e espaços pictóricos equilibrados de naturezas-mortas.

88 A mulher artista e a modernidade - Aurélia de Sousa

Aurélia de Sousa (1865-1922) era diferente. Destaca-se em finais do século XIX como figura que introduz a modernidade, tal como António Carneiro. São figuras marcantes de novas propostas estéticas. Aurélia enfrenta a sua condição de mulher-artista (Dias, 2012: 69) debatendo-se em três auto-retratos determinantes, entre o olhar frontal, surpreso e afirmativo, sublinhado por um enorme laço negro, identificativo do seu estatuto de artista, num deles; num outro, a transfiguração em Santo António, ironicamente assumido, sugere a estranheza de representação, tal como Columbano admitira na figura do santo o modelo de sua mulher. Na verdade, interessa a Aurélia problematizar o sentido laico na interpretação do sagrado, mas também o feminino transvertido de masculino, sempre numa dupla tensão, moderna e profunda, do seu auto-retrato; e ainda, o abandono trágico da sua figura no escurecido atelier.

Pretende refletir sobre o naturalismo e interpretá-lo de uma forma conceptual, criando relações inéditas, como nesta pintura *Interior de atelier*: uma paisagem luminosa e característica dos ensinamentos de Silva Porto encontra-se suspensa, ironicamente, num atelier sombrio, denso nas sombras de uma pintura em mancha, onde a artista sucumbe.

Pode parecer até um manifesto da condição feminina e de um modernismo incipiente que se aproxima... Por outro lado, interessa-se também pela representação de cenas intimistas e nostálgicas, com figuras passivas, perdidas num universo interior e reveladoras da realidade dos seus espaços, entre o Porto e Paris, assumindo assim uma autonomia e liberdade especiais, raras nas mulheres da sua época.

88 Comunicação e expressão

Dos nomes no feminino que atuam mais convictamente, sobretudo a partir dos anos 30, como Maria Keil, Ofélia Marques, Clementina Carneiro de Moura, Estrela Faria, destaca-se Vieira da Silva. Desenha-se uma afirmação de mudança do paradigma artístico. Vieira da Silva (1908-1992) desenvolve a sua carreira artística em França, ao lado de Árpád Szenes (1897-1985) embora com maior protagonismo. A sua visão do espaço encaminham-na para o abstracionismo, esquecendo narrativas, ao privilegiar sinais, linhas e planos de cor, com algumas referências expressivas que procura nas memórias dos lugares e das sensações. Por vezes, a cor valoriza a ambiguidade de sombreados e cria efeitos óticos que contrariam a perspetiva e a profundidade de campo.

Emprega uma sensualidade mas também novos formulários de comunicação visual, sustentados por uma cultura europeia e especialmente francesa, onde se adaptara. «Entre todos os pintores da sua geração que se encontraram na prática de um neo-impressionismo abstracto sem fronteiras, Vieira foi quem realizou os mais veementes quadros de protesto dramático (*O Desastre*, 1942), de esperança no final de litígios civis (*La Liberation de Paris*, 1944), da angústia sofrida longe da Pátria (*História Trágico-marítima*, 1944)...» (Gonçalves, 2013: 169). E também a Poesia e o Misticismo lhe absorvem as emoções, por vezes expressas em micro-traços e minúsculos quadrados, presos a sensações cromáticas e luminosas (*Soleils*, 1986).

Após a II Guerra Mundial, e sobretudo depois de 1960, Lourdes Castro, Paula Rego, Menez, Helena Almeida, Ana Vieira, entre outras, abrem novos registos e um outro entendimento, apoiado por novas perspetivas críticas, atentas à diferença, ao preconceito e à desigualdade (Esquível, 2010). Helena Almeida (1934-) inicia o seu percurso na Fundação Calouste Gulbenkian, na II Exposição de Artes Plásticas, em 1961, e em 1964 ganha uma bolsa de estudo em Paris, onde contata com novas propostas. Em Portugal expõe composições geométricas e abstratizantes, impressionada com os limites do espaço físico da pintura e uma reflexão sobre auto-representação, criando tensões entre o próprio

corpo, o espaço e a obra. A partir de 1974 introduz outros meios como a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia, o vídeo, a instalação (*Pintura habitada*, 1974). Nesta obra, o seu corpo transforma-se no corpo da obra mas sem pretender assumir-se como retrato e estabelece uma espécie de narrativa através de uma sequência próxima da frame cinematográfica com suporte na fotografia, numa intencional ambiguidade entre o estatismo e o movimento, num processo de efeito dinâmico da gestualidade.

Com uma forte projeção nacional e internacional, Helena Almeida é uma artista conceptual e interveniente no processo de reflexão artística sobre o corpo, tal como Paula Rego também o questiona de uma outra forma, ultrapassando os limites do grotesco e do bizarro. Paula Rego (1935-) traça uma aventura artística internacional a partir de Londres, onde inicia os seus estudos. De uma grande autonomia e liberdade de ação, cria uma obra inédita e autoral, baseada em recordações de infância, nos temores e antigos imaginários fantasiosos, relacionados com a exploração física do corpo, por vezes com uma abordagem satírica. É assim que surgem animais híbridos, monstros com características alegóricas e depois de intenso contacto com as pinturas clássicas, transmite uma visão espacial algo naturalista e uma descritiva figuração, sempre com um dramatismo comovente e incomodativo.

Estavam lançados os modelos de transição para a contemporaneidade, num momento charneira social e político, estabelecendo-se assim uma ligação com os movimentos de neo-vanguardas, através da produção no feminino, agora socialmente consciente e autónoma.

88 Referencias bibliográficas

ALDEMIRA, V. (1951)

A pintora Josefa Greto: nova autópsia de um velho caso, Livraria Portugália, Lisboa.

DIAS, M. S. (2009)

Contributos para a história do ensino técnico-profissional em Peniche, Escola Secundária de Peniche, Peniche.

FERREIRA, E. (2010)

Mily Possoz. Uma gramática modernista, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa.

GONÇALVES, R. M. (2013)

«Vieira da Silva», em RHS; SL, Mulheres. De Josefa d'Óbidos a Paula Rego. *Pintoras em Portugal*, Esfera do Caos, Lisboa: 164-173.

LEANDRO, S. (2008)

«Como leões: as senhoras artistas do Grupo do Leão (1881-1888)», em *Falar de mulheres*, Livros Horizonte, Lisboa: 113-126.

PERROT, M. (1998)

Les femmes ou les silences de l'histoire, Flammarion, Paris.

RAMALHO, M. (1897)

Folhas d'Arte, M. Gomes, Lisboa.

SERRÃO, V. (2013)

«Josefa de Óbidos. A Escola de Óbidos e os novos géneros da pintura», em RHS; SL, *Mulheres. De Josefa d'Óbidos a Paula Rego. Pintoras em Portugal*, Esfera do Caos, Lisboa: 18-38.

Produção artística, valorização do património museológico e promoção da igualdade de género em Portugal

Em Portugal, a igualdade de género constitui um direito constitucional consignado desde 1976 na Lei fundamental da República, que estipula que: «1. Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei. 2. Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.» (*Constituição da República Portuguesa*, Artigo 13.º).

Tal como expresso no texto «A conquista do espaço artístico: entre sensibilidades e autonomias», que integra este Catálogo, no final do século XIX e por todo o século XX assiste-se, em Portugal, a uma afirmação progressiva da mulher em variadíssimos campos artísticos, que assim conquistaram, por mérito próprio e pela excelência das suas produções artísticas, terrenos até então predominantemente masculinos. Para retomar os exemplos de maior notoriedade pública, citam-se apenas os casos de Aurélia de Sousa (1865-1922), Sarah Affonso (1899-1983), Vieira da Silva (1908-1992), Helena Almeida (1934) e Paula Rego (1935), quer pela sua representação nas coleções nacionais e/ou internacionais, quer por se constituírem como exemplos de expressões artísticas de evidente singularidade.

Paralelamente à conquista progressiva do seu lugar no campo da produção artística nacional, verifica-se a crescente afirmação da mulher nos meios profissionais da cultura e do património a partir de meados do século XX, e de forma particularmente acelerada após a implantação do regime democrático em 1974. No universo dos museus portugueses, e muito concretamente no conjunto dos Museus Nacionais tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), desde há muito que as últimas quatro décadas são marcadas pela importância absolutamente decisiva da mulher, expressa no desempenho de funções em todos os campos de ação museológica, em regime de total igualdade de direitos relativamente ao homem. Expressão fundamental desta efetiva igualdade de género no campo do património e da museologia em Portugal é igualmente o grande conjunto de mulheres que, nas últimas quatro décadas, e em particular desde 1991, têm ocupado lugares de destaque, como investigadoras das coleções, como comissárias de exposições ou responsáveis de outros estudos e projetos de alcance nacional

ou internacional, como responsáveis pelos projetos de renovação e ampliação física e funcional dos museus, pela estruturação de redes de museus de âmbito nacional ou regional e, enfim, pela definição das políticas públicas na área da cultura que têm contribuído para a renovação da museologia nacional e a qualificação dos museus portugueses.

Tratando-se estas de apenas algumas das inúmeras linhas de trabalho e dos resultados que exprimem a igualdade de género no âmbito dos museus portugueses, e sendo que, em grande medida, a história do último meio século da museologia nacional é uma história no feminino, feita de sucessos decorrentes da igualdade de pleno direito conquistada pela mulher na sociedade democrática portuguesa, deverá ser referido, enfim, que esta igualdade não tem apenas expressão no inequívoco protagonismo da mulher no plano da ocupação de lugares de direção, quer de direção dos museus quer dos seus organismos de tutela, mas também na ampla presença feminina nos vários campos técnicos de atuação museológica.

Assim o ilustra a própria composição da equipa da Direção-Geral do Património Cultural, que, de acordo com os mais recentes dados, coligidos para o seu *Plano Estratégico* para o período 2015-2019 (ed. DGPC, 2015) é constituída por um total de 801 pessoas, repartidas entre 257 homens e 544 mulheres, estas últimas distribuídas por todos os setores de atividade da instituição e ocupando atualmente 16 dos 38 lugares de direção (superior e intermédia) distribuídos entre os vários serviços, centrais e dependentes, que constituem este organismo da administração central do Estado Português que tem por missão assegurar a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens que integrem o património cultural imóvel, móvel e imaterial do País, bem como desenvolver e executar a política museológica nacional.

Artigos em publicações periódicas:

BORDALO PINHEIRO, M. A. (1887)

«Correspondência da Escola de Desenho Industrial de Peniche», PT/TT/IAN/TT, MOPCI ofício n.º 59.

CONDE, I. (1995)

«Sarah Affonso, mulher (de) artista», *Análise Social*, vol. XXX: 459-487.

DIAS, F. R. (2012)

«A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina», FBA-Cieba, Lisboa, Arte e Género: 68-90.

ESQUÍVEL, P. (2010)

«Mulheres artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal», *Ex Aequo*, Vila Franca de Xira, n.º 21.

LOPES VIEIRA, A. (1915)

«D. Maria Augusta Bordalo Pinheiro», *Atlântida*, 2: 103-106.



GENERIZAR EL PATRIMONIO. ALGO MÁS QUE OBJETOS CREADOS POR MUJERES

Graciela Sapriza

Licenciada en Ciencias Históricas por la Universidad de la República (Uruguay). Magister en Ciencias Humanas/ Opción Estudios Latinoamericanos/ (FHCE-UR). Docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro Interdisciplinario de Estudios Uruguayos (CEIU).

Mariana Viera Cherro

Licenciada en Antropología por la Universidad de la República (Uruguay). Magister en Ciencias Humanas con énfasis en estudios latinoamericanos y actualmente doctoranda en Antropología por la misma Universidad. Docente del Departamento de Antropología Social y del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y docente de Antropología Cultural del Departamento de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales (UR).

Rescatar la presencia de mujeres en la historia del país a través de objetos que hablan de la excepcionalidad de algunas de ellas, recoger incluso peripecias ricas en relatos de «vidas de mujeres comunes», significa siempre constatar los lugares que los sujetos pueden ocupar en el espacio social en virtud de su condición sexo generizada en articulación con otras, como la pertenencia socio-económica, el territorio donde se habita, la etnia... Los objetos son aquí la voluntad de presentar un legado, una presencia, la de múltiples mujeres que «pasaron» por el país y dejaron su marca y hoy las podemos reconocer. Al mismo tiempo muestran el modo en que el género opera en la organización del mundo social, en contextos históricos y geográficos específicos.

A cielo abierto la estatua de Guyunusa, una rueca en un museo de Valizas (Rocha). La cerámica prehistórica seleccionada por el Museo de Altos del Perdido (Soriano), un mate galleta que aún conserva el dulzor de la conversación entre vecinas de muchos pagos, la talla misionera que perteneció a Luisa Tiraparé, la capataza del Durazno y un imposible pelego utilizado para montar a caballo y acunar a un recién nacido en el largo trayecto del éxodo de la/os Orientalas/es.

Una lata de *corned beef* envasado por las «chinas» del Anglo en Fray Bentos junto al cuaderno (en) rojo de Delmira con sus versos incendiarios, «... así tendida soy el surco ardiente...». El armonio de Enriqueta Compte y Rique y la túnica blanca escolar precozmente abandonada por Julia Arévalo, niña obrera que armaba cigarros en la fábrica de tabaco. Lentes de una audaz aviadora, el telón del Teatro Solís muestra un prendedor de Margarita Xirgú, el traje de luces de Lágrima Ríos repara en ella la doble invisibilidad de

las mujeres negras en nuestra historia. Petrona Viera armada de pinceles busca recreos escolares, imaginando coros que no puede escuchar, atraviesa esos patios soleados y llega a playas violetas y silenciosas. Carlota Ferreira da cuerpo a la Nación ante el ojo voraz de Blanes. La memoria encendida recuerda la margarita apenas deshojada, icono de familiares y su lucha por la aparición con vida de los desaparecidos en la más reciente dictadura cívico militar.

Generizar el patrimonio es poner en evidencia la organización de la sociedad en contextos específicos e históricos problematizando los mandatos atribuidos a los sujetos en virtud de sus condiciones sexo-genéricas y destacando la excepcionalidad cuando ésta emerge, excepcionalidad que también refuerza el mandato, en tanto surge como tal en términos de desvío con respecto a estos lugares socialmente asignados. Es Delmira «deseando» en lugar de «ser deseada», como marcaba el mandato de sumisión femenina en relación a la sexualidad; son las «madres» politizando su condición y rompiendo con las barreras que separan lo privado (la familia, la reproducción) de lo público pero también mostrando que la condición de «madre» es un anclaje socialmente aceptado para denunciar el terrorismo de estado (Jelin, 2010)¹; es Vanni, desarrollándose profesionalmente en un campo masculino.



Distintivo de la organización «Madres y Familiares de detenidos desaparecidos» de Uruguay.

¹ Jelin, Elizabeth (2010): *Pan y Afectos. La transformación de las familias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Los objetos dan cuenta así del acontecer social. Pero también, como advierte la arqueóloga Almudena Hernando² (2012), los objetos no son pasivos. Existe una intrincada relación entre objetos y cultura que permite decir que existen ciertos objetos porque la sociedad es de un determinado modo pero al mismo tiempo la sociedad se comporta siguiendo ciertos parámetros porque interactúa con estos objetos que ella misma fabrica. Un ejemplo paradigmático de esto es la túnica escolar. La existencia de una túnica para el varón y otra para la mujer en la enseñanza pública en Uruguay pone en evidencia que para las políticas educativas el sexo importa como organizador de los lugares sociales del alumnado en las escuelas. Al mismo tiempo, la existencia de esta diferenciación en la indumentaria escolar refuerza la necesidad de distinguir varones y mujeres y en la práctica obliga a la niña a depender de alguien que le abroche la túnica mientras que el varón puede hacerlo en forma autónoma. Podríamos decir, siguiendo a Teresita de Lauretis (1989)³, que la túnica escolar y su variedad dicotómica binaria «para el varón»/«para la mujer», obedece a una «tecnología de género»: un dispositivo productor de género, de lugares sociales, identidades, corporalidades, que obedecen a una distinción fundada en el atributo sexual-genital. La túnica es resultado de la cultura, de las maneras de concebir estos sujetos y cuerpos en un espacio específico, el educativo, y al mismo tiempo produce una y otra vez esos lugares.

Analizar las relaciones entre varones y mujeres desde una perspectiva de género (Scott, J. 1986)⁴, historizándolas, interesándonos en los contextos y los procesos de cambio que transforman rasgos y estructuras sociales, permite poner a luz las redes de poder —manifestadas en normas, símbolos, ordenamientos legales, costumbres y hábitos— que distribuyen roles y papeles para los diversos sujetos en virtud de sus atributos sexo-genéricos; distinguiendo jerarquías en la escala de distinciones y consideraciones.

Con este material⁵ reconstruiremos una miscelánea de figuras femeninas contrastantes en un período crucial del cambio social del país en el enjambre de dos siglos, el xix y el xx. Los contrastes de alguna forma reflejarán los de una sociedad que presentaba hondos antagonismos entre grupos sociales, entre el campo y la ciudad, entre lo moderno y lo «primitivo», o al decir de Barrán, entre lo «bárbaro y lo civilizado» (Barrán, 1989).

² Hernando, Almudena (2012): La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno. Katz editores, Buenos Aires.

³ De Lauretis, Teresa (1996): «La tecnología del género» en *Revista Mora* n.º 2; Bs As, UBA, noviembre.

⁴ Adoptamos aquí la definición de esta categoría de análisis propuesta por la historiadora Joan K. Scott en su artículo «El género una categoría útil para la historia», 1986.

⁵ Nos manejamos con datos cualitativos surgidos de una amplia gama de fuentes: artículos periodísticos, noticias de todo orden, literatura y crónicas de época.

88 “Chinas» y «gringas» en el medio rural

En una sociedad ganadera donde el predominio de la fuerza, el valor y la destreza se justificaban en el desempeño económico se implantaron valores de tipo viril que aún perdurarán a lo largo del siglo xx, esta situación que reconoce raíces remotas se acentúa con el proceso «modernizador» cuando se sustituye la estancia cimarrona (en la que aún podían vivir personas «improductivas» y por lo tanto se toleraban núcleos familiares integrados), por la estancia-empresa que admitía un número más escaso de hombres solos. Se acentúa la disgregación de las familias, se observa el crecimiento de los rancheríos y los llamados «pueblos de ratas».

Las tareas consideradas importantes en la ganadería solo pueden ser desempeñadas por los hombres y se menospreciaba las realizadas por la mujer que quedaba condicionada a trabajar como lavandera, planchadora, sirvienta o cocinera en las estancias próximas. La situación de marginalidad de las mujeres fue un factor crucial para alentar la migración temprana hacia las ciudades.

El latifundio redujo al mínimo las oportunidades de desarrollar zonas agrícolas, de todas maneras se iniciaron experiencias de colonización a partir de 1860 en el Departamento de Colonia y, aunque no alcanzaron el desarrollo de sus pares del litoral argentino, las que se pudieron establecer dieron rasgos característicos a la zona. Se instalaron núcleos familiares, en su mayoría extranjeros, ya constituidos y numerosos; probablemente las dificultades que afrontaron contribuyeron a consolidar comunidades vigorosas. Le cupo a la mujer una participación más activa en todas las tareas, incluyendo las productivas, lo que sugiere que esa situación debe haber derivado en una consideración más igualitaria hacia la mujer. Además del reducido ámbito de las colonias encontramos otras zonas de asentamiento agrícola, particularmente el cinturón de quintas y chacras características de algunas ciudades del interior (y zonas importantes de los departamentos de Canelones, San José y el Montevideo rural). Muchas de estas familias eran también extranjeras. Un agricultor de Salto en 1906 valoraba a su esposa por su capacidad de trabajo y austeridad, «las gringas tienen corazón y cabeza y saben que la cruz de la familia llevada con amor pesa menos» (*Gli Italiani residenti al Salto*, 1906: 159). Florencio Sánchez lo expresó mejor en su dramaturgia: «...búsquenme la última gringuita de estas y verán que mujer así le sale... que compañera pa' todo... habituadas al trabajo» (diálogo de *La Gringa*, 1904).

Que fueran consideradas «compañeras para todo» provenía de la integración del núcleo familiar y del sentido de «progreso» que se le daba al trabajo realizado en común. Las mujeres extranjeras eran valoradas por su capacidad de sacrificio y de tra-

bajo en bien de su hombre y sus hijos. En cambio las criollas que vivían en los ranche-ríos eran menospreciadas, la expresión de un estanciero entrevistado en la Encuesta Rural realizada en 1920 no deja dudas: «Las chinas en general son inútiles y haraganas, representando una sanguijuela que lleva al hombre al desánimo. Ella contribuye a rebajar al paisano, que antes era mejor, celoso de su deber y más digno» (Encuesta Rural, 1920: 55).

⌘ Montevideanas

El «gran vecindario aldeano» que ilustraba un cronista en 1898 había dado paso a un denso conglomerado humano. Los inquilinatos crecían al compás de las oleadas inmigratorias, así de 480 «conventillos» en 1888 con una población de 17 778 personas se pasó a 1130 en 1908 albergando a 34 867 personas (Di Segni, R.; Pellegrino, A., 1969: 166)⁶. Inmigrantes recién llegados y criollos desplazados del medio rural⁷, vivían sin luz, sin aire ni agua potable. Marginalidad, delincuencia y pobreza contribuyeron a que el conventillo y los suburbios de la ciudad condensaran altas dosis de conflicto y tensión social⁸.

También cuenta la población afrodescendiente, que había ido arribando al país como mano de obra esclava desde fines del siglo XVIII y que a consecuencia de esta inserción ocupaba los peldaños sociales y económicos más desfavorecidos, en especial las mujeres. En ese contexto, hablar del origen «negro» y «humilde» de Lida Melba Benavídez Tabárez, conocida como Lágrima Ríos, resultan prácticamente sinónimos.

Lágrima y su familia fueron parte de esos migrantes que buscaban en la ciudad otras oportunidades. ¿Habría sido igual la trayectoria artística de Lágrima sin ese desplazamiento? También la vida de Julia Arévalo da cuenta de la migración económica forzada a la ciudad y de cómo el trabajo para las mujeres pobres no significaba necesariamente

⁶ En Buenos Aires la misma situación de hacinamiento se volvió tan explosiva que motivó –con la ayuda de organizaciones libertarias–, una huelga de conventillos en 1907 con saldos de muertos, presos y expulsiones de «extranjeros indeseables», entre otros, uruguayas como María Collazo connotada anarquista de la época. Esas medidas fueron tomadas al amparo de la Ley de Residencia de 1902. En esa ocasión, marcando la diferencia entre los gobiernos de ambos países, Uruguay (batllista) acogió a los extraditados.

⁷ La migración rural ya representaba alrededor del 20 % de la población de la ciudad capital de acuerdo al Censo Nacional de 1908.

⁸ Sin embargo, algunos, quizá en la segunda o tercera generación de inmigrantes, lograban integrar los bordes superiores de estos estratos populares, eran las incipientes clases medias uruguayas que emergían. La crónica periodística de la época permite rescatar la movilidad de esos grupos, los patrones de comportamiento de las jóvenes de «pueblo» las muestran a mitad de camino entre su pasado obrero y el ideal femenino moldeado por las clases altas.

liberarse de las relaciones de dominación de género (bell hooks, 2004)⁹. En su crítica al feminismo blanco y liberal, bell hooks problematiza los clivajes de la opresión femenina y cómo juegan otros aspectos como la raza, la étnica o la condición social y económica. ¿Cómo operaron en el caso de Arévalo su condición de mujer, joven, pobre, proveniente del campo y activista sindical para marcar su trayectoria?

Las ofertas de trabajo para las mujeres eran escasas y muy mal remuneradas, comprendían extenuantes jornadas de hasta 12 y 16 horas diarias (la Ley de jornada de ocho horas se aprobó en 1915). Los bajos salarios se convertían en mínimos en el trabajo femenino. Allí se encontraban las costureras, las vendedoras, modistas, cigarreras, fosforeras, trabajadoras en fábricas de calzado, y talleres de planchado. El salario a la mitad¹⁰ que percibían las mujeres en la época queda reflejado en una viñeta aparecida en la revista *La Semana* de 1909 bajo el título de «las mártires modernas». En ella se hacía ver que un niño vendiendo cometas ganaba más que su madre y hermana que cosían todo el día.

No debe sorprender que la movilización de los gremios fuera intensa y combativa, como tampoco debería sorprendernos la activa presencia de mujeres en la formación de los sindicatos –llamadas Sociedades de Resistencia– y en la fundación de periódicos obreros. En general, militaron en filas anarquistas como Virginia Bolten, nacida en Argentina pero radicada en Montevideo, que junto a Juana Buena, fundó el periódico *La nueva senda*. Juana, española de nacimiento y también deportada por el gobierno argentino (por la Ley de Residencia de 1902), protagonizó episodios novelescos burlando la persecución policial, disfrazada de hombre. María Collazo, otra militante ácrata cuya casa fue refugio de los exiliados de la Argentina, además de reconocida oradora y fundadora del periódico *La Batalla* en 1915.

La gente del suburbio (el «arrabal amargo» en letra tanguera) sintió la línea divisoria que la separaba del centro y si bien reconocían que había «minas» que se dejaban seducir por sus «luces», afirmaban que las «paicas de ley» despreciaban el oro del «magnate». En realidad su destino no sería mejor si prefería a un «compadre» o «taura» de La Aguada o el Cordón que eran «toda gente muy pesada» con ribetes de tenorios» según

⁹ bell hooks (2004): «Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista». En: bell hooks (*et al.*), Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras. Traficantes de sueños, Madrid.

¹⁰ En 1913, la Oficina Nacional de Trabajo publicó un folleto que hacía ver que... «la situación de la mujer obrera se encuentra en nuestro país en completas condiciones de inferioridad. Ella ya sea en el taller, en la fábrica, en el comercio, trabaja y rinde igual que un hombre y a veces más ¿Es justo que su salario sea menor y sus condiciones de trabajo sean iguales que las de un hombre?» (El salario real 1914-1926. Oficina Nacional del Trabajo. Montevideo. Imprenta Nacional, 1927, p. 67).



Túnica de niña de Escuela Pública (década del 70, siglo xx). Frente y dorso.

el sainete de *Pepino el 88*. Este retrataba a los guapos del barrio del Cordón como: «gente de pelo en pecho/con quien hay que andar derecho pues no es manco pa'el facón/es de muy mala intención». Agregaba que, «Aquí en Montevideo/son los taitas majaderos del compadraje oriental/ porque se ha hecho general/entre los de rompe y raja la camiseta y la faja/la más chillona golilla/ pues hasta usan gran cuchilla que de dos cuartas no baja» (Podestá. J. s/f: 62-63).

Todos los testimonios apuntan a denunciar una extrema brutalidad y violencia en la relación del compadre y la mina, recordemos el verso lunfardo: «la durmió de un cachote, gargajeó de colmiyo...». Para ella esa vida era una maldición de la que trataba de escapar aunque muchas veces cayendo en la prostitución.

La pareja del «bacán y la mina» es un tema recurrente de las letras del tango, que antes comenzó por bailarse en los burdeles del bajo montevideano: «En la calle Santa

Teresa, n.º 65, entre Colón y Pérez Castellano se halla establecida hace algún tiempo una casa de tolerancia denominada Antiguo Gran Café Torino... en el patio techado convenientemente y con piso de tabla donde está el despacho de bebidas se baila todas las noches al son de una infame música» (El Siglo, 1896).

Existían también lugares llamados «Academias» en donde las mujeres eran contratadas por sus condiciones de bailarinas y no por sus atractivos físicos. Aunque los papeles se mezclaban fácilmente, más cuando la explotación sexual de la mujer se había extendido de forma tal que llegó a provocar alarma internacional y a denunciarse como «trata de blancas» por los/las activistas del abolicionismo. La proliferación de prostíbulos donde se explotaba el trabajo sexual de mujeres de las más variadas nacionalidades también fue vista como consecuencia de la inmigración masiva en la que predominaban varones adultos desequilibrando así la paridad numérica de los sexos.

También por la vigencia de la «doble moral sexual» que alentaba la iniciación del varón en los prostíbulos y preservaba la virginidad de las mujeres hasta el casamiento. En las élites urbanas este estricto código moral se reforzaba con la devoción religiosa. Las jóvenes de los sectores burgueses recibían una obligatoria educación religiosa aún cuando esta contradijera los principios sostenidos por sus padres en la cátedra, el periodismo o la política. El batllista Gabriel Terra, futuro presidente (y autor del golpe de estado de 1933) confesaba que aún existiendo «mujeres doctas» a las que admiraba prefería una educación católica para sus hijas /aún sabiendo que era una doctrina «producto de la leyenda y la imaginación» pero con la que se prepararían «buenas madres de familia, abnegadas» (Barrán, J. P., 2008: 35). La conversión de la mujer en objeto frívolo con una dosis de tontería y muy pocas de agudeza mental, encantaba –y daba seguridad– a los hombres, subraya Barrán (2008: 36).

Pero toda la presión social ejercida para lograr ese modelo de mujer niña-muñeca, la doble moral en juego, el confinamiento de la mujer a dos esferas legítimas de participación (el hogar y la religión) actuó reprimiendo tan fuertemente a la mujer que ello generó en contrapartida evasiones a ese ambiente represivo. Algunas evasiones fueron contestatarias, en un sentido amplio, como los versos de Delmira, que provocaron el escándalo porque no se trataba solo de una mujer que declaraba que las mujeres deseaban sexualmente, sino de una mujer educada, de clase media alta, que se escapaba de los cánones en los cuales había sido educada. Que respondía desde ese lugar y desde la poesía a la moral femenina hegemónica de la época. Otras evasiones se manifestaron de formas más frívolas: «A la iglesia se va hoy con *toilette* de teatro y hay muchachas que llevan sombrero como parque japonés» (Máximo Torres, 1895: 113).

Sin embargo, los cambios de orden estructural y demográfico que se procesaron en las dos primeras décadas del siglo xx depararon hondas consecuencias en el largo plazo para la sociedad en su conjunto y en particular para las mujeres. La transición demográfica facilitada por el retraso en la edad del matrimonio, se acentuó con la introducción de métodos anticonceptivos que por lo general eran calificados (hipócritamente) como «escamoteos de alcoba» y/o la utilización del condón (profiláctico recomendado por médicos e higienistas para evitar el contagio de la sífilis, fantasma del novecientos) y la extensión de la práctica de abortos. El tránsito hacia el nuevo régimen demográfico podía considerarse completo o «maduro» ya en la década de los 30 del siglo xx.

La suma de estos hechos transformaría la definición social de los roles femeninos de esposa y madre, ampliando el campo de alternativas laborales, le abrió espacio educativo y le significó una mayor participación social en esferas de decisión. Es el momento de ubicar aquí a las mujeres «excepcionales», aquellas que tuvieron el valor de desafiar esas normas e imposiciones. La Constitución de 1830 que dio nacimiento al país independiente las excluyó del derecho a votar y ser ciudadanas plenas y el Código Civil de 1868 las definió como eternas menores de edad, entre otras limitaciones no podían administrar sus bienes ni elegir su residencia ni ejercer la patria potestad sobre hijos e hijas.

Ya a fines del siglo xix comenzaron a movilizarse —burguesas y obreras, liberales o socialistas— cuestionando esas leyes y costumbres que las relegaban a un lugar subordinado en la sociedad. Las maestras que acompañaron la reforma escolar de José Pedro Varela —verdaderas «monjas laicas»— fueron las primeras feministas. Por ejemplo María Abella, librepensadora e iniciadora en 1911 en el Ateneo de la primera organización feminista a favor de los derechos civiles y políticos para las mujeres. La primera médica (primero maestra) egresada de la Universidad de la República, Paulina Luisi, fundó en 1916 el Consejo Nacional de Mujeres en pro del sufragio femenino.

Hasta entonces algunas mujeres eran ciudadanas «de segunda», con solo algunos derechos y no la totalidad de los reconocidos para los varones. Medio siglo antes, otras mujeres no solo no eran ciudadanas, sino que eran objetos que se podían comprar y vender como una mercancía, las mujeres negras esclavas, o exhibir como un objeto extraño, como Guyunusa. La «escultura de los últimos charrúas» nos invita a pensar en el lugar de la mujer en el seno de grupo étnico específico, es la denuncia del exterminio y de quienes lucharon para que no aconteciese. Es la cosificación extrema de la alteridad que ya ha sido suprimida.

Las luchas por el sufragio también colocan en el plano político el debate sobre quién es la mismidad y quién constituye la alteridad. Hasta entonces el mundo político gene-

raba un sujeto único, una mismidad, de la cual las mujeres estaban expulsadas. Cuando el movimiento por el sufragio femenino adquirió madurez e ingresó en la esfera pública causó asombro que en sus filas participaran «mujeres de gran mundo». Se suscitaron entonces jugosos diálogos como éste, entre un distinguido miembro de nuestro foro y una dama del «más alto rango social» miembro del Comité Ejecutivo Feminista.

—«Es posible mi amiga que sea usted sufragista? Usted una mujer tan elegante y distinguida ¿Dónde quedarán los lindos piecitos calzados a lo Luis XV?»

—«Pero doctor, si no cambiaré mis zapatos Luis XV para ir a las urnas!» (Acción Femenina, 1919: 12).

Distante en el tiempo y el espacio, el peine de Ana Benkel es también muestra de la tensión que permeará al feminismo y a las mujeres que lucharán por los derechos de las mujeres: la necesidad de romper con los estereotipos de género para poder reivindicar derechos o demandar el reconocimiento de derechos sin negar aquello sobre lo cual se constituye el «ser femenino», con sus múltiples diferencias que se expresan en sujetos concretos. Porque el lugar de lo femenino no solo es un espacio de materialización de las relaciones de dominación, sino también un lugar de realización personal. Por eso peinarse es para Ana Benkel «recuperar un poco su condición de mujer». El peine representa esa condición, es lugar femenino, del cual Ana no quiere evadirse, y al mismo tiempo denuncia el holocausto, una violencia extrema sobre «la alteridad racial» y los cuerpos que ella comporta.

Las múltiples gestiones ante los poderes públicos que realizaron las feministas rindieron su fruto hasta obtener el sufragio en 1932. Lamentablemente en marzo de 1933 se produjo el golpe de estado de Gabriel Terra, el primero del siglo; el logro político quedó postergado. En 1938 las mujeres votaron por primera vez y al aprobarse la Ley de Derechos Civiles en 1946 se pudo decir con orgullo que la mujer sería la arquitecta de su propio destino. También a partir de allí comenzó a operar el mito de la igualdad entre hombres y mujeres en el Uruguay, junto al otro mito, el del país como una «Arcadia feliz», «excepción» en el contexto latinoamericano.

Los beneficios de la guerra europea produjeron una bonanza que se prolongó hasta bien entrada la década del 50. El país invirtió esos recursos en reformular y afianzar el aparato cultural y educativo. Uruguay se benefició además del aporte de una pléyade de intelectuales que, huyendo de los conflictos europeos, encontraron en esta república una generosa «tierra de asilo». Entre esos notables exiliados se contaron Margarita Xirgú y José Bergamín. La presencia en el país de Joaquín Torres García desde inicios de la

década del 30, junto a la difusión que tuvo su taller, dio nuevo impulso al proceso de riqueza cultural de la sociedad uruguaya de ese periodo¹¹. Estos rasgos simpáticos fueron borrados por la crisis económica social y política que se manifiesta en la década del 60. Los diferentes enfrentamientos que se produjeron entre un gobierno cada vez más violento y arbitrario y amplios sectores del movimiento popular –sumado al accionar de la guerrilla urbana– llevaron, primero a la militarización de la sociedad y finalmente a la ruptura institucional más grave y dolorosa del siglo que se produjo en 1973 que devastó las bases de convivencia de amplios sectores sociales con efectos que aún perduran luego de décadas de gobiernos democráticos.

El recorrido que hemos hecho nos permitió avizorar la vida, el trabajo y la creatividad de algunas mujeres en un período crucial de cambio. Los objetos guiaron nuestras miradas y a través de ellos configuramos una muestra de la diversidad cultural y «los significados cambiantes de lo “femenino” en la historia» (Lagunas, C.; Ramos, M., 2007: 3). ¡Cuántos objetos y circunstancias no hemos abordado! La lista podría ser infinita. Sin temor a equivocarnos la transmisión oral debería ser un objeto privilegiado de nuevas indagatorias. Si no es así, cuantos refranes, bailes, ritmos, canciones (no solo de cuna), leyendas transmitidas y atesoradas en la memoria de generaciones quedarán a la espera.

88 Bibliografía

BARRÁN, J. P. (1989)

Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Montevideo. Ed. de la Banda Oriental.

— (2008): *Intimidad. Divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo. Ed. de la Banda Oriental.

BELL HOOKS (2004)

«Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista». En: bell hooks (et al.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de sueños, Madrid.

DE LAURETIS, T. (1996)

«La tecnología del género», *Revista Mora* n.º 2; Bs As, UBA, noviembre.

DI DEGNI, R., y PELLEGRINO, A. (1969)

5 perspectivas históricas del Uruguay moderno. Montevideo, F.C.U.

HERNANDO, A. (2012)

La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno. Buenos Aires. Katz editores.

¹¹ Confluyeron en la recién creada Facultad de Humanidades, José Bergamín, Eugenio Coseriu, Luce Fabbri, José Pedro Ronna, Lea Scarzoclio, Armin Shäefrig, Guido Zannier, a los que se suman los profesores expulsados de la Universidad de Buenos Aires por el régimen peronista, José Luis Romero, Rodolfo Mondolfo, Emilio Ravignani.

JELIN, E. (2010)

Pan y Afectos. La transformación de las familias. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

LAGUNAS, C., y RAMOS, M. (2007)

«Patrimonio y cultura de las mujeres. Jerarquías y espacios de género en museos locales de generación popular y en institutos oficiales nacionales», *La Aljaba*, vol. 11, Luján, enero/diciembre (versión *on line*-SciELO).

PODESTÁ, J.

Medio siglo de farándula. S/f. Montevideo.

SCOTT, J. K. (1996)

«El género una categoría útil para la historia», en: *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual.* Marta Lamas (comp.) / PUEG. México.

TORRES, M.

Divagando. 1895. Montevideo.

Fuentes

Acción Femenina (1916-1925), Revista mensual del Consejo Nacional de Mujeres. Noviembre de 1919.

El Día, 10 de agosto de 1926.

El Siglo, 8 de julio de 1896.

La Encuesta Rural 1920. Montevideo (ARU).

Semanario Rojo y Blanco. Montevideo, 27 de octubre de 1901.

La Semana. Montevideo 1909.

Álbum de *Gli Italiani residenti in Salto*. Republica Oriental del Uruguay All'Esposizioni di Milano. Salto 1906.

