

EL GÉNERO EN EL PATRIMONIO CULTURAL

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



eman la zabál 2020



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

EL GÉNERO
EN EL PATRIMONIO CULTURAL

EL GÉNERO EN EL PATRIMONIO CULTURAL

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Bilbao, 2017

CIP. Biblioteca Universitaria

El **género** en el patrimonio cultural [Recurso electrónico] / Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.). – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2017. – 1 recurso en línea : PDF (148 p.).

Textos en español y francés.

Modo de acceso: World Wide Web.

ISBN: 978-84-9082-780-2

1. Museos y mujeres. 2. Bienes culturales. 3. Estudios de género. I. Arrieta Urtizberea, Iñaki, ed.

(0.034)069:396

(0.034)396:069

Fotografía de la portada/Azalaren argazkia: «Batelera» (Pasai Donibane, Gipuzkoa).

Obra de Maite Etxarri Lujanbio

Autor de la fotografía: Iñaki Arrieta Urtizberea

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9082-780-2

Agradecimientos

Esta publicación ha sido posible gracias, en primer lugar, a la colaboración del Museo Romano Oiasso, de San Telmo Museoa, de la Universitat de Barcelona, de la Université Toulouse III, de la Université Lyon 2, del Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal, de ICOM-España y del Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Y, en segundo lugar, a los apoyos económicos de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; la Fundación Canadá; el Departamento de Educación del Gobierno Vasco; y el Departamento de Cultura, Turismo, Juventud y Deportes de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Por último, este libro se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigación *El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales* (CSO2015-68611-R) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (IT890-16) del Sistema Universitario Vasco.

Índice

<i>El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural, Iñaki Arrieta Urtizberea . .</i>	11
<i>El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista, Guadalupe Jiménez-Esquinas</i>	19
<i>Les femmes ou les silences du Patrimoine ? Le cas de la statuaire parisienne ou la présence invisible des ouvrières de l'aiguille, Anne Monjaret</i>	49
<i>Itinerarios culturales (re)-interpretativos en La Ponte-Ecomuséu, nosotras también hacemos historia, Laura Bécares Rodríguez, Jesús Fernández Fernández, Pablo López Gómez y Carmen Maestro Pérez</i>	71
<i>Exposer le genre : l'exposition « Au bazar du genre » du MuCEM, Denis Chevallier.</i>	91
<i>Caminando hacia la inclusión de las mujeres en los museos de España, M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro</i>	117

El sesgo androcéntrico en el patrimonio cultural

Iñaki Arrieta Urtizberea¹

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. BIENES CULTURALES, MUJERES Y GÉNEROS

El patrimonio cultural —históricamente calificado como histórico-artístico— ha sido construido y legitimado desde una visión elitista, eurocéntrica u occicéntrica y masculina (Smith, 2008: 159). Sin embargo, esa visión comenzó a cuestionarse a partir de mediados del siglo XX como consecuencia, por ejemplo, de los procesos de descolonización, del surgimiento del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos o del Mayo del 68. Así, emergieron nuevos bienes culturales que han venido representando las identidades de las comunidades rurales, las clases trabajadoras, las comunidades no blancas e indígenas o las naciones independizadas, previamente marginadas en los discursos patrimoniales. Sin embargo, la cuestión del género ha venido quedando al margen de todas esas transformaciones patrimoniales, a pesar de que durante aquellas fechas la Primera Ola Feminista y los comienzos de la Segunda habían puesto sobre la mesa y denunciado la situación de las mujeres. Como sostiene Laurajane Smith (2008: 159), el género se ha pasado por alto en los debates patrimoniales, y esto ha supuesto una clara «masculinización del patrimonio» (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007: 33-34), excluyendo e *invisibilizando* a las mujeres (Birriel Salcedo y Rísquez Cuenca, 2016: 131).

Así, los estudios y las actuaciones que abordan el género en el campo patrimonial son relativamente recientes, centrándose principalmente en temas relacionados con las mujeres. Un «marco simplista», según Anna Reading (2015: 400), ya que el género es considerado, de este modo, como un problema

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigación *El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales* (CSO2015-68611-R) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (IT890-16) del Sistema Universitario Vasco financiado por el Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Deseo agradecer a Agustín Arrieta Urtizberea (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) y a Mathieu Viau-Courville (Université du Luxembourg) las sugerencias realizadas al borrador de este trabajo.

exclusivo de las mujeres. Si bien es un paso positivo, Reading propone añadir complejidad al marco (2015: 400-402), y para ello define el género como el conjunto de construcciones cambiantes de masculinidades y feminidades que se dan en una sociedad, así como las formas en las que esas construcciones interactúan. Así, este planteamiento conduce a abordar las relaciones de poder o, más claramente, de dominación de los hombres sobre las mujeres en el campo patrimonial (Blake, 2015: 50). Incluso va más allá, ya que «la aplicación de una perspectiva de género a la interpretación del patrimonio garantizaría la ubicación de las relaciones de género en un contexto político, económico, histórico y cultural más amplio» (Rössler, 2015: 69). De este modo, este «marco relacional» permitiría superar el sesgo androcéntrico imperante en el patrimonio y dar cabida a las diferentes identidades de género.

Esta propuesta en el campo patrimonial no hace sino recoger el cambio conceptual que se ha dado en los estudios de género y en los planteamientos feministas, al asumir el enfoque relacional acerca de las prácticas de hombres y mujeres como marco de análisis, yendo, por tanto, más allá del estudio de la mujer (Méndez, 2007: 172-173). Según Raquel Osborne y Cristina Molina Petit (2008) equiparar el «género» a la «mujer» trae la simplificación del primero ya que se le sustrae del elemento relacional y de su carácter jerárquico y de dominación. No obstante, concentrarse especialmente en las mujeres no supone renunciar necesariamente a analizar las relaciones de dominación. Estas se pueden describir y denunciar aunque el estudio se centre principalmente en las mujeres como lo muestra, por ejemplo, la investigación *Mujer vasca. Imagen y realidad* (Hernández García, Esteban y Bullen, 2016: 8-10; Valle, 1985).

Por otra parte, queremos señalar una de las diferencias que se da entre los estudios de género y los planteamientos feministas, y que se presenta también en la investigación y la praxis patrimoniales². Si, por un lado, los estudios de género y los planteamientos feministas tratan de desnaturalizar y problematizar las relaciones entre los sexos y de su carácter conflictivo; por otro, los análisis feministas van más allá ya que «tienen el objetivo político de proponer herramientas y vías para transformarlas» (Méndez, 2007: 103). Por tanto, los análisis feministas además de investigar y mostrar las relaciones desiguales entre hombres y mujeres, buscan cambiar las condiciones opresivas vinculadas al género (Levy, 2013: 86). Pues bien, consideramos que los trabajos patrimoniales deberían tener también ese objetivo: ayudar y facilitar el cambio en la selección, exposición o resignificación de los bienes culturales con el objetivo de representar las identidades de género negadas y, consecuentemente, favore-

² En esta introducción nos estamos refiriendo obviamente a las perspectivas feministas acerca del género. El análisis feminista es un método que trasciende el estudio de las mujeres y el género, y que se puede aplicar a otros ámbitos (Méndez, 2007: 12-13).

cer la construcción de sociedades no discriminatorias. El campo del patrimonio cultural no se debe reducir al ámbito del conocimiento acerca de los bienes culturales ni a las acciones e intervenciones para su conservación y restauración. Los procesos de patrimonialización son también recursos e instrumentos políticos (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007: 36) encaminados a modificar las relaciones «de las personas hacia lo que hacen, la manera en que conciben su cultura y a sí mismos y las condiciones básicas de producción y reproducción cultural» (Kirshenblatt-Gimblett, 2006: 60). Como sostiene Guadalupe Jiménez-Esquinas, en su artículo *El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista* con el que arranca esta publicación, el patrimonio es una herramienta muy potente en las políticas de reconocimiento que tiene importantes consecuencias en las luchas por los recursos y por la igualdad. Su carácter político, por tanto, nos tiene que llevar también a intervenir sobre aquellos bienes culturales que simbolizan y legitimen situaciones de dominación, en este caso de género, con el objetivo de cambiar las sociedades.

2. HACIA UN PATRIMONIO CULTURAL NO DISCRIMINATIVO

El objetivo de este libro es presentar y analizar algunas de las acciones que se están llevando a cabo en el ámbito del patrimonio cultural con el fin de corregir el sesgo androcéntrico. La primera acción consiste en la creación de espacios patrimoniales o museísticos dedicados exclusivamente a las mujeres como los Women's Hall of Fame en los EE.UU. (López Benito y Llonch Molina, 2010: 17) y la International Association of Women's Museums (IAWM)³ o los casos analizados por M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro en su artículo *Caminando hacia la inclusión de las mujeres en los museos de España* de esta publicación. El objetivo de estos espacios, según Astrid Schönweger, coordinadora del IAWM, es «trabajar continuamente y específicamente con temáticas femeninas» y «contribuir al cambio de consciencia y romper un dominio viril» (2010: 56). Hacer visible lo que ha sido excluido del campo patrimonial y museístico es necesario, de modo que la estrategia es acertada. No obstante, se corre un riesgo. Como afirma dicha coordinadora, puede ocurrir que esos espacios interesen solamente a determinados grupos y que, consecuentemente, no lleguen al conjunto de la sociedad. Puede que lleguen a convertirse en «museos-gueto», mientras el resto de instalaciones patrimoniales y museísticas continúe igual, es decir, reproduciendo el sesgo androcéntrico (Alario Trigueros, 2010: 21). Así Janet E. Levy (2013: 17) se pregunta acerca de la pertinencia de crear espacios específicos o si, por el contrario, es más acertado «trabajar duro» para cambiar dicho sesgo en el conjunto de las instituciones patrimoniales. Pensamos que actualmente las dos vías son compatibles: si bien el objetivo final es

³ <http://iawm.international/> [consulta: 25 de agosto de 2017].

llevar el cambio al conjunto de instituciones, la creación de espacios específicos facilita el camino para corregir dicho sesgo, siempre y cuando no terminen convirtiéndose en islas y sirvan de coartada para que todo siga igual.

La segunda acción presentada en este volumen consiste en organizar exposiciones temporales que giren en torno a la mujer o al género, como muestra Denis Chevallier en el artículo *Exposer le genre: l'exposition « Au bazar du genre »* del Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). Son iniciativas interesantes en cuanto que se visibiliza de manera específica aquello que se ha ocultado o negado como referente identitario. Sin embargo, estas iniciativas pueden quedar en eso, en acciones temporales que, en definitiva, no lleguen a modificar las exposiciones permanentes ni la labor en las instituciones patrimoniales o museos (Barcenilla, 2011; Méndez, 2014: 38). En no pocos casos el objetivo de esas exposiciones temporales específicas es el de tranquilizar las conciencias (Alario Trigueros, 2010: 21) o el de ser una excusa para otros fines (Monsalve Romera y Pastor Pérez, 2016: 142)

Trabajar con el propósito de eliminar el sesgo masculino y llegar a una «feminización del museo», como propone Eilean Hooper-Greenhill (2000: 153), supone ir más allá de las actividades puntuales y abordar el problema, por tanto, en las exposiciones permanentes. Para alcanzar este objetivo se hace necesario, como mínimo, la incorporación del procedimiento de «voces múltiples» (Arrieta Urtizbera, 2015: 16-17) o, como plantea Hooper-Greenhill, de «muchas voces y muchas perspectivas», en este caso, las voces y perspectivas de las mujeres. Esta es la tercera acción discutida por Laura Bécares Rodríguez, Jesús Fernández Fernández, Pablo López Gómez y Carmen Maestro Pérez en el artículo *Itinerarios culturales (re)-interpretativos en La Ponte Ecomuséu, nosotras también hacemos historia*, quienes proponen algunas medidas concretas para corregir el sesgo masculino a través de acciones llevadas a cabo en dicho ecomuseo. Asimismo, M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro presenta una serie de casos españoles en los que se ha buscado corregir el sesgo en la exposición permanente.

Aunque la función comunicativa se ha convertido en la tarea principal de muchos centros patrimoniales y museos (Anderson, 2004: 6; Bergeron, 2011: 461; Drouguet, 2015: 96; Scheiner, 2007: 147), el proceso de selección de los bienes culturales continúa siendo una tarea fundamental en dichos espacios culturales (Alivizatou, 2006: 49). En esta tarea el androcentrismo está también claramente presente. Incluso es más pronunciado ya que las acciones correctoras llevadas a cabo son menores que en el caso de las exposiciones, con una consecuencia significativa: una selección sesgada complica una exposición no discriminatoria. Un ejemplo son los monumentos y los personajes en ellos representados, donde es claro el predominio de los hombres, en especial los de aquellos que han sido políticos y militares (Reading, 2015: 402). Incluso en los

casos en los que están presentes las mujeres, su selección y representación se ha llevado a cabo bajo criterios androcéntricos. El trabajo de Anne Monjaret, *Les femmes ou les silences du Patrimoine ? Le cas de la statuaire parisienne ou la présence invisible des ouvrières de l'aiguille* acerca de las estatuas dedicadas a las *femmes du peuples* en París, muestra el sesgo, aunque estén dedicadas a las mujeres. De ahí que, a la hora de seleccionar y, también, exponer los bienes culturales, no se trate solamente de tener en cuenta a las mujeres, sino de ver, además, bajo qué criterios han sido elegidos.

Una consecuencia de la selección sesgada que se ha venido dando es la recepción en el presente de bienes culturales que dan cuenta de *hechos* —acontecimientos, sucesos, actividades, espacios, tradiciones, ritos, personajes...— en los que las mujeres han estado excluidas, relegadas o dominadas. Incluso, no faltan aquellos que hacen referencia a situaciones de violencia contra las mujeres, dando lugar a los patrimonios difíciles, incómodos o indeseados (Macdonald, 2009: 4; Prats, 1997: 89; Reading, 2015: 402 Sánchez-Carretero, 2013: 29-30). Muchos de los *hechos* que simbolizan no se pueden *cambiar*, pero sí la significación que se les da y se quiere transmitir, porque de esto trata el patrimonio cultural. Aunque se asienten generalmente en hechos pasados, los bienes culturales dan cuenta del presente identitario del colectivo social y de lo que éste quiere comunicar. Por tanto, en estos casos, es en la resignificación o interpretación de los hechos donde cabe una reconducción del sesgo androcéntrico. Si bien, no siempre es factible. El propio proceso de resignificación puede conducir a su *descatalogación* al no identificarse la sociedad actual con dichos *hechos*. Trabajos de resignificación se están llevando a cabo, por ejemplo, en aquellos patrimonios que tienen que ver con los conflictos armados (Arrieta Urtizberea, 2016) o con el pasado colonial (Van Geert, Arrieta Urtizberea y Roigé, 2016).

Todos los silencios, ausencias o marginaciones que señalábamos anteriormente pueden estar relacionados también con la ocupación desigual de los puestos de trabajo en museos y espacios patrimoniales. «La marginalización y exclusión de la toma de decisiones y representación del patrimonio tienen implicaciones sobre las identidades de las mujeres en las sociedades actuales» (UNESCO, 2015: 35). Según la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas de 2014 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España⁴, el 62% de los directores son varones. Sin embargo, entre el personal técnico y administrativo, ese porcentaje lo ocupan las mujeres. Este desequilibrio se puede encontrar también en otros países (Levy, 2013: 88). Así para Marjorie Schwarzer (citada en Reading, 2015: 404), el que haya menos mujeres en los

⁴ <https://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/em/ano-2014.html> [consulta: 5 de septiembre de 2017].

puestos directivos da lugar también al sesgo androcéntrico, el cual vendría favorecido, además, por la predominante presencia de varones en las disciplinas y profesiones asociadas al patrimonio, lo que conduce, según Smith (2008: 163), a la perpetuación de la perspectiva masculina en el *Discurso Patrimonial Autorizado* y en las prácticas de selección, conservación y difusión que dicho discurso conlleva.

No obstante, centrarse de una manera general en las mujeres o en el género puede llevar a silenciar las desiguales situaciones en las que han vivido y viven mujeres y hombres, si no se tienen en cuenta, entre otras, la clase social, la etnicidad o la sexualidad de los individuos. Si únicamente se asume, explícitamente o implícitamente, «la existencia de una identidad de género común, [esta] remite inevitablemente a las experiencias, expectativas y vivencias de las mujeres blancas de clase media. El principal efecto teórico y práctico de esa opción es el de erigir como referente único a las mujeres que forman parte del grupo dominante —las blancas de clase media—, reteniendo sus problemas específicos, sus expectativas sociales, económicas, profesionales y políticas, y dejando sin voz a las mujeres que, en función de su raza, clase o práctica sexual, no forman parte de él» (Méndez, 2007: 194). Por tanto, en el campo del patrimonio, considerar el género de manera aislada podría llevar a reproducir ciertas naturalizaciones, silencios o dominaciones que exigen también cambios.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Alario Trigueros, M.T. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *HER&MUS*, 3, 19-24.
- Alivizatou, M. (2006). Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship. *Papers from the Institute of Archaeology*, 17, 47-57.
- Anderson, G. (2004). Introduction: Reinventing the Museum. En Anderson, G. (ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (pp. 1-17). Oxford: Altamira Press.
- Arrieta Urtizbera, I. (2015). El complicado arte de exponer. En *El desafío de exponer: procesos y retos museográficos* (pp. 11-21). Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: https://addi.ehu.es/browse?type=author&value=Arrieta+Urtizbera%2C+I%C3%B1aki&sort_by=2&order=DESC&rpp=20&etal=0&submit_browse=Actualizado
- Arrieta Urtizbera, I. (2016). Recordar y olvidar: emprendedores y lugares de memoria. En *Lugares de memoria traumática: representaciones museográficas de conflictos políticos y armados* (pp. 11-21). Bilbao: Universidad del País Vasco/

Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: https://addi.ehu.es/browse?type=author&value=Arrieta+Urtizberea%2C+I%C3%B1aki&sort_by=2&order=D ESC&tp=20&etal=0&submit_browse=Actualizado

- Ashworth, G., Graham, B. y Tunbridge, J. (2007). *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. Londres: Pluto Press.
- Barcenilla, H. (2011). Million Dollar Baby Sobre adquisiciones artísticas y género. Un caso en Euskadi. *A*DESK*, 86. Disponible en <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1188>
- Bergeron, Y. (2011). Préservation. En Desvallées, A. y Mairesse, F. (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 453-471). París: Armand Colin.
- Birriel Salcedo, M.M. y Rísquez Cuenca, C. (2016). Patrimonio, turismo y género. Estrategias para integrar la perspectiva de género en el patrimonio histórico. *Revista PH*, 89, 128-133. Recuperado de: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3753>
- Blake, J. (2015). Género y patrimonio cultural inmaterial. En UNESCO, *Igualdad de género: patrimonio y creatividad* (pp. 49-59). París: UNESCO.
- Drouguet, N. (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. París: Armand Colin.
- Hérmendez García, J.M, Esteban, M.L. y Bullen, M. (2016). Feminismoa, euskal antropologiaren akuilu eta elikagai: 30 urteko ibilbide oparoa. En Esteban, M.L. y Hernández García, J.M. (eds.), *Etnografía feminista Euskal Herrian. XXI. mendera begira dagoen antropologia* (pp. 7-22). Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea y Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*, New York: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). El patrimonio inmaterial como producción meta-cultural. *Museum international: patrimonio inmaterial*, 221/222, 52-67.
- Levy, J. E. (2013). Gender, Feminism, and Heritage. En Biehl, P.F. y Prescott, C. (eds.), *Heritage in the Context of Globalization: Europe and the Americas* (85-91). Nueva York: Springer.
- López Benito, V. y Llonch Molina, N. (2010). Una panorámica de los museos de mujeres en el mundo. *HER&MUS*, 3, 12-18.
- Macdonald, S. (2009). *Difficult Heritage*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Méndez, L. (2007). *Antropología feminista*. Madrid. Síntesis.
- Méndez, L. (2014). En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género. *Ankulegi*, 18, 29-42. Recuperado de: <https://aldizkaria.ankulegi.org/index.php/ankulegi/article/view/63/173>

- Monsalve Romera, A. y Pastor Pérez, A. (2016). ¿El género como excusa? *Revista PH*, 89, 141-143. Recuperado de: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3737>
- Osborne, R. y Molina Petit, C. (2008). Presentación. *Empiria, revista de metodología de ciencias sociales*, 15, 147-182. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/empiria/issue/view/136>
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Reading, A. (2015). Making Feminist Heritage Work: Gender and Heritage. En Waterton, E. y Watson, S. (eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 397-413). Londres: Palgrave Macmillan.
- Rössler, M. (2015). ¿Patrimonio Mundial con perspectiva de género? Análisis de la aplicación de la Convención de la UNESCO sobre el Patrimonio Mundial (1972). En UNESCO, *Igualdad de género: patrimonio y creatividad* (pp. 61-69). París: UNESCO.
- Sánchez-Carretero, C. (2013). Patrimonialización de espacios represivos: en torno a la gestión de los patrimonios incómodos en España. En Ortiz García, C. (coord.), *Lugares de represión, paisajes de la memoria* (pp. 28-41). Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Smith, L. (2008). Heritage, Gender and Identity. En Graham, B. y Howard, P. (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 159-178). Farnham: Ashgate Publishing.
- Schönweger, A. (2010). Network Woman in Museum. Museos de la mujer se conectan entre sí. *HER&MUS*, 3, 55-66.
- Scheiner, T. (2007). Musée et muséologie — définitions en cours. En Mairesse, F. y Desvallées, A. (dir.), *Vers une nouvelle définition du musée ?* (pp. 147-165). París: L'Harmattan.
- UNESCO, (2015). Patrimonio. Descripción general. En UNESCO, *Igualdad de género: patrimonio y creatividad* (pp. 32-41). París: UNESCO.
- Valle, T. del (1985). *Mujer vasca. Imagen y realidad*. Barcelona. Anthropos.
- Van Geert, F., Arrieta Urtizbera, I. y Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. *OPSIS*, 16(2), 342-360. Recuperado de: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/viewFile/36932/21944>

El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista

Guadalupe Jiménez-Esquinas

Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

Los elementos que tradicionalmente se han considerado patrimonio, dignos de ser valorados, conservados, exhibidos, alabados, queridos y cuidados han sido activados por una parte muy reducida de la sociedad y con el objetivo de valorizar, legitimar, reforzar y perpetuar una visión y una experiencia de la realidad que también resulta parcial. El patrimonio es una herramienta que perpetúa los gustos, los valores y las «necesidades históricas de los grupos dominantes en las sociedades de acuerdo a sus proyectos políticos y su posición en el mundo» (Novelo, 2005: 86). Como ha sido analizado recientemente (Bendix, Eggert, y Peselmann, 2012; Hafstein, 2012: 502) el patrimonio forma parte de un determinado régimen de verdad, de la economía política de la verdad (Foucault, 1999: 53) en el que se emplean una serie de discursos, mecanismos, prácticas e instancias que perpetúan el orden político, económico y social establecido y que perpetúa a esta reducida parte de la sociedad en el poder.

En este artículo parto de la premisa de que el patrimonio no es un elemento neutral sino que, como fiel reflejo de la sociedad en la que se inserta, constituye una herramienta al servicio del patriarcado. Tomando la definición de patriarcado que propone la filósofa feminista Alicia Puleo se admite que este «no es una esencia, es una organización social o conjunto de prácticas que *crean el ámbito material y cultural* que les es propio y que favorece su continuidad» (1995: 27, las cursivas son mías). Entre estos ámbitos materiales y culturales que han sido creados por y para garantizar la continuidad de un sistema patriarcal se encuentra, en este caso, el patrimonio. De hecho, como propone la etnóloga Barbro Klein, el propio término patrimonio no es nada inocente (2006: 74). Tal y como analizo en otro texto (2016a: 137), la palabra patrimonio, perteneciente a la misma familia etimológica que la palabra padre, proviene del latín *patrimonium* —bienes here-

dados de los padres—. La propia etimología incluye una falta de neutralidad y un vínculo con el patriarcado —gobierno o autoridad de los patriarcas— que es difícil de obviar (Jiménez-Esquinas, 2016a: 137). El matrimonio es algo bien distinto que transforma a las mujeres, en determinados contextos y en menor o mayor grado, en patrimonio privado de los hombres, moneda de intercambio, mediadora del derecho del linaje y reproductora del sistema social, tal y como ha sido analizado abundantemente desde la antropología (Lévi-Strauss, 1969: 160) y por feministas como Simone de Beauvoir (Beauvoir, 2005).

Este texto se articula en torno a cuatro grupos de preguntas que se han formulado o que propongo plantear desde el feminismo hacia el patrimonio y viceversa, en el marco de lo que se ha denominado como estudios críticos del patrimonio. Estos interrogantes no se orientan a poner el patrimonio en peligro sino que, en términos de la misma Klein, conviene precisamente poner en peligro una aproximación naif, acrítica, ahistórica, ateorica al patrimonio y sus parámetros ideológicos en un contexto en el que los límites entre la cultura, la economía y la política están desdibujados (Bendix, 2009; Klein, 2006). Propongo pues unos interrogantes, abiertos y orientados a abrir la puerta a la despatriarcalización del patrimonio, que desafíen la hegemonía masculina que pretende perpetuarse a través el patrimonio y que implica la discriminación política, económica, cultural y afectiva de las mujeres y la desvalorización de lo que se califica de femenino (Espinosa Miñoso, Gómez Correal, y Ochoa Muñoz, 2014: 377).

2. CUESTIONANDO EL PATRIMONIO

Si bien el término patrimonio se acuñó a finales del siglo XIX su uso se popularizó en los años setenta y se intensificó exponencialmente en los años noventa (Hafstein, 2012: 501). Pero desde finales de los años 80 y principios de los 90 la antropología ha venido realizando un análisis sobre lo que Llorenç Prats denominó como las «claves ocultas» de las actuaciones en el ámbito del patrimonio (2005: 22). Desde esta disciplina, y especialmente en la academia del sur de Europa, comenzó a hablarse de los procesos de patrimonialización para subrayar el carácter construido y metacultural del patrimonio (ver el análisis completo realizado por Sánchez-Carretero, 2013). Desde esta perspectiva se comenzaron a diferenciar los estudios *para* la patrimonialización, centrados en describir, analizar, reconocer y fijar las características formales de los objetos que los hace reconocibles como patrimonio, de aquellos centrados en el análisis *sobre* la patrimonialización (Davallon, 2014: 54). Dentro de este segundo tipo de estudios se entiende que ningún objeto, paisaje, resto arqueológico, edificio o práctica cultural es patrimonio en sí mismo, que estos carecen de valores que les sean inherentes, sino que se re-

quiere de todo un proceso por el cual se le «añade valor» a dichos elementos para que pasen a formar parte de «nuestro» repertorio patrimonial y ser «merecedores de aprecio» (Ballart i Hernández, Fullola i Pericot, y Petit i Mendi-zábal, 1996: 215; Bendix, 2009; Harvey, 2001; Kirshenblatt-Gimblett, 1995; Smith, 2006). Así que, tal y como resume Hafstein, al fin y al cabo los procesos de patrimonialización nos hablan sobre acción y agencia, el patrimonio va mucho más sobre cambio, sobre su capacidad para movilizar personas y recursos, para cambiar discursos y transformar prácticas que sobre conservación, fosilización y perpetuación (2012: 502). Como distintas teóricas han propuesto, el patrimonio es una práctica de producción cultural centrada en el presente, que toma el pasado como recurso (Kirshenblatt-Gimblett, 1995: 369); que implica una selección y reelaboración de distintos elementos culturales para nuevos usos sociales (Roigé y Frigolé, 2010: 12); que es un proceso activo de negociación de la memoria, la identidad y el sentido de lugar y un acto performativo ya que conlleva actos de selección, recuerdo/olvido, rememoración y celebración (Smith, 2006). Se trata, en definitiva, de un proceso o de un conjunto de acciones no neutrales de las que se han venido sirviendo determinados grupos como un recurso político o un instrumento de poder (Harvey, 2001: 15).

Esta serie de cuestionamientos a la raíz de lo que entendemos como patrimonio que se han venido produciendo desde los años noventa y especialmente desde la antropología, los estudios culturales y la museología o los estudios sobre los museos, se han agrupado desde hace pocos años bajo el paraguas de los «estudios críticos del patrimonio» (Sánchez-Carretero, 2012). El evento marco en el que se propuso un manifiesto de partida fue la conferencia de la Asociación de Estudios Críticos del Patrimonio (ACHS) en Gothenburg, de 2012. Entre las principales aportaciones de este manifiesto está el poner sobre la mesa que el patrimonio es un

acto político y necesitamos preguntarnos seriamente sobre las relaciones de poder en las que el patrimonio ha sido invocado con demasiada frecuencia para sostener. Nacionalismo, imperialismo, colonialismo, elitismo cultural, triunfalismo occidental, exclusión social basada en clase y etnicidad y la fetichización del conocimiento experto han tenido una fuerte influencia en el uso, definición y gestión del patrimonio. Argumentamos que unos estudios del patrimonio verdaderamente críticos harán muchas preguntas incómodas sobre las formas tradicionales de pensar y hacer patrimonio, y que los intereses de los marginados y excluidos serán puestos al frente cuando se planteen estas preguntas¹.

¹ <http://www.criticalheritagestudies.org/history/> [consulta: 20 de diciembre de 2016]. Traducción de la autora.

Según argumenta Laurajane Smith (2006), expresidenta de la Asociación, el ámbito del patrimonio ha estado históricamente dominado por una perspectiva occidental, especialmente europeocéntrica, y por expertos procedentes de disciplinas como la arqueología, historia, arquitectura e historia del arte. En lo que Smith ha denominado como «discurso patrimonial autorizado» (Smith, 2006, 2011; Smith y Waterton, 2009), ha predominado una forma de entender el patrimonio en la que se ha privilegiado lo antiguo, lo grandioso, lo monumental y lo prestigioso como valores intrínsecos a dichos objetos, ya que habitualmente primaba también la materialidad (Choay, 2001). Patrimonio era aquello certificado como valioso por el conocimiento experto, un cuerpo experto que, además, era el único encargado de velar por su conservación y la correcta transmisión a las futuras generaciones (Smith, 2008: 162). Un patrimonio que actuaba como sostén de las grandes narrativas occidentales sobre los estados-nación, las jerarquías entre clases sociales y la ciencia como cosmovisión y única forma de conocimiento del propio patrimonio. Pero sin embargo, desde estos discursos patrimoniales autorizados se ha generado una apariencia intencional de neutralidad en la que el patrimonio simplemente «es», o ha sido creado por y para un «sujeto universal», en un contexto homogéneo en el que no existen las diferencias étnicas, de clase, de edad, de género ni la diversidad funcional y que, formalmente, el patrimonio es un recurso que está disponible para que todas las personas lo conozcamos, disfrutemos y usemos en pie de igualdad y nos beneficiemos política, económica, cultural y socialmente del mismo (García Canclini, 1999: 17). Pero a pesar de su apariencia de objetividad, universalidad y justicia igualitaria el patrimonio no pertenece, realmente, a todas las personas (Quintero Morón, 2011).

En el manifiesto inaugural de la ACHS se apunta claramente a que en los procesos de patrimonialización, en la investigación y producción académica de las disciplinas autorizadas ha predominado una visión occidental, elitista, colonial y capitalista que es preciso desentrañar ya que, como vienen advirtiendo algunos autores desde hace tiempo (Graham, Ashworth, y Tunbridge, 2000; Meskell, 2002; Quintero Morón, 2009; Sánchez-Carretero, 2012; Sánchez-Carretero, 2013) y en la actualidad algunas investigadoras del patrimonio también estamos detectando (Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2015; Sánchez-Carretero y Jiménez-Esquinas, 2016), se están dando unas relaciones conflictivas entre distintos agentes patrimoniales y unas reacciones de desafección y disonancia por parte de la ciudadanía que están sorprendiendo a las instituciones encargadas de su gestión. Esto obedece a un hecho, analizado por Cristina Sánchez-Carretero y por mí (Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2015; Sánchez-Carretero y Jiménez-Esquinas, 2016), y es que el patrimonio es intrínsecamente conflictivo porque tiene una naturaleza «disonante» (Graham, *et al.*, 2000: 24): el patrimonio refuerza las instancias de poder que lo crean y potencialmente

deshereda o no incluye a todo el mundo. La creación de cualquier patrimonio deshereda, activa o potencialmente, y excluye a aquellas personas que no subscriben o se enmarcan dentro de los parámetros patrimoniales (Graham, *et al.*, 2000). El patrimonio es disonante porque no produce «resonancias» (Deleuze, 1994: 98) con otras personas, no se ubica en la «frecuencia de voz» en la que las personas ordinarias hablan, sienten o padecen (Muñoz, 2006: 677), porque no «afecta» a personas que no han creado el patrimonio por y para ellas, o alejadas de instancias de poder (Jiménez-Esquinas, 2016b²). Es el propio discurso patrimonial autorizado y las prácticas o performances patrimoniales habituales las que producen jerarquías y unas fracturas sociales que se reproducen por la propia maquinaria del sistema, independientemente de que el elemento patrimonializable sea natural, inmaterial, arqueológico, monumental, artístico o como fuera.

Sin embargo el manifiesto inaugural de la ACHS y gran parte de los estudios críticos del patrimonio de la academia se olvidan de apuntar y problematizar que tanto en la conformación del patrimonio como en los discursos expertos que dan cuenta del mismo ha prevalecido un sesgo androcéntrico relacionado con la organización o sistema social de corte patriarcal en el que se inserta y al cual sustenta. La misma Smith sostiene que si bien se han tenido en cuenta las desigualdades étnicas y de clase (Crang y Tolia-Kelly, 2010; Waterton, 2011; Waterton y Smith, 2010) el «género tiende a ser pasado por alto en las discusiones sobre patrimonio» (Smith, 2008: 159) y resulta llamativo que el manifiesto de la ACHS lo pasa de nuevo por alto. El patrimonio no sólo ha sido creado y ha venido siendo usado para sustentar los grandes discursos del nacionalismo, del imperialismo, colonialismo, elitismo cultural, triunfalismo occidental y la exclusión social basada en clase y etnicidad, sino que también ha sido creado y usado por y para sustentar a los grandes hombres occidentales de las élites sociales y económicas en el poder en base a la perpetuación de las jerarquías sexo-genéricas.

Por lo tanto en el ámbito de la crítica patrimonial el feminismo supone una herramienta fundamental e imprescindible a la hora de analizar los procesos de patrimonialización, ya que se articulan desde una perspectiva androcéntrica de la realidad, ya que se sostienen bajo principios sexistas en los que se banaliza y ridiculiza aquello relacionado con las mujeres y se otorga un estatus superior a lo masculino y actúa en legitimación del orden político,

² Vengo trabajando estas cuestiones también en mi tesis doctoral «Del paisaje al cuerpo: una crítica feminista de la patrimonialización del encaje en la Costa da Morte», adscrita al Programa de Doctorado en Estrategias Científicas Interdisciplinarias en Patrimonio y Paisaje (ECIPP), y será defendida próximamente en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

económico y social desigual patriarcal. Tal y como propone la autora y activista feminista bell hooks (2000)³, no es posible realizar un análisis crítico de la sociedad sin la perspectiva feminista ya que el feminismo sirve para todo el mundo.

3. CÓMO NOS REPRESENTAN

Toda la historia de las mujeres la han hecho los hombres [...] ellos han creado los valores, las costumbres, las religiones, y jamás las mujeres les han disputado ese imperio (Beauvoir, 2005: 149-150).

Existe un primer grupo de preguntas que se ha venido haciendo desde el feminismo hacia el patrimonio ya desde los años sesenta y, con una especial intensidad, desde los años setenta. En esas décadas las mujeres del movimiento feminista comenzaron a problematizar y a señalar la escasa representación, o directamente la exclusión, de las mujeres en ese «patrimonio autorizado», especialmente flagrante en el caso del denominado patrimonio histórico y artístico. Las acciones del movimiento feminista se centraron en un primer momento en señalar la histórica exclusión de las mujeres en disciplinas como la historia del arte, en la práctica artística, en las salas de exposiciones y en los museos. El arte y la creación artística había sido un ámbito aparentemente masculinizado hasta tal punto que, en el texto fundacional de la crítica artística feminista de la historiadora del arte Linda Nochlin originalmente publicado en 1971 se pregunta: «¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» de la talla de archiconocidos hombres como Miguel Angel, Rembrandt, Picasso (Nochlin, 1988). Aunque en la actualidad parezca una pregunta suficientemente contestada, en el texto de Nochlin se analiza y se explicita por primera vez que esta aparente ausencia no ha sucedido porque las mujeres carezcan de intereses o talento artístico, sino porque históricamente se han dado una serie de factores políticos, institucionales y sociales que lo han impedido (Mayayo, 2003: 22).

Esta fue la primera pregunta disparadora que iniciaría toda una corriente teórica en historia del arte y una práctica artística feminista, creándose en los años setenta importantes escuelas para artistas y creadoras como The Woman's Building de Los Ángeles fundada por Judy Chicago, Sheila de Bretteville y Arlene Raven en 1973. En paralelo también se iniciaron importantes investigaciones para rastrear en la historia y demostrar que sí habían existido mujeres artistas a lo largo de la historia, pero que habían sido convenientemente invisibilizadas y ocultadas por los académicos de la historia del arte, los

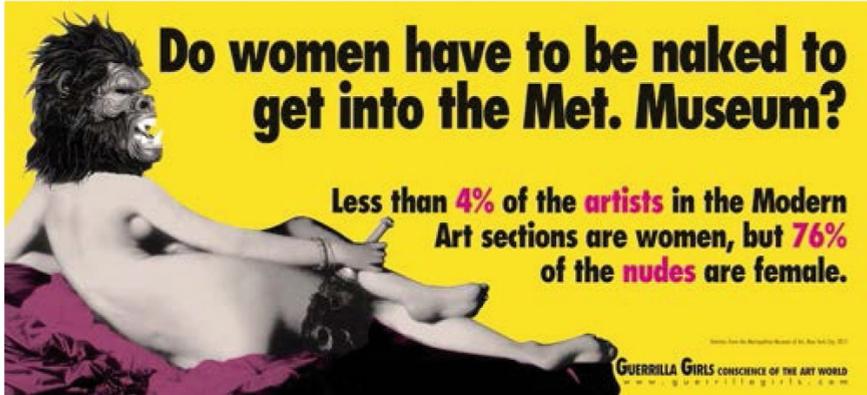
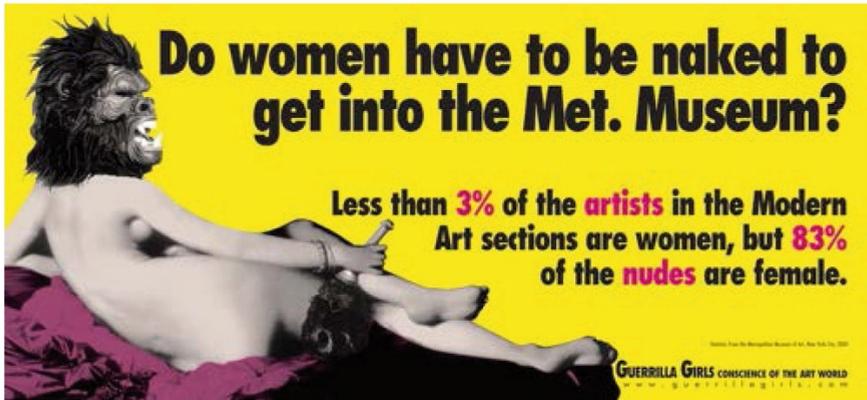
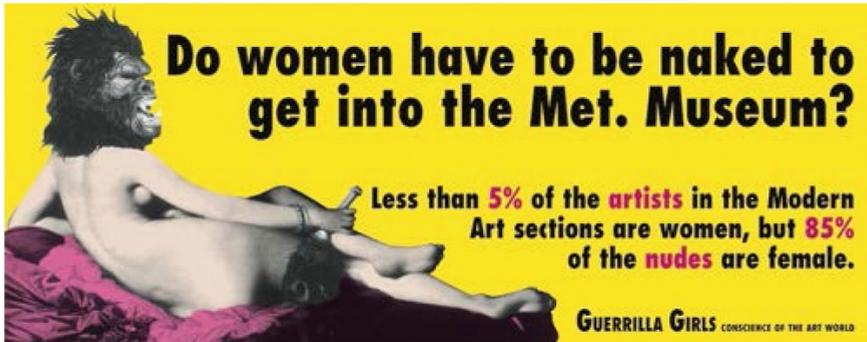
³ Esta autora se cita en minúscula.

museos y demás instituciones. Entre estas acciones de visibilización, reconocimiento y revalorización del trabajo hecho por las mujeres artistas en la historia se publicaron monografías como *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (1976) por Karen Petersen y JJ. Wilson. Además, la misma Linda Nochlin junto a Shutherland Harris inauguraron una exposición en Los Angeles County Museum of Art denominada *Women Artists: 1550-1950* que también puede considerarse como una de las acciones pioneras en este sentido. En esta exposición, a pesar de que reproducía una forma de exposición decimonónica y un tanto hagiográfica, también se introducían otras cuestiones como el análisis las condiciones sociales de producción artística de las mujeres, la existencia de prejuicios de género en la recepción de las obras hechas por mujeres o la división sexual de los distintos géneros artísticos y su jerarquización en la escala de valor artístico⁴ (Mayayo, 2003: 45).

Otras acciones realizadas desde el feminismo son las protagonizadas por las Guerrilla Girls, que llevan denunciando la situación en el ámbito artístico y cultural desde 1985. Entre sus acciones más reconocidas está la denuncia de la desproporción entre el número de artistas que exponen sus obras en museos como el Metropolitan Museum of Art (MET) o el MoMa en comparación con las mujeres que aparecen desnudas en sus colecciones. Sus guerrillas evidencian los datos y juegan con el uso de la imagen de las mujeres por parte de los hombres artistas. En el ámbito artístico y patrimonial de corte androcéntrico los hombres han sido asumidos como los únicos agentes activos de la historia humana (Smith, 2008) mientras que las mujeres no han sido consideradas como productoras de arte sino como objetos artísticos, sujetos pasivos y no creadoras activas del mundo del arte, eternas musas, fuentes de placer e inspiración para la mirada artística de los hombres.

Desde que se iniciaron las primeras reivindicaciones feministas en el mundo del arte la situación no ha variado mucho, como bien indica Mayayo (2003: 45-46). Un breve repaso por la cartelería de las Guerrilla Girls de 1989, 2005 y 2012 evidencia que, aunque el número de desnudos femeninos expuestos en el MET han disminuido, el número de mujeres que exponen sus obras no ha aumentado.

⁴ Patricia Mayayo profundiza en la histórica especialización de los hombres artistas en el retrato histórico y en la realización de desnudos, especialmente de desnudos femeninos, porque las mujeres tenían vetado asistir a clases de pintura con modelos desnudos (Mayayo, 2003). Así también en textos como el de Parker se analiza la minusvaloración de la creación artística textil hecha por mujeres, históricamente considerada como una artesanía o como un arte menor o como «artes decorativas» por una extensión de los roles atribuidos a las mujeres, minusvaloradas por el hecho de haber sido realizada por mujeres (Parker, 2010; Parker y Pollock, 1981).



Fuente: © Guerrilla Girls. www.guerrillagirls.com⁵.

Ilustración 1

Carteles de denuncia de las Guerrilla Girls del año 1989, 2005 y 2012

⁵ Consulta: 5 de enero de 2017.

El ámbito de la «representación» de las mujeres o las «luchas por el reconocimiento» (Fraser, 1997, 2007; Honneth, 2001) fue el primer ámbito de cuestionamiento del feminismo sobre la cultura y el patrimonio y uno de los principales ámbitos de acción y denuncia. Además de las acciones mencionadas, en la actualidad los cuestionamientos feministas en estos ámbitos se centran en señalar la escasa representación, el déficit de interpretación sobre nuestras realidades y la falta de comunicación o divulgación (Fraser, 1997: 22) de las historias, las creaciones artísticas hechas por mujeres, el escaso reconocimiento a nuestras vidas cotidianas, a nuestras producciones y prácticas culturales, las cosmovisiones de las mujeres en los museos y exposiciones, el vacío que nos hacen en los libros de historia, los currículos escolares, las colecciones, en los nombres de las calles, en las estatuas del espacio urbano (del Valle, 1997), etcétera.

El movimiento feminista ha hecho una gran contribución al evidenciar estas flagrantes ausencias hasta el punto de que las invisibilizaciones resultan cada vez menos tolerables, más criticadas, públicamente denunciadas e, incluso, que se hayan rescatado del olvido las historias de las mujeres y creado algunas exposiciones *ad hoc*. Políticamente, desde lo que Rivera Martorell denomina como «feminismo de estado» (2013: 110), se comienzan a tomar muy gradualmente algunas medidas para equilibrar estas injusticias en el plano cultural, para revalorizar parcelas de la realidad injustamente invisibilizadas y devaluadas, y para dar «voz» o «palabra» a las mujeres desde las instituciones. En este sentido se han creado algunas exposiciones y museos «sobre mujeres», evitando por todos los medios la maldita *F-word* y todo lo que tenga que ver con el feminismo, como se puede apreciar en la página de «Patrimonio en Femenino» del Ministerio de Educación Cultura y Deporte del estado español y los llamados «museos de mujeres»⁶.

Estas acciones institucionales son las denominadas como «medidas afirmativas» que se orientan a corregir los resultados «inequitativos» de los acuerdos sociales, pero sin afectar el marco general que los origina (Fraser, 1997: 38). Se crean diferentes exposiciones con obras realizadas por mujeres, recopilaciones de las historias de las mujeres, apartados en los museos etnográficos en los que se destina un rincón a las mujeres en los que se habla de maternidad y ritos de paso. Estas medidas cosméticas, relativamente fáciles de ejecutar y funcionales para las instituciones, siguen presentado un arte que es «otro», nos siguen construyendo como las «otras» y como una cuota a cumplir. Estas medidas cosméticas han sido analizadas por feministas de la ciencia como Sandra

⁶ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/presentacion/portada.html> [consulta: 11 de abril de 2017].

Harding que habla de los enfoques de «añadir mujeres» y la economista Gillian J. Hewitson añadió la coletilla de «y revuelva». Para Harding:

esperar que la fórmula «añadir mujeres de color (o alguna otra manifestación feminista de poscolonialismo) y remover» se enfrentará con los mismos problemas encontrados por los intentos de añadir mujeres y género a marcos conceptuales diseñados, manifiesta o implícitamente para excluirlas. (2006: 30)

Las medidas de «añadir mujeres y agitar» (Jiménez-Esquinas, 2016a) han sido y siguen siendo esenciales para rescatar la historia olvidada y reparar la omisión. La crítica que se realiza desde el feminismo a estos enfoques no invalida esta labor de recuperar las historias de las mujeres, pero tal y como proponen Parker y Pollock (1981), resulta insuficiente si no va acompañada de una crítica a los discursos y las prácticas patriarcales propias de la historia del arte y, añadido, de todas las disciplinas que han detentado el discurso patrimonial autorizado. Es preciso seguir reseñando y destacando, volviendo a Nochlin, que la exclusión de las mujeres no se ha producido por nuestra falta de talento o porque no hayamos contribuido a la historia, sino porque que se ha minusvalorado todo lo relacionado con nosotras y se nos ha excluido por el hecho de ser mujeres, porque esto resulta conveniente para el patriarcado. Resulta necesario llevar a cabo un «radical cuestionamiento de los criterios tradicionales utilizados para evaluar la producción artística, tanto de hombres como de mujeres, ya que de lo contrario lo único que se consigue es añadir nombres de mujeres artistas a una historia del arte androcéntrica» (Rivera Martorell, 2013: 107). El hecho de señalar las aportaciones para incluirlas sin más en el canon dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico tradicional, para ello es preciso una crítica feminista a la raíz del problema, una «deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina [...] un cambio absoluto de paradigma» (Mayayo, 2003: 51).

4. QUIÉN Y CÓMO GESTIONAN EL PATRIMONIO

Otro ámbito de análisis del patrimonio desde el feminismo tiene que ver con la escasa presencia de mujeres en el ámbito de la gestión patrimonial, en los órganos donde se toman las decisiones sobre qué es valioso y sobre las distintas medidas institucionales que se toman para garantizar la transmisión y pervivencia de un determinado elemento patrimonial. Las mujeres están ausentes de los ámbitos formales en los que se dirimen las políticas patrimoniales.

Por primera vez en la historia de España, en el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) se ha realizado un estudio sobre el perfil sociológico de los

políticos españoles publicado en el libro *El poder político en España: Parlamentarios y ciudadanía* (2016). La primicia de este estudio me sorprendió preparando este artículo ya que resulta habitual que en el CIS analicen los perfiles sociodemográficos de distintas agregaciones de personas por clases, géneros o procedencias, pero nunca se había encuestado a los representantes políticos en cuyas manos dejamos el gobierno y que se suponen actores sociales relevantes. En este estudio se demuestra que «las élites parlamentarias no suelen parecerse a las sociedades que las eligen» y que se aprecia una importante brecha entre ciudadanía y parlamentarios en cuanto a su perfil sociodemográfico, con unas diferencias muy notables en cuanto a «el nivel de estudios, la diferencia en la noción de representación o la variación de la concepción de España como nación». El perfil medio del político español de la élite parlamentaria es: un varón, con una edad media superior a los 50 años, título universitario y profesión relacionada con las leyes, y de clase alta (administradores, directivos, empleadores, profesionales), mientras que existe una escasísima o nula representación de la «clase obrera»⁷.

En el ámbito del patrimonio y los museos también son abundantes los estudios sobre la «audiencia» o el perfil sociodemográfico de los visitantes (Austin, 2002; Longhurst, Bagnall, y Savage, 2004; Waterton, 2011), pero me ha resultado imposible encontrar un estudio sobre quiénes son las personas que gestionan y toman las decisiones políticas sobre nuestro patrimonio. ¿Tendrán los mismos perfiles socioeconómicos las personas que se dedican a la política parlamentaria y las que toman las decisiones sobre las políticas patrimoniales? ¿Qué personas son las que están seleccionando elementos patrimoniales y activando procesos de patrimonialización? ¿Quién está determinando qué es lo que tenemos que valorar, conservar, a qué tenemos que dedicar nuestros recursos, trabajos, preocupaciones, cariños y emociones? ¿Quién está detrás de las «ingenierías afectivas» (Hannerz, 2007; Kuutma, 2012; Stoczkowski, 2009) o «regímenes de sentimiento» con fines políticos (Paxson, 2013; Thrift, 2004: 68;) por las cuales un elemento o práctica común se transforma en algo bueno, positivo, valioso, preservable de cara al futuro bajo la promesa de que nos va a reportar algún tipo de beneficio social y/o identitario? En definitiva, ¿se parece el patrimonio a quien lo crea? Y, si fuera así, ¿garantizaría la presencia de mujeres una política patrimonial feminista?

En el Instituto de Ciencias del Patrimonio del CSIC hemos desarrollado varios proyectos y experiencias de investigación-acción-participativa (IAP)

⁷ Una breve nota sobre este estudio se puede leer en el diario de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en <https://www.upo.es/diario/ciencia/2016/09/primera-radiografia-al-poder-politico-en-espana/> y las citas han sido tomadas del artículo <http://www.publico.es/politica/varon-clase-alta-mayor-50.html> [consulta: 5 de enero de 2017].

en las que, si bien no hemos analizado los perfiles socioeconómicos de quienes toman las decisiones políticas, sí hemos evidenciado la existencia de brechas, fracturas o distancia ontológica entre lo que expertos y políticos consideran qué es patrimonio y cómo debe actuarse para garantizar la preservación y transmisión del mismo y lo que otros agentes locales consideran qué es su patrimonio, qué es valioso, qué les gustaría conservar, preservar y cómo necesita ser cuidado porque resulta central en sus vidas (Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2015; Sánchez-Carretero, 2012; Sánchez-Carretero y Jiménez-Esquinas, 2016). Una de estas experiencias de IAP en las que se analizaban estas brechas o fracturas fue *As outras caras do patrimonio. Debates sobre o patrimonio en Vilaserío* (Sánchez-Carretero y Ballesteros-Arias, 2014)⁸. En este experimento⁹ el equipo de antropólogas del CSIC lanzaba a la vecindad la pregunta: *qué é o máis valioso da aldea?*, y se fotografiaba a vecinos y vecinas con elementos de su elección que representar o simbolizaran sus patrimonios. Una de las conclusiones a las que llegó el equipo fue que, a diferencia de lo que puede prejuizarse desde el conocimiento experto, y a pesar de no emplear el término «patrimonio» (que no del concepto), las vecinas conocían perfectamente qué era lo más valioso de su aldea y tenían un repertorio muy amplio de elementos patrimoniales materiales e inmateriales que les gustaría conservar. Por el contrario, los políticos encargados de tomar las decisiones respecto al patrimonio, empleaban el término hasta la saciedad, si bien su concepto era muy limitado, centrándose en bienes muebles e inmuebles del patrimonio histórico y en el patrimonio natural (Sánchez-Carretero, 2012: 203). Algunos elementos seleccionados como valiosos por la vecindad en ambas ocasiones, tanto en Vilaserío como en Oia (Pontevedra), tenían que ver con la producción primaria agroganadera, los recursos pesqueros y el aprovechamiento forestal en mancomún, la necesidad de preservar el paisaje y algunos elementos interrelacionados que permiten su conservación como los caballos a monte y las abejas, los cursos de agua y los molinos. El objetivo de su valoración o su patrimonialización no se identificaba con su musealización o la inscripción de determinadas prácticas y saberes en alguna lista de patrimonio, sino en el hecho de poder seguir trabajando en esos ámbitos y poder seguir generando beneficios económicos que no sólo estén relacionados con el turismo y el sector servicios (Sánchez-Carretero, 2012: 204).

⁸ Estoy preparando otra experiencia de IAP similar de *As Outras Caras do Patrimonio* en el concello de Oia (Pontevedra) en el marco del proyecto NEARCH, financiado por la programa CULTURA de la Comisión Europea y el proyecto ParticiPat «Patrimonio y participación social: propuesta metodológica y revisión crítica» (HAR2014-54869-R), del Plan Nacional de I+D.

⁹ Esta experiencia formaba parte del proyecto de investigación *Procesos de Patrimonialización no Camiño de Santiago: tramo Santiago-Fisterra-Muxía* (INCITE09606181PR).



Fuente: Guadalupe Jiménez-Esquinas y Juan Pablo Venditti.

Ilustración 2

Mina es percebeira y ouriceira de Mougás (Oia, Pontevedra)
a la que le gustaría que se conservaran estos recursos.
Participó en el proyecto «As outras caras do patrimonio de Oia»

Otro caso que hunde sus raíces en problemáticas similares, lo hemos abordado a raíz del conflicto patrimonial suscitado tras la restauración del Santuario de la Virxe da Barca (Muxía, A Coruña) (Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2015). En ese trabajo analizamos las fracturas o distancia ontológica entre, por un lado, los especialistas de las políticas patrimoniales institucionales y sus criterios técnicos, históricos y estéticos expertos y pretendidamente imparciales y «desapasionados» y, por otro, la vecindad de Muxía que no solamente clamaban contra los criterios técnicos y estéticos empleados en esa restauración, sino que principalmente denunciaban la opacidad de todo el proceso del que habían sido mantenidas al margen las vecinas, pero también las autoridades locales y el párroco. Reclamaban formar parte de la gestión del bien patrimonial y del proceso de toma de decisiones sobre la restauración donde se había pasado por alto tanto el contexto donde se ubica, la identidad del santuario, el «espíritu del lugar» y los víncu-

los afectivos con el bien. Un bien íntimamente relacionado con la vida de la gente, con la identidad de Muxía y cuyo significado va más allá de cualquier creencia religiosa.

También etnografiamos el seguimiento que distintos medios habían hecho de este conflicto y pudimos apreciar que se vertían toda una serie de críticas hacia la vecindad con una gran carga sexista y clasista, retratando a la población de Muxía como rural, femenina, vieja, beata y desconocedora de cualquier criterio estético y técnico a nivel patrimonial, ignorante de lo que es Ikea y el buen gusto, con reacciones hostiles, rabiosas y apasionadas:

Sin embargo, la propuesta que mayor efusividad desató fue la de retirar toda la carpintería y plantarle fuego. Caló la idea de que está hecha con madera de Ikea y la repetían vecinas octogenarias con dudoso conocimiento de lo que son los muebles de la marca sueca¹⁰.

En este régimen patrimonial y patriarcal las mujeres rurales se presentan como peligrosas para la preservación de su propio patrimonio, necesitadas de constante tutorización y envueltas en un discurso paternalista en el que aparecían como necesitadas de «educación» en los valores patrimoniales (Alonso González y Macías Vázquez, 2014: 241). El tratamiento de este conflicto por parte de los medios de comunicación y el cuerpo experto no hicieron más que profundizar las jerarquías entre posiciones y redundar en la marginación de las vecinas de la Costa da Morte como sujetos políticos, fortaleciendo además las imágenes estereotipadas sobre la ruralidad, la feminidad, la vejez y la sinrazón que tanto afectan a Galicia y a la construcción de las subjetividades de las personas que viven en estos lugares (Jiménez-Esquinas, 2016a).

En relación a la pregunta que abría este apartado sobre quién está gestionando el patrimonio y si este tipo de gestión refleja a las personas que la llevan a cabo, la autora Smith considera que las disciplinas y profesiones relacionadas con el patrimonio están masculinizadas y que por tanto se ha perpetuado y reforzado una aproximación, un discurso, un entendimiento y un tipo de gestión patrimonial masculinizada. Esta masculinización progresiva tiene que ver con la implementación, cada vez mayor, de prácticas preservacionistas, conservacionistas, legislativas y punitivas que se han establecido como única forma de aproximarse al patrimonio (Smith, 2008), reduciendo el abanico de posibilidades y tipos de relación. Esta restricción no contempla prácticas de cuidado,

¹⁰ http://www.lavozdegalicia.es/noticia/carballo/muxia/2015/03/26/vecinos-muxia-plan-tean-quemar-carpinteria-nueva-barca/0003_201503C26C19911.htm [consulta: 9 de enero de 2016].

transformación y residencia vinculadas a la vida cotidiana¹¹ así como tampoco contempla la posibilidad de la destrucción, la ruina o el olvido patrimonial como parte necesaria (Hafstein, 2012; Noyes, 2011). Como he intentado mostrar a través de los distintos ejemplos, parece ser que la musealización del patrimonio, la inscripción en listas y el establecimiento de legislaciones, normas, protocolos y procedimientos sobre las prácticas y los lugares está implementándose como la única alternativa, la única forma de gestionar el patrimonio, convirtiéndola en un auténtico «régimen patrimonial» (Bendix, *et al.*, 2012; D'Eramo, 2014; Hafstein, 2012; Sánchez-Carretero, 2012). Un régimen patrimonial que, trayendo el análisis de la filósofa feminista Seyla Benhabib, emplea un discurso de derechos y deberes universales, actúa desde unos principios de la ética de la justicia y una pretensión de imparcialidad que no se acompañan de una consideración moral de las identidades, historias, necesidades, motivaciones y constituciones afectivo/emocionales de las personas concretas que habitan en estos lugares concretos (Benhabib, 1992; Comins Mingol, 2003; Gilligan, 1977). Una «ética de la justicia» de los bienes patrimoniales que no va acompañada de una «ética del cuidado»¹².

5. CÓMO NOS HACE EL PATRIMONIO, CÓMO NOS CONFORMA COMO SUJETOS

Otro grupo de preguntas que han quedado implícitas en los anteriores apartados tienen que ver con el cuestionamiento sobre cómo la infrarrepresentación y la escasa presencia de mujeres en la gestión o en la toma de decisiones sobre las políticas patrimoniales han incidido en nuestra conformación como sujetos, en nuestras subjetividades. Nos podemos preguntar no sólo cómo y quién hace

¹¹ Véase por ejemplo el caso del Palacio del Pumarejo de Sevilla en el que se pretendía expulsar a las inquilinas de sus casas bajo una justificación del deterioro del bien patrimonial pero con el objetivo final de la venta del inmueble a empresas privadas. La Plataforma en defensa de la Casa-Palacio del Pumarejo considera que la conservación del bien ha de venir acompañada de la conservación de los valores inmateriales del bien, entre los que se incluyen sus residentes y la convivencia vecinal (Quintero Morón, 2011).

¹² Las teorías feministas en torno a la ética del cuidado forman parte de las aportaciones más interesantes al pensamiento del siglo XX. Esta teoría ha permitido apartarse del universalismo y absolutismo de la epistemología moderna para acercarse a concepciones que enfatizan la particularidad y la concreción. Por explicarlo brevemente Carol Gilligan refutó las ideas de Kohlberg, que había demostrado la existencia de un menor desarrollo moral de corte universalista de las mujeres. Esta autora demostró que, en base a nuestra socialización en unas prácticas de cuidado de la «otredad», la igualdad y la imparcialidad en el cuidado de personas que son diversas sería una práctica injusta y dañina si no llegásemos a tener en cuenta la contextualidad y los distintos factores que influyen en la generación de unas necesidades diferentes.

el patrimonio, sino cómo «nos hace» (Cortés Vazquez, Jiménez-Esquinas, y Sánchez-Carretero, 2017). Existe una cuestión no resuelta en torno a qué efectos produce esta ausencia consciente de mujeres en los discursos y prácticas patrimoniales autorizadas: «en qué medida la historia del arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual y analizar, sobre todo, cómo han vivido las mujeres esa construcción a lo largo de los siglos» (Mayayo, 2003: 52). Smith se aventura a asegurar que la ausencia de mujeres en los lugares patrimoniales, exhibiciones y museos tienen una serie de consecuencias desconocidas para la construcción del yo de las personas que lo visitan, para las audiencias (2008: 164).

Algunas autoras, especialmente en el ámbito de la museología, han iniciado una interesante vía de investigación sobre las performances, el espectáculo y las audiencias en el ámbito de los museos (Abercrombie y Longhurst, 1998; Bagnall, 2003; Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Longhurst, Bagnall, y Savage, 2004). Estas autoras evidencian la falta de neutralidad en el ámbito de los museos. Señalan también que desde las prácticas museales hegemónicas se han configurado unos discursos dirigidos a unas audiencias homogéneas, universalmente masculinas, blancas, de clase media y de las que se espera un rol pasivo y acrítico en el consumo de las exposiciones. Sin embargo, desde estos enfoques performativos y críticos se ha otorgado un papel fundamental a la memoria, nuestra biografías y las narrativas familiares en la visita a cualquier lugar patrimonial, entendiendo esta visita como una performance en la que se producen actos de reminiscencia, rememoración e identificación (Bagnall, 2003; Rojek y Urry, 1997).

Desde estas museologías críticas se habla de que en los lugares patrimoniales no se pueden constreñir un único tipo de relación sino distintas relaciones en función de la diversidad inherente a las personas. Así las relaciones con el patrimonio son relaciones situadas, encarnadas, generizadas, enclasadas, etnizadas, politizadas y, por lo tanto, no universales. Los distintos sujetos con sus distintas memorias, biografías, experiencias, corporalidades, posiciones socioeconómicas y políticas, pueden alinearse con el discurso propuesto o bien deconstruirlo, contestarlo, complejizarlo, desoírlo. En este sentido como analiza Divya Tolia-Kelly, no existe una sensibilidad universal sino que depende de cómo cada persona, cada cuerpo, ha venido siendo significado, encontrado, sentido, querido, rechazado, sentido (2006: 214). Esta misma autora analiza las distintas performances que se producen en los grandes museos de historia y antropología británicos por parte de personas de distinta etnia u originarias de los países colonizados, para concluir que las personas tenemos distintas capacidades para afectar y ser afectadas dependiendo de nuestro acceso al poder político y social, de cómo hayamos sido significadas a lo largo de la historia, de nuestra ubicación en las geometrías de poder (Crang y Tolia-Kelly, 2010; Tolia-Kelly, 2006).

Nuestra posición geopolítica en las jerarquías de poder modula el acceso que tenemos a hacer el patrimonio, a activar procesos de patrimonialización, a gestionarlo y a representar nuestras vidas, historias y cosmovisiones, pero por otro lado también modula nuestra disposición para ser afectadas, para ser apeladas, transformadas y «hechas» a través del patrimonio. Así, desde el feminismo cabe señalarse que, de la misma manera que existen una serie de «museos que emocionan» (Latre, 2009: 103) existen unos museos que no emocionan para nada porque han sido pensados y articulados por y para un sujeto universal, desde una pretensión de imparcialidad cívico-pública, donde la diversidad y la concreción no tenía cabida. Y, si traemos las propuestas de la politóloga feminista Iris Young (Young, 1990: 112), la propia idea de imparcialidad en la toma de decisiones y, en este caso en el patrimonio, está funcionando para legitimar estructuras no-democráticas y autoritarias basándose en el rechazo a sujetos políticos «apasionadas», generizadas, racializadas.

6. CÓMO SE DISTRIBUYEN LAS OBLIGACIONES Y LOS BENEFICIOS EN EL ÁMBITO DEL PATRIMONIO

Por último, relacionando todo lo anterior, además de fijarnos si el patrimonio está representando las vidas, experiencias y cosmovisiones de las mujeres, en quién toma las decisiones sobre las políticas patrimoniales y cómo se está gestionando el patrimonio y qué efectos puede tener esto en nuestras vidas resulta pertinente que desde el feminismo nos preguntemos cómo se distribuyen obligaciones y beneficios en el ámbito del patrimonio. En un texto del museólogo Jean Davallon se especifica que para que algo se considere patrimonio hace falta una serie de «gestos» como son: el «descubrimiento» por parte de un grupo de que algo merece la pena ser conservado, el estudio experto de sus características, su declaración oficial como patrimonio, la regulación y organización del acceso al mismo, y la transmisión a futuras generaciones (Davallon, 2014: 59-60). Pero, algo que suele pasar desapercibido es que los tres últimos gestos requieren del establecimiento de una serie de deberes y obligaciones ya que el patrimonio tiene que ser mantenido, cuidado, conservado y transmitido hacia el futuro con un «valor» similar al que hemos recibido, siendo de hecho esta transmisión hacia el futuro la pieza clave de todo el proceso (Ballart i Hernández, *et al.*, 1996; Criado-Boado, 1996; Lowenthal, 2000; Mason, 2002). A menudo los procesos de patrimonialización se centran en mostrar los potenciales «beneficios» y no se muestran de manera equilibrada las «obligaciones» y «deberes», así como todas las consecuencias y transformaciones sociales que acarrearán. Como dice el trabajo clásico de Kirshenblatt-Bimblett sobre las inherentes transformaciones que conlleva todo proceso de patrimonialización:

toda intervención sobre el patrimonio (al igual que la presión globalizadora contra la que éste ha de debatirse) modifica la relación de las personas hacia lo que hacen, la manera en que conciben su cultura y a sí mismos y las condiciones básicas de producción y reproducción cultural. El cambio es inherente a la cultura, y las medidas destinadas a preservar, conservar, salvaguardar y mantener prácticas culturales concretas, oscilan entre congelar dichas prácticas o enfrentarse a la naturaleza de los procesos intrínsecos a la cultura (2004: 58-59).

Los trabajos de cuidado, mantenimiento diario y cotidiano del patrimonio a largo plazo, su transformación, su transmisión y la gestación de nuevas personas que se hagan cargo del mismo son temas que raras veces se explicitan y que se valoran escasamente por el hecho de que han sido trabajos históricamente realizados por mujeres. Bajo el discurso del patrimonio como un derecho universal quedan en el plano de la contingencia los deberes, la obligación del cuidado y la atención a la especificidad. De esta forma se invisibiliza que en ocasiones el patrimonio «representan siempre un peso muerto, un imponderable al que no se puede renunciar y que hay que aguantar» (Ballart i Hernández, *et al.*, 1996: 222). Un imponderable que, en un momento de explosión de los procesos de patrimonialización, genera una carga de necesidades económicas y de cuidados crecientes. Lowenthal menciona que una de las principales críticas contemporáneas al patrimonio es que, progresivamente, se está viendo por parte de sus herederas más como una carga que como un beneficio ya que drena recursos materiales, laborales, emocionales y, por lo tanto, sale con mayor frecuencia a relucir su carácter conflictivo. De ahí que considere que algunos patrimonios pasan a ser «lamentable rather than lovable» (Lowenthal, 2000: 18).

En el ámbito del patrimonio, sobre todo en disciplinas como la arquitectura y la arqueología, son comunes discursos que apelan a la «puesta en valor» o a la «valorización» del patrimonio (por ejemplo Mason, 2002; Throsby, 2000). También es posible encontrar retóricas del amor¹³ o discursos que inducen el miedo por la posible pérdida y desaparición de los bienes y prácticas culturales, o una renovada insistencia en las vertientes performativas, celebratorias y rituales¹⁴

¹³ Por el tema en el que desarrollo mi tesis doctoral, he revisado el empleo de esta retórica del «amor» principalmente en el ámbito de las artesanías. Por ejemplo en Granada «La artesanía busca amantes», para evitar que desaparezcan determinados oficios http://www.granadahoy.com/granada/artesania-busca-amantes_0_900210483.html. O en Pendellos (Agolada, Pontevedra) donde se celebra anualmente «Corazón de Artesanía. Encuentro da artesanía tradicional e popular de Galicia» <http://artesianiadegalicia.xunta.gal/es/fundacion/coraz-n-de-artesan-a> [consulta: 12 de abril de 2017].

¹⁴ Sobre esta «nueva ola» de celebraciones rituales resulta interesante el texto de Rafael Sánchez-Mateos Paniagua en la revista Alexia <http://revistaalexia.es/celebraciones-rituales-una-reflexion-en-abierto-sobre-la-nueva-ola-artistico-cultural/> [consulta: 12 de abril de 2017].

que resultan necesarias para afianzar los lazos, reforzar y garantizar que la donación de trabajo de cuidados que se va a realizar de forma desinteresada así como la inversión de dinero público. Estas estrategias son muy similares a las que el capitalismo emplea para el mantenimiento del trabajo doméstico no remunerado (Sánchez-Carretero y Jiménez-Esquinas, 2016: 6; Federici, 2013; Jiménez-Esquinas,). La retórica del amor se pone en funcionamiento a modo de «ingenierías afectivas» con el objetivo de instaurar un «régimen de sentimiento» políticamente activo (Paxson, 2013; Thrift, 2004) para que las mantenedoras, cuidadoras y trabajadoras informales sigan haciéndose cargo de algo que ellas mismas no han creado, no han activado, no han decidido y no conecta con sus biografías. Algo que muchas veces representa un peso muerto, un elemento dependiente a lo que no se puede renunciar y que, supuestamente, hay que aguantar para solaz de un sujeto abstracto universal, de las generaciones presentes y futuras o por el «bien común».

Como dice el mismo Lowenthal esta propensión hacia el cuidado no es innata sino aprendida «it has to be induced and protected» (2000: 22). Así, aunque sea para destruirlo, es preciso que ese sentimiento hacia el patrimonio sea creado, inducido, fomentado: «To be valued enough to care for, a heritage must feel truly our own —not something to dispose as a commodity but integral to our lives», bien para que deseemos añadir nuestro sello creativo o bien para corroerlo, modificarlo, destruirlo (Lowenthal, 2000: 23).

En una época de patrimonializaciones imparables es importante clarificar quién está asumiendo los costes y quién los beneficios porque, parafraseando a la economista feminista Amaia Pérez Orozco (2014), no se puede hablar de derechos y deberes en el ámbito del patrimonio de forma abstracta y generalizada, hay que plantearse «quién se encarga de limpiar el váter», quién está ocupando los puestos que se generan en el sector servicios, quién está detrás de fiestas patrimonio de la humanidad, quién limpia los monumentos declarados BIC, etcétera. En este sentido son abundantes los artículos que se hacen eco de la precarización de los trabajos y las remuneraciones de las mujeres en las economías terciarizadas y dependientes del turismo (algunos ejemplos son García-Ramón, Cànoves, Salamaña, Valdovinos, y Villariño, 1995; Jiménez-Esquinas, 2016b; Sinclair, 1997; Swain, 1995; Wilson y Ypeij, 2012). Y, en contrapartida, preguntarse en qué medida se están beneficiando o viendo afectadas en algún sentido las poblaciones en las que se ubica un monumento, práctica cultural o parque natural que ha sido declarado, enlistado, musealizado, exhibido, restaurado, protegido o puesto en valor como parte de los denominados «regímenes patrimoniales» (Silva, 2013).



Fuente: Guadalupe Jiménez-Esquinas.

Ilustración 3

Cartel de «reconocimiento a los cuidadores de los patios»,
Centro de Interpretación de los Patios de Córdoba



Fuente: Guadalupe Jiménez-Esquinas.

Ilustración 4

Reconocimiento político a las antiguas propietarias de la casa-patio de la calle Trueque, actual Centro de Interpretación de los Patios de Córdoba

Un ejemplo soberbio en torno a los debates planteados hasta ahora lo ofrece la Fiesta de los Patios de Córdoba, mi ciudad natal¹⁵. En el Centro de Interpretación de los Patios de Córdoba ubicado en la calle Trueque se muestran distintos carteles y placas en «reconocimiento» a los cuidadores de los patios, que resultan ser mujeres en su inmensa mayoría. En uno de los carteles explicativos se agradece a los cuidadores su trabajo permanente, cotidiano, el tiempo y la energía que han invertido en la creación y mantenimiento de estos espacios familiares o comunal como es el de los patios de vecinos. Estos espacios familiares, vecinales, comunales, se han sustraído de su lógica local y reinscrito en el contexto global de los regímenes patrimoniales y de la turistización masiva: «mi patio es el patio de todos», como reza en la ilustración 3. En 2013, sólo un año después de su inscripción, el bien inmaterial de la UNESCO generó un impacto de unos 6 millones de euros en la economía local (un 51%

¹⁵ La Fiesta de los Patios de Córdoba fue inscrita en 2012 en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. Se puede consultar la información y documentación acreditativa, entre esta el denominado «consentimiento de las comunidades» en <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-fiesta-de-los-patios-de-cordoba-00846> [consulta: 25 de abril de 2017].

más que el año anterior)¹⁶ y se puede constatar un aumento en el número de visitantes anualmente. Sin embargo, las vecinas que siguen haciéndose cargo de habitar, cuidar y mantener estos patios han visto incrementados sus trabajos y modificada su vida cotidiana sustancialmente a partir de esta inscripción, estandarización de los patios de acuerdo a la legislación, espectacularización, turistificación y masificación sin que de forma general haya repercutido en la disminución de las obligaciones de las que ellas se hacen cargo, sin que tenga un impacto en su economía familiar, sin que haya mejorado las condiciones de habitabilidad de estas casas y sin que la juventud contemple vivir en estas casas con las responsabilidades asociadas como algo atractivo, solamente recompensado desde las políticas de la identidad y del «reconocimiento». Los beneficios económicos quedan principalmente en el sector hostelero y turístico mientras que los deberes quedan para las personas que habitan en los patios, lo cual pone en peligro la sostenibilidad de la propia fiesta¹⁷.

7. CONCLUSIONES

Con demasiada frecuencia desde el feminismo y, más específicamente, desde los estudios para la igualdad de género en la cultura nos hemos centrado en el análisis de las «injusticias culturales», en la subordinación identitaria de las mujeres, en el menosprecio a nuestras particularidades, en las faltas de reconocimiento a nuestras supuestas diferencias y «especificidades» como grupo (Benhabib, 2006; Fraser, 1997; Honneth, 2001) porque, efectivamente, la cultura es una necesidad y un derecho humano (Maraña, 2015). Pero estas injusticias son sólo una cara de la moneda que, además, presentadas en solitario son bastante peligrosas ya que nos presenta como un colectivo homogéneo y minoritario, además de que esta línea puede tender a la esencialización de las mujeres y a especializarnos en ciertos temas, diferentes a los de los hombres. Las reivindicaciones culturales en solitario pueden terminar por «monumentalizar» o subir a las mujeres a un «pedestal de la tradición» (Herzfeld, 2004) en el que se exaltan sus virtudes con relación a la cultura pero donde quedan convenientemente ocultos los efectos que tienen determinadas políticas sobre nuestras vidas y las desigualdades en cuanto a la distribución de beneficios y obligaciones (Jiménez-Esquinas, 2016a).

¹⁶ http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobalocal/fiesta-patios-genero-impacto-economico-6-millones_806475.html y véase también el informe sobre el impacto económico en www.fj-martin.com/Informes/ResumenPatios-Mayo2013.pdf [consulta: 25 de abril de 2017].

¹⁷ Para un análisis en profundidad de este tema véase el documental «Patios y Gentes» realizado desde el grupo de investigación Etnocórdoba, dirigido por el antropólogo José María Manjavacas, que reúnen las experiencias de las personas que habitan en los patios https://youtu.be/U_zY0H1cxHs [consulta: 25 de abril de 2017]. Ver también artículo de Victoria Quintero y Cristina Sánchez-Carretero (2017).

Me ubico en la línea de teóricas como Nancy Fraser (1995,1997, 2007, 2012) y Seyla Benhabib (2006) al proponer que estas exigencias de tipo cultural no pueden ir separadas de las exigencias socioeconómicas. Los problemas relacionados con las injusticias de género pasan por transformar, en paralelo, la economía política y la cultura (Fraser, 1997: 34). El patrimonio es una herramienta muy potente en las políticas de reconocimiento que tiene importantes consecuencias en las luchas por los recursos y por la igualdad (Fraser, 2007; Smith, 2008: 163). Pero con demasiada frecuencia las reivindicaciones culturales por la «visibilización» de las mujeres se convierte en la «única» reivindicación porque, como decía previamente, las políticas de «añadir mujeres y agitar» son más fáciles y convenientes para la estructura política que la redistribución de los recursos existentes y la renegociación del poder político.



Fuente: Rafael Morales Ruiz, Córdoba City Council¹⁸.

Ilustración 5

Cuidadora de los patios de Córdoba
que aparece en la página web de la UNESCO

¹⁸ <https://ich.unesco.org/es/RL/la-fiesta-de-los-patios-de-cordoba-00846> [consulta: 25 de abril de 2017].

Por lo tanto, desde el feminismo planteo trazar relatos de interdependencia entre el «reconocimiento» y la «redistribución». Las injusticias de tipo cultural se suelen corregir «añadiendo mujeres»; eso sí, a un marco que ha sido creado explícitamente para relegarnos. Las soluciones se plantean a base de políticas de tipo afirmativo que, muchas veces, tienen una finalidad cosmética. El abordaje desde la crítica patrimonial feminista no sólo se centraría en crear monumentos en favor de las mujeres, en confeccionar una lista de patrimonio femenino o en levantar las piedras en busca de mujeres que han hecho historia como un acto de justicia social. Tampoco pasa solamente por aumentar el número de gestoras, artistas, académicas, arquitectas, artesanas y preservadoras de tradiciones. Se trataría, además de lo ya mencionado, de despatriarcalizar el patrimonio, de que exista una «paridad de participación» de tal forma que los distintos miembros de la sociedad participen de la misma e interactúen en tanto que pares (Fraser, 2007: 27). Para esta despatriarcalización o «paridad de participación», Fraser propone dos precondiciones: igualdad «objetiva» entre los recursos materiales para garantizar la independencia de sus «voces» e igualdad «intersubjetiva» entre los distintos patrones de valor cultural que garantice el respeto y la igualdad de oportunidades para alcanzar reconocimiento social (2007).

Para que se representen las realidades y distintas experiencias vitales de una diversidad de personas, para que distintos discursos, lógicas y formas de gestionar el patrimonio puedan tener lugar, para que distintas subjetividades y corporalidades puedan afectar y ser afectadas por el patrimonio, para que todas las personas podamos participar en pie de igualdad en los beneficios, deberes y obligaciones que lleva asociado el patrimonio es preciso crear una nueva estructura. Un nuevo «marco» en el que no sólo reivindicemos nuestro eterno papel de eternas musas, sino un marco que hayamos creado nosotras mismas.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abercrombie, N., y Longhurst, B. J. (1998). *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: SAGE Publications.
- Alonso González, P., y Macías Vázquez, A. (2014). Neoliberalismo corporativo y clientelismo en España: Etnografía de la financiación europea del desarrollo rural a través de un proyecto fallido. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 9(3), 223-250. doi: 10.11156/Aibr.090302
- Bagnall, G. (2003). Performance and performativity at heritage sites. *Museum and Society*, 1(2), 87-103.
- Ballart i Hernández, J., Fullola i Pericot, J. M., y Petit i Mendizábal, M. d. À. (1996). El valor del patrimonio histórico. *Complutum Extra*, 6(2), 215-224.

- Beauvoir, S. d. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bendix, R. (2009). Heritage between economy and politics. An assessment from the perspective of cultural anthropology. En L. Smith y N. Akagawa (eds.), *Intangible heritage* (pp. 253-269). Oxon: Routledge.
- Bendix, R., Eggert, A., y Peselmann, A. (eds.). (2012). *Heritage Regimes and the State*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Benhabib, S. (1992). Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral. *Isegoría*, 6, 37-63.
- Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura: igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz.
- Comins Mingol, I. (2003). Del Miedo a la Diversidad a la Ética del Cuidado: Una Perspectiva de Género. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 33, 97-122.
- Cortés Vazquez, J. A., Jiménez-Esquinas, G., y Sánchez-Carretero, C. (2017). Heritage and participatory governance: an analysis of political strategies and social fractures in Spain. *Anthropology Today*, 33(18), 15-18. doi: 10.1111/1467-8322.12324
- Crang, M., y Tolia-Kelly, D. P. (2010). Nation, race, and affect: senses and sensibilities at national heritage sites. *Environment and Planning A*, 42(10), 2315-2331.
- Criado-Boado, F. (1996). Hacia un modelo integrado de investigación y gestión del Patrimonio Histórico: la cadena interpretativa como propuesta. *PH Boletín*, 16, 73-78.
- Choay, F. (2001). *The invention of the Historic Monument*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. En X. Roigé, J. Frigolé y C. del Marmol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (pp. 47-76). Valencia: Germania.
- Del Valle, T. (1997). *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1994). Spinoza y las tres «Éticas». *Nombres: Revista de Filosofía*, 4(4), 95-108.
- Espinosa Miñoso, Y., Gómez Correal, D., y Ochoa Muñoz, K. (eds.). (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta: Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Bogotá: Siglo del Hombre Ed. y Universidad de los Andes.
- Fraser, N. (2007). Feminist Politics in the Age of Recognition: A Two-Dimensional Approach to Gender Justice. *Studies in Social Justice*, 1(1), 23-35.
- García-Ramón, M. D., Cànoves, G., Salamaña, I., Valdovinos, N., y Villariño, M. (1995). Trabajo de la mujer, turismo rural y percepción del entorno: una comparación entre Cataluña y Galicia. *Agricultura y Sociedad*, 75, 115-152.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio Cultural. En E. Aguilar Criado (ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Granada: Comares e IAPH.
- Gilligan, C. (1977). In a Different Voice: Women's Conceptions of Self and Morality. *Harvard Educational Review*, 47(4), 481-517.
- Graham, B., Ashworth, G. J., y Tunbridge, J. E. (2000). *A Geography of Heritage. Power, Culture and Economy*. London: Arnold.
- Hafstein, V. (2012). Cultural Heritage. En R. Bendix y G. Hasan-Rokem (eds.), *Companion to Folklore* (pp. 500-519). Oxford: Malden.
- Hannerz, U. (2007). Cosmopolitanism. En D. Nugent y J. Vincent (eds.), *A Companion to the Anthropology of Politics* (pp. 69-85). Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. C. (2001). Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), 319-338.
- Herzfeld, M. (2004). *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*. Chicago: University of Chicago Press.
- Honneth, A. (2001). Recognition or Redistribution?: Changing Perspectives on the Moral Order of Society. *Theory, Culture y Society*, 18(2-3), 43-55. doi: 10.1177/02632760122051779
- Hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: passionate politics*. Cambridge: South End Press.
- Jiménez-Esquinas, G. (2016a). De «añadir mujeres y agitar» a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista. *Revista ph*, 89, 137-140.
- Jiménez-Esquinas, G. (2016b). «This is not only about culture»: on tourism, gender stereotypes and other affective fluxes. *Journal of Sustainable Tourism*, 25(3), 311-326. doi: 10.1080/09669582.2016.1206109
- Jiménez-Esquinas, G., y Sánchez-Carretero, C. (2015). Mediaciones patrimoniales para relaciones incendiarias: El caso del Santuario da Virxe da Barca de Muxía. *Revista PH*, 88, 2-8.

- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39(3), 367-380.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Klein, B. (2006). Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere, and the Others. *Cultural Analysis*, 5, 57-80.
- Kuutma, K. (2012). Between Arbitration and Engineering. Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes. En R. F. Bendix, A. Eggert y A. Peselmann (eds.), *Heritage Regimes and the State* (pp. 21-38). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Latre, C. M. (2009). ¿Tiene sexo el patrimonio? *Museos. es: revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5, 138-151.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Longhurst, B. J., Bagnall, G., y Savage, M. (2004). Audiences, museums and the English middle class. *Museum and Society*, 2(2), 104-124.
- Lowenthal, D. (2000). Stewarding the Past in a Perplexing Present. En E. Avrami, R. Mason y M. de la Torre (eds.), *Values and Heritage Conservation* (pp. 18-25). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Maraña, M. (2015). *Patrimonio y Derechos Humanos*. Bilbao: UNESCO Etxea – UNESCO Basque Country Centre.
- Mason, R. (2002). Assessing Values in Conservation Planning: Methodological issues and Choices. En M. de la Torre (ed.), *Assesing the Values of Cultural Heritage* (pp. 5-30). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Meskell, L. (2002). Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology. *Anthropological Quarterly*, 75(3), 557-574.
- Muñoz, J. E. (2006). Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performativity of Race, and the Depressive Position. *Signs*, 31(3), 675-688. doi: 10.1086/499080
- Nochlin, L. (1988). Why have there been no great women artists? En *Women, Art, and Power and other Essays* (pp. 145-178). New York: Harper and Row.
- Novelo, V. (2005). El patrimonio cultural mexicano en la disputa clasista. En X. C. Sierra Rodríguez y X. Pereiro Pérez (eds.), *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones* (pp. 85-99). Sevilla: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE), Fundación El Monte, Asociación Andaluza de Antropología (ASANA).

- Parker, R. (2010). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. London: I.B. Tauris.
- Parker, R., y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Routledge y Kegan Paul.
- Paxson, H. (2013). *The Life of Cheese. Crafting Food and Value in America*. Berkeley: University of California Press.
- Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 17-35.
- Quintero Morón, V. (2009). *Los sentidos del patrimonio. Alianzas y conflictos en la protección del patrimonio etnológico andaluz*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Quintero Morón, V. (2011). «El patrimonio pertenece a todos». De la universalidad a la identidad, ¿cuál es el lugar de la participación social? En I. Arrieta Urziberea (ed.), *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas* (pp. 45-78). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Quintero Morón, V. y Sánchez-Carretero, C. (2017) Los vervos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio «democratizador». *Revista andaluza de antropología*, 12, 48-69.
- Rivera Martorell, S. (2013). El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Encrucijadas – Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 5, 106-120.
- Roigé, X., y Frigolé, J. (2010). Introduction. En X. Roigé y J. Frigolé (eds.), *Constructing cultural and natural heritage: parks, museums and rural heritage*. Girona: ICRPC.
- Rojek, C., y Urry, J. (eds.). (1997). *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London y New York: Routledge.
- Sánchez-Carretero, C. (2012). Hacia una Antropología del conflicto aplicada al patrimonio. En B. Santamarina Campos (ed.), *Geopolíticas patrimoniales. De culturas, naturalezas e inmaterialidades. Una mirada etnográfica* (pp. 195-210). Valencia: Germania.
- Sánchez-Carretero, C. (2013). Significance and Social Value of Cultural Heritage: Analyzing the Fractures of Heritage. En L. Rogerio-Candelera y E. Cano (eds.), *Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage* (pp. 387-392). London: Taylor y Francis.
- Sánchez-Carretero, C., y Ballesteros-Arias, P. (2014). *As outras caras do patrimonio. Debates sobre o patrimonio en Vilaserío*. Santiago de Compostela: Incipit. CSIC.

- Sánchez-Carretero, C., y Jiménez-Esquinas, G. (2016). Relaciones entre actores patrimoniales: gobernanza patrimonial, modelos neoliberales y procesos participativos. *Revista PH*, 90, 190-197.
- Sánchez-Carretero, C. (2013). Patrimonialización de espacios represivos: en torno a la gestión de los patrimonios incómodos en España. En C. Ortiz García (ed.), *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel* (pp. 28-41). Madrid: Catarata.
- Silva, L. (2013). The two opposing impacts of heritage making on local communities: residents' perceptions: a Portuguese case. *International Journal of Heritage Studies*, 1-18. doi: 10.1080/13527258.2013.828650
- Sinclair, M. T. (ed.). (1997). *Gender, Work and Tourism*. London and New York: Routledge.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London y New York: Routledge.
- Smith, L. (2008). Heritage, Gender and Identity. En B. Graham y P. e. Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 159-178). Burlington: Ashgate Publishing.
- Smith, L. (2011). El «espejo patrimonial». ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda*, 12, 39-63.
- Smith, L., y Waterton, E. (2009). «The envy of the world?» Intangible heritage in England. En L. Smith y N. e. Akagawa (eds.), *Intangible Heritage* (pp. 289-302). Oxon: Routledge.
- Stoczkowski, W. (2009). UNESCO's doctrine of human diversity. A secular soteriology? *Anthropology Today*, 25(3), 7-11.
- Swain, M. B. (1995). Gender in Tourism. *Annals of Tourism Research*, 22(2), 247-266.
- Thrift, N. (2004). Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler*, 86(B), 57-78.
- Throsby, D. (2000). Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists. En E. Avrami, R. Mason y M. de la Torre (eds.), *Values and Heritage Conservation* (pp. 26-31). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- Tolia-Kelly, D. P. (2006). Affect – an ethnocentric encounter? Exploring the «universalist» imperative of emotional affectual geographies. *Area*, 38(2), 213-217.
- Waterton, E. (2011). In the spirit of self-mockery? Labour heritage and identity in the Potteries. *International Journal of Heritage Studies*, 17(4), 344-363. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2011.577967>

- Waterton, E., y Smith, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 4-15. doi: 10.1080/13527250903441671
- Wilson, T. D., e Ypeij, A. (2012). Tourism, Gender and Ethnicity. *Latin American Perspectives*, 39, 5-16.
- Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.

Les femmes ou les silences du Patrimoine ? Le cas de la statuaire parisienne ou la présence invisible des ouvrières de l'aiguille

Anne Monjaret

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain
(IIAC – équipe LAHIC, CNRS-EHESS)

1. INTRODUCTION

Le titre de ce chapitre « Les femmes ou les silences du Patrimoine ? » est un clin d'œil à celui du fameux ouvrage de Michelle Perrot, historienne française de renom, spécialiste de l'histoire des femmes : « Les femmes ou les silences de l'Histoire » (1998). Ce rapprochement n'a rien d'anodin, il est là pour nous rappeler, que de façon similaire aux gens d'histoire, les gens du patrimoine et des musées, ont mis du temps à prendre en considération la question du genre — c'est-à-dire celle des rapports sociaux et de domination entre les hommes et les femmes — ou celle des frontières entre les sexes.

Il faut attendre les années 2000 pour observer, sans doute en partie sous l'impulsion des *gender studies*, le développement d'un intérêt général pour ce questionnement, qui rend plus visible l'amorce d'initiatives émanant d'instances tant nationales et internationales, que culturelles et scientifiques (Levin, 2010 ; Chevallier, 2013 ; Monjaret, 2014).

Par exemple, en 2010, les Journées européennes du patrimoine centreront leur propos sur « Les grands Hommes : quand femmes et hommes construisent l'Histoire ». Certains musées s'emparent également de la réflexion, comme, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille qui propose en 2013 une exposition « Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée »¹. En 2014, le rapport « Égalité des genres : patrimoine et créativité » (titre original « Gender Equality, Heritage and Creativity »)

¹ Voir le chapitre de Denis Chevallier dans ce livre.

publié par l'Unesco, vient entériner la nécessité d'interroger le patrimoine à travers le prisme du genre, entendu dans une dynamique d'égalité. Rien ne semble donc acquis. Un an plus tard, l'association « Mouvement HF Île-de-France » pour l'égalité dans les arts et culture², organise à Paris ses premières Journées du Matrimoine, en écho à celles européennes du Patrimoine, essayant en région. Depuis, elle démultiplie ses actions militantes.

Malgré toutes ces initiatives et d'autres certainement encore, la prise en compte de cette dimension genrée de notre patrimoine reste encore timide. Nous pouvons alors nous demander comment ce silence est et a été possible, comment il a pu s'instaurer pour s'ancrer dans la durée. Autrement dit, que faisons-nous de l'héritage patrimonial laissé par des hommes et des femmes, et qui concernent des hommes et des femmes ?

Pour notre part, ce qui nous intéresse, est de comprendre avant tout ce qui a conduit à l'invisibilité sur la scène publique des femmes, et principalement celles du peuple. Les travaux de Michelle Perrot sont éloquentes en la matière. Les travailleuses sont les grandes perdantes des « jeux de genre » dans nos sociétés industrielles. Et il en va de même de leurs effigies dont le traitement est révélateur d'un certain rapport de domination entre les sexes. Ainsi, ces travailleuses souffriraient d'une double invisibilité : sociale et patrimoniale dont nous avons peine à sortir, qui tient en partie au fait que le patrimoine s'est plutôt décliné au « masculin neutre ». Mais pas seulement. À y regarder de plus près, le patrimoine a bien un sexe. N'a-t-il pas été et est souvent encore façonné au propre et au figuré par des hommes ? Ne nous retrouvons-nous pas devant l'expression d'un androcentrisme, celui-là même qui traverse l'histoire de nos sociétés, qui pourrait plus encore inviter à qualifier cette construction masculine du culturel de « patriarcale ».

Dans tous les cas, le patrimoine semble avoir oublié les femmes ou plus exactement semble avoir oublié de leur donner une place, en les valorisant pour ce qu'elles sont, et leurs études omettent du même coup de traiter la question du genre (Buscatto, 2014).

Aujourd'hui donc, nous sommes invités à relire, sous le prisme à la fois du masculin et du féminin, nos héritages patri-moniaux (et nous ajouterons matri-moniaux) et par là à prendre au sérieux, dans leurs analyses, les rapports de sexe et de domination.

² Cette association fondée en 2009 considère que « L'égalité entre femmes et hommes dans les arts et la culture passe par la valorisation de l'héritage des femmes artistes et intellectuelles ». C'est ce qui l'a incitée à initier les Journées du Matrimoine. Son « objectif est de faire connaître les artistes et les créatrices du passé à travers des propositions culturelles originales et diversifiées ». <http://www.matrimoine.fr/blog/journees-du-matrimoine-2015/> [consultation : le 6 mars 2017].

C'est à partir de l'exemple de la statuaire parisienne dédiée aux femmes issues des classes populaires que nous souhaitons développer notre argumentation. Nous montrerons quel a été le processus d'évincement patrimonial et social de ces femmes, en nous focalisant sur le paradoxe de leur présence invisible dans l'espace public et en ancrant notre analyse dans une approche intersectionnelle, c'est-à-dire d'une approche qui interroge les expressions de la domination en croisant les dimensions du genre, de l'âge, de la classe. Il nous semble que l'étude de cet « objet de genre » (Anstett et Gélard, 2012) sous cet angle peut aider à renouveler les manières de penser le patrimoine dans nos sociétés.

2. LA STATUAIRE DEDIEE AUX FEMMES DU PEUPLE PARISIENNES

Les statues représentant des femmes appartiennent au paysage de la capitale (Sniter, 2005, 2011). Les plus nombreuses sont cependant celles qui incarnent des reines, des célébrités (écrivaines, chanteuses, etc.), des saintes, des sujets allégoriques. Les « femmes du peuple » (connotation du XIX^{ème} siècle) qui plus est celles qui travaillent — la paysanne, l'ouvrière (ou les ouvrières) — ne sont pas non plus absentes. Nous remarquons que, malgré leur place modeste dans l'inventaire de la statuaire parisienne, elles semblent mieux loties que le sexe opposé, les hommes ouvriers. Au tournant du XIX^{ème}-XX^{ème} siècles, alors que souffle un vent de « statuomanie » sur Paris, nous supposons que nous pouvions en dénombrer davantage. Nous avons ainsi pu repérer qu'il existait une modiste dans l'une des galeries marchandes, une petite boulangère dans un des squares du Châtelet, et il y en avait certainement d'autres. Un travail archivistique approfondi serait encore à faire à ce sujet. Toutes ces statues ont été retirées à un moment ou à un autre de la place publique. Elles incarnaient à la Belle Époque un idéal féminin qui leur a valu des hommages.

Que reste-t-il aujourd'hui de cet héritage ? Quelle place est-il réservé à ces travailleuses et précisément à ces « Petites femmes de Paris » dont beaucoup travaillaient dans le secteur de l'aiguille ? Nous nous attacherons ici à quelques-unes de ces traces encore visibles.

Ainsi, sur la place Saint-Georges dans le 9^{ème} arrondissement de Paris, une colonne sculptée a été érigée pour rendre hommage à Gavarni, caricaturiste disparu à la fin du XIX^{ème} siècle. Parmi les portraits choisis pour l'orne, en référence aux croquis du dessinateur, on distingue une jolie modiste (ou « trottin »³),

³ Figure de la jeune ouvrière qui avait pour tâche de livrer les commandes aux clientes et que l'on reconnaissait grâce à la boîte qu'elle portait.

coiffée d'une capote, pelisse sur les épaules, tenant à la main une boîte à chapeau. Toujours sur la rive droite de la capitale, la Seine marquant les frontières des deux rives, trois statues⁴ de la même période ont également été érigées dans des squares : *La Montmartroise* ; *La Grisette de 1830* ; *La Sainte-Catherine 1908*.

La Montmartroise (image 1) est située square Carpeaux dans le 18^{ème} arrondissement. Elle est l'œuvre de Théophile-Pierre Camel (1831-1900) et a été inaugurée en 1907. Elle est la plus grande oubliée de trois. Puis nous avons



Source : Anne Monjaret. Cliché octobre 2008.

Image 1
La Montmartroise

⁴ Ces statues ont été réalisées avant la Première Guerre mondiale et ont toutes été présentées au Salon des artistes français.

La Grisette de 1830 (image 2) qui elle, a été installée square Jules Ferry dans le 11^{ème} arrondissement. Elle est l'œuvre de Jean-Bernard Descomps (1872-1948) et a été inaugurée en 1912. Elle est la plus connue de toutes ou du moins la plus référencée dans les guides. Enfin, *La Sainte-Catherine 1908 – A l'Ouvrière Parisienne* (image 3) a été accueillie square Montholon dans le 9^{ème} arrondissement. Elle est l'œuvre de Julien Auguste Philibert Lorieux (1876-1915) et elle n'a été érigée qu'en 1923. Ces trois sculptures renvoient à un Paris laborieux mais non usinier, symbolisant le territoire, le travail et la fête de ces femmes issues du milieu populaire (Monjaret, 2012).



Source : Anne Monjaret. Cliché juillet 2008.

Image 2

La Grisette de 1830



Source : Anne Monjaret. Cliché septembre 2007.

Image 3

La Sainte-Catherine 1908

En contre-point à ces trois premières œuvres, nous aimerions également nous attarder sur une autre qui représente une militante féministe, Maria De-raismes (1835-1894), issue de la bourgeoisie, ayant soutenu Louise Michel, haute figure de la Commune de Paris (1871). Même si elle ne vient pas du monde populaire, elle a joué un rôle prépondérant dans l'émancipation des femmes et leurs droits. Sa statue, œuvre de Louis-Ernest Barrias (1841-1905) a trouvé place, square des Épinettes dans le 17^{ème} arrondissement où elle résidait à la fin de ses jours. Elle aurait été installée en 1898, et comme beaucoup d'autres pendant la Seconde Guerre mondiale, elle aurait été fondue par l'occupant allemand. Il faudra attendre 1983 pour qu'une reproduction soit édifiée dans le même square (image 4), une manière de réparer les manquements de l'histoire.



Source : Anne Monjaret. Cliché avril 2016.

Image 4

Maria Deraismes

Pour la période contemporaine, et parce qu'elle participe d'une continuité historique, une dernière statue, érigée en 2012 dans une cour privative de Nogent-sur-Marne, a également retenu notre attention. *La Valnurese* (nommée aussi *La plumassière*, images 5 et 6), hommage aux plumassières italiennes de cette ville, a été réalisée dans une facture classique par Élisabeth Cibot (Monjaret, 2015a).



Source : Anne Monjaret. Cliché octobre 2014.

Image 5

Ébauche préparatoire de *La Valnuresse*, dit aussi la plumassière



Source : Élisabeth Cibot. Cliché sans date.

Image 6

La Valnurese

Ces cinq statues apparaissent comme un ensemble unique et rare. Leur analyse va nous permettre de mieux comprendre ce qui a conduit au double silence des femmes du peuple : celui de l'histoire et celui du patrimoine. Ces silences sont le reflet d'inégalité et plus encore de discrimination de genre. Les ouvrières et ouvriers se fondent généralement dans une même catégorie « les ouvriers » qui privilégie un « masculin neutre » (et non un féminin neutre). Ces travailleuses apparaissent comme les grandes absentes et perdantes des jeux sociaux, bien qu'une place leur ait été réservée dans l'espace public. Comment, dans ce contexte, expliquer que ces hommages n'ont pas suffi à briser ces silences ? Qu'est-ce qui a produit ce paradoxe d'une présence invisible dont l'effet reste un certain effacement social de ces femmes ?

3. AU BONHEUR DES HOMMES OU LA FABRIQUE D'UNE FEMINITE AU MASCULIN

Ces « Petites femmes de Paris », comme le dit la chanson⁵, sont devenues les symboles d'une jeunesse laborieuse, saine et jolie ; elles fréquentent à leurs heures les bourgeois et se laissent séduire, et plus encore elles sont devenues des muses. Les œuvres qui les représentent appartiennent à une construction masculine, répondant tant aux attentes des commanditaires qu'à l'inspiration et aux gestes créateurs des artistes. Elles semblent avoir été créées pour un plaisir masculin et bourgeois à la fois, oscillant entre réalité et imaginaire. *La Grisette* est par exemple une statue qui aurait été commandée au sculpteur par un sénateur, en souvenir de sa jeunesse. Il faut savoir que, dans l'imagerie populaire et la littérature du XIX^{ème} siècle, le pendant masculin de la grisette est l'étudiant. Ainsi, l'art ne se départit pas des jeux de genre et de classe (Buscatto et Monjaret, 2016).

Le travail artistique des apparences est réalisé pour correspondre au goût des hommes et dans ce sens, c'est la femme plus que l'ouvrière qui est mise en valeur dans les productions qui nous intéressent. Et ce principe n'est pas révolu. Il suffit de se pencher sur le cas de *La Valnurese* pour s'en convaincre. En effet, suite aux demandes de ses commanditaires, la sculptrice a progressivement été dans l'obligation d'effacer les signes de l'ouvrière au profit de la femme. Le fichu a disparu pour laisser apparaître la chevelure. La posture plus figée des premières esquisses a été retravaillée pour accentuer l'idée de volupté féminine (Monjaret, 2015a). La femme serait davantage « photogénique » que l'ouvrière. Mais qu'en est-il exactement de ces représentations de la féminité ?

⁵ Cette expression est la reprise du titre d'une chanson « Ah! les P'tites femmes de Paris » interprétée par Brigitte Bardot et Jeanne Moreau dans le film « Viva Maria » de Louis Malle, réalisée en 1965. Mais ce motif renvoie surtout à l'imagerie de la jeune Parisienne, prostituée ou encore trottin.

Il semblerait que dès lors qu'il s'agit de symboliser un « genre » — ici les femmes du peuple — et non une personne, les sculpteurs affinent les expressions de leur modelage, travaillant avec finesse les lignes morphologiques des figures et s'attachant précisément à signifier les âges de la vie. Chaque détail compte dans la composition sculpturale et surtout s'appuie sur un langage social et symbolique du corps, de la tête aux pieds. C'est à partir de ces « partitions corporelles » (Monjaret, 2013) que se pense, se conçoit et se fabrique le féminin, que s'élabore une image singulière de la femme. C'est une leçon de « physique » qui est donné à voir.

Les visages ont tous les traits fins ; les yeux, la bouche et les oreilles participent à leur expressivité. Les cheveux qui encadrent le visage font référence à la sexualité. Dès lors qu'ils sont détachés — en dehors des âges de l'enfance —, ils désignent une maturité sexuelle. Une femme en cheveu — comme dit l'expression — est une femme libre, sinon une prostituée, la morale n'est jamais très loin. Toutes les femmes qui se respectent se doivent d'attacher leurs cheveux en queue de cheval ou de les ramasser en chignon ou encore de les couvrir d'un fichu ou d'un chapeau, selon les circonstances. Les cheveux comme les poils ont un sexe, et plus encore symbolisent la sexualité (Monjaret, 1989, 2011). Les sculptures que nous étudions reprennent ces codes.

La Montmartroise comme *La Valnurese* ont les cheveux noués à l'arrière. *Maria Deraismes* a des mèches enroulées en chignon. Les deux premières ont une chevelure moins maintenue que la troisième. *La Grisette* porte elle une coiffure à la mode à l'époque et tient noué à son bras le ruban de sa capote, qui laisse supposer qu'elle est amenée à la coiffer. On peut penser que cette figure est placée dans un entre-deux, elle n'est plus une enfant mais n'est pas encore une femme. Le groupe de couturières qui célèbrent sainte Catherine, leur patronne, rassemblent plusieurs classes d'âge, dont la catherinette, célibataire de vingt-cinq ans qui sort de la classe des filles à marier (les quinze-vingt-cinq ans) à laquelle appartient sans aucun doute la grisette. Les plus âgées arborent toutes un chapeau, celui qui marque une bienséance, la catherinette au centre se distingue par sa coiffe rituelle. Enfin, l'apprentie, la plus jeune, est peignée d'une tresse retenue par un gros nœud. Les mains ont aussi leur importance dans ce portrait de la féminité. Elles ne servent pas à évoquer celles abimées des travailleuses, mais à insister sur leur finesse, elles-mêmes évocatrice d'une douceur. Leur entrelacement incarne les amitiés quand le bras entourant la taille de la plus jeune, geste protecteur, signifie le soutien des plus âgées. Le doigt pointé de *Maria Deraismes* la place du côté de la figure de l'orateur, à quelques nuances près sur lesquelles nous reviendrons. Les formes des hanches et des fessiers soulignent, selon leur générosité et leur courbure, une maturité sexuelle. Le jeu de chevilles recouvertes ou découvertes, laissant apparaître les bottines, appartient aux mêmes langa-

ges sexuels sinon sexuels du corps (Monjaret et Niccolai, 2015). Ce modelage corporel sert à créer une certaine image de la femme.

L'habillement de ces corps est un autre outil pour conforter les désirs masculins. Le choix des vêtements et des accessoires n'est pas laissé au hasard. Chaque détail a son importance. Ainsi, ces femmes du peuple semblent posséder un joli vestiaire digne des bourgeoises : chapeaux, boas, robes, chemisiers à manches à gigot, à jabot, au col bordé de volants en dentelle ou retenue par un nœud, jupes longues, à la cheville, sous le genou, selon l'âge, jupons, vestes boutonnées ou non, fleur à la boutonnière ou à la main, bottines lassées, etc.

Cette monstration vestimentaire n'est autre qu'une démonstration de l'élégance de ces Parisiennes à la mode. Elle nous renvoie aux compétences de ces ouvrières de l'aiguille. Et elle nous rappelle en creux l'existence d'une certaine proximité sociale avec la bourgeoisie : les clientes qu'elles côtoient au travail et dont elles reproduisent le vestiaire et les hommes qu'elles fréquentent lors de leurs sorties nocturnes ou dominicales et qui les invitent à parfaire leurs toilettes.

Ces statues pourraient laisser croire à une vision statique de la féminité. Mais il en est rien. Les plis des tissus, les gestuels corporels sont là pour donner l'idée du mouvement. Là encore, le corps devient le support de codes.

L'allégresse des visages renvoie à l'insouciance de la jeunesse. La majesté des postures conforte l'expression de l'élégance. Il ressort de ces créations artistiques une certaine sensualité. Plus encore, ce travail des apparences semble être une invitation à la séduction qui prend forme dans un jeu du montrer/cacher codifié selon les âges : les jeunes femmes soulèvent délicatement leurs jupes longues pour dégager leur cheville quand les fillettes ou les jeunes filles à marier ont souvent encore des jupes trop courtes pour pouvoir le faire. Ces dernières n'ont tout simplement pas encore l'âge de ce jeu. Le statut social de la militante mais peut-être aussi de la bourgeoise l'en soustrait également. La femme ou plus exactement certains types de femmes seraient donc l'avenir de l'homme, pour reprendre les termes de la chanson de Jean Ferrat⁶. La posture masculine et bourgeoise vis-à-vis de ces femmes du peuple semble cependant être nourrie d'une ambivalence, oscillant entre attirance de la femme et répulsion de l'ouvrière.

⁶ Nous faisons référence à sa chanson « La femme est l'avenir de l'homme », datée de 1975.

4. ET L'OUVRIERE DANS TOUT ÇA ?

Si la figure de la femme est privilégiée, qu'en est-il alors de celle de l'ouvrière ? En quoi ces sculptures peuvent-elles soutenir la cause ouvrière ?

Quels indices avons-nous à notre disposition, alors même, que l'imaginaire masculin du féminin tend à mettre hors champ les conditions sociales de cette classe populaire ? Pour répondre à cette question, nous partirons d'une lecture intersectionnelle de ces sculptures, reprenant trois critères : celui de « classe », celui de l'« âge » et celui de « genre » de nouveau.

Les premiers signes visibles apportant des indices sur la classe ouvrière sont ceux liés directement à l'activité professionnelle. Le vêtement de travail, ici le tablier de la grisette comme de la plumassière, en est un attribut fort. Il est intéressant de noter que le terme de « grisette » est d'abord le nom donné à une étoffe grise, puis par métonymie, à celui du tablier conçu dans ce tissu, et enfin par extension, il désigne celle qui le porte. La grisette comme sa cousine, la « midinette », autre figure notamment littéraire, plus tardive de la fin du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, exerce de nombreux petits métiers, souvent dans la couture, mais pas uniquement. Pour évoquer la spécificité de l'activité de ces travailleuses, sont parfois ajoutés, dans la composition sculpturale, d'autres attributs : une brassée de roses et autres fleurs enroulés dans le tablier de la grisette, une gerbe de plumes pour la plumassière. La palette de peinture, aux pieds de *La Montmartroise*, qui est davantage associée à un territoire (Montmartre), pourrait renvoyer au travail du modèle, mais le boas de plumes qu'elle déroule sur ses épaules la place plutôt du côté des femmes du music-hall ou de petites vertus, les deux n'étant d'ailleurs pas incompatibles.

Les fêtes corporatives permettent aussi de symboliser un milieu. Il en est ainsi de la Sainte-Catherine, fête des ouvrières de la mode et des catherinettes (Monjaret, 1997), immortalisée grâce à cette œuvre en marbre qui les met en scène.

Ce groupe féminin est d'autant plus intéressant à étudier, dès lors que l'on se penche sur les âges au (du) travail, qu'il réunit plusieurs générations à la fois : l'apprentie (dite encore « trotin »), les petites mains, la Première d'atelier, femme la plus mûre, souvent célibataire (placée du côté de la « vieille fille », car elle a passé les vingt-cinq ans). C'est non seulement le statut professionnel des protagonistes qui nous est ici suggéré mais également la hiérarchie de l'atelier. La *Grisette*, représentée en jeune ouvrière, s'apparente à l'apprentie.

Cette dimension professionnelle semble servir à nourrir le folklore urbain des petits métiers féminins, prisés dans les années 1900 (Rennes, 2013) et chers à l'artiste Théophile-Alexandre Steinlen qui les dépeint dans son œuvre.

Il reste que ces ouvrières — grisettes ou midinettes — ne sont pas tout à fait comme les autres. Elles sont rentrées dans la galerie du Paris pittoresque, inspirant les écrivains, peintres, compositeurs, etc. Ces muses appartiennent à un monde de l'entre-deux. Elles évoluent entre la classe bourgeoise qu'elles fréquentent et la classe ouvrière dont elles sont issues. Elle incarne une figure à la marge, n'étant ni d'une classe et plus tout à fait de l'autre (Monjaret, 2013). Elles ne renvoient donc pas à l'opposition binaire de classes. Mais aux yeux des hommes, ces travailleuses sont et restent avant tout des femmes à séduire. L'insouciance et la légèreté que l'imagerie leur attribue contredisent la dureté des conditions de vie que la majorité d'entre elles connaissent. Les sculptures qui les représentent ne sont qu'une vision masculine de la femme, qui oublie, efface la part sociale ; elles ne sont pas exemptes d'une réinterprétation pour mieux correspondre à un imaginaire masculin bourgeois. Nous voyons bien comment les écarts sociaux se creusent entre l'œuvre et la muse, eux-mêmes révélateurs de ceux qui se dessinent entre le commanditaire, l'artiste et le modèle, signifiant les frontières entre le savant et le populaire. Ce processus créatif participe d'une certaine invisibilité des ouvrières dans la sphère publique, d'autres facteurs viennent encore la renforcer.

5. UNE HISTOIRE AVEC DES « SANS », EXPRESSION D'UNE DOMINATION SOCIALE ?

Contrairement aux statues de reines, de célébrités, etc., désignées par leur patronyme, celles qui nous intéressent, ne connaissent pas cette personnalisation. Elles représentent une catégorie générique qui qualifie, sans plus, un groupe social : « grisette », « ouvrière » « Montmartroise ». Ce principe concourt et conforte leur invisibilité. Elles sont en quelque sorte sans nom propre, des inconnues dont l'anonymat sert à la construction d'une figure symbolique, sans pour autant aller ici jusqu'à l'allégorie, qui appartient à une autre rhétorique esthétique. Le modèle (la muse) qui devient le support de cette construction doit accepter l'effacement de sa propre personne et par là de sa personnalité. Cette anonymisation a un rôle. Une trop forte personnalisation peut conduire à un échec patrimonial, en faisant perdre le sens premier d'un hommage. Cela a été le cas pour la statue de la plumassière de Nogent-sur-Marne dédiée aux ouvrières italiennes et dont le visage a été inspiré de celui de Carla Bruni – Sarkozy, mannequin, et encore alors première dame de France. Si cette attribution rendait le personnage reconnaissable, aux yeux de tous, c'est surtout la contradiction sociale qu'elle introduisait qui a été vite pointée par ses détracteurs, allant jusqu'à provoquer une polémique : comment une femme issue de la bourgeoisie industrielle italienne pouvait-elle incarner une ouvrière ? Le brouillage des frontières entre les classes sociales a été interprété comme un non respect de la classe ouvrière (Monjaret, 2015a). Cette situa-

tion critique a eu pour conséquence d'invisibiliser l'œuvre, en l'édifiant dans une discrète cour privative d'un ensemble d'immeubles plutôt que sur une place publique, comme cela était prévu à l'origine. La leçon de cette affaire serait donc de se méfier du choix des personnalités dès lors qu'elles rentrent en contradiction avec le propos de l'hommage. Il en est différemment de toutes ces personnalités du cinéma ou de la chanson — parmi elles, Brigitte Bardot, Mireille Mathieu, Catherine Deneuve, pour n'en citer que quelques-unes — qui ont incarné, avec fierté, Marianne, symbole de la République française et de ses valeurs.

Le sort réservé à la militante Maria Deraismes est d'un tout autre ordre. Le monument qui a été édifié pour lui rendre hommage est significatif d'un certain déni du rôle qu'elle a joué. Visiblement les femmes qui se risquaient à la politique semblent en payer, un jour ou l'autre, la note. En effet, la posture que le sculpteur a choisie ne la montre pas comme l'oratrice qu'elle est. La militante féministe n'est pas représentée avec le « geste de l'orateur », le doigt d'une main pointée vers le haut (Dontenville-Gerbaud, 2016), mais avec le doigt d'une main pointée vers le bas, l'autre aurait été, à l'origine, posée sur une chaise. Le symbole semble détourné. Est-ce parce qu'elle est une femme ? Nous pouvons nous poser la question. Toujours est-il que l'effigie de Maria Deraismes a été sculptée sans l'attribut masculin de l'orateur. Cette non assignation à des femmes d'un signe politique associé à la masculinité apparaît comme une des expressions de la domination masculine. La femme doit se distinguer de son homologue homme. Les symboles sont là pour nous le rappeler et les modalités de leurs usages concourent au sens politique, social et moral donné aux femmes dans l'espace public.

6. CONSTRUCTION D'UNE PRESENCE INVISIBLE : RELEGATION SOCIALE DE LA CLASSE OUVRIERE ET MORALE DE L'ESTHETIQUE

Si la façon de représenter ces femmes contribue à une certaine reconfiguration voire un certain effacement de ce qu'elles sont, l'emplacement dans l'espace public des statues qui leur sont dédiées montre en écho la place qui leur est réservée socialement. Arrêtons-nous donc sur la géographie de leur emplacement. Les quatre statues les plus anciennes ont été installées dans des quartiers populaires de la capitale — les faubourgs, donnant le sentiment d'une certaine relégation sociale. La statue la plus contemporaine a été, elle, érigée dans la courette privative. Ce processus de relégation n'est donc pas qu'une donne historique. Nous voyons à travers ces exemples comment se dessinent les contours genrés et sociaux du paysage urbain, émanant de choix politiques et masculins auxquels les artistes ne participent pas. D'ailleurs, rares ont été ceux à être encore vivants au moment de l'installation de leur œuvre dans

les squares. Ainsi, les statues sont positionnées là où l'on veut qu'elles soient, là où elles doivent être, c'est-à-dire que l'on cherche à les cantonner dans les quartiers populaires, leur quartier. Même statufiées, les femmes du peuple doivent rester à leur place.

Nous pouvons alors nous demander ce qui a motivé ces assignations, pourquoi elles n'auraient pas pu être élevées au cœur de la capitale dans les jardins des Tuileries que nombre des ouvrières de l'aiguille fréquentent pour y travailler à proximité. L'implantation dans les faubourgs n'a rien d'innocent ; elle concourt à l'éducation populaire : il fallait alors aller vers « le peuple » pour le changer en lui inculquant la culture — les statues permettent d'ouvrir à une esthétique — tout en le cantonnant dans ses espaces car aux yeux de la bourgeoisie, les classes laborieuses sont dangereuses (Chevalier, 1958) et les femmes ont leur place, avant tout, à la maison et non dehors⁷ (Battagliola, 2000), et ce même s'il n'est plus à démontrer que «les femmes ont toujours travaillé» (Schweitzer, 2002). La morale sociale n'est pas à détacher du politique et soutient le respect des hiérarchies sociales.

Nous voyons ici comment s'exprime ce que l'on nomme un antagonisme de classe, qui tend à distinguer pour mieux séparer, marquer les frontières. Chacun a sa place selon son sexe, sa classe et son âge. Il en résulte ce qui peut être interprété comme une forme de déconsidération ou plus encore une déqualification des femmes. Nous pouvons nous demander s'il ne s'agissait pas ainsi aussi de rendre invisible une frange de la population qui, pouvait être considérée comme perturbatrice d'un ordre social. En effet, il faut savoir que les midinettes, les couturières donc, ont été, parmi les premières, à prendre la parole, à dire leur mécontentement, non seulement lors de leur fête corporative mais aussi lors de mouvements de grève (Monjaret, 2008 ; Monjaret, 2015b ; Monjaret et Niccolai, 2015). Selon Claude Ditry (2013), elles sont l'« avant-garde oubliée du prolétariat ».

Avisés de leurs possibles agissements, les politiques ne voulaient-ils pas symboliquement brider ces ouvrières ? Nous assistons à une sorte de dépolitisation des midinettes et à la création de figures hors champ du social, processus qui semble provoquer un resserrement des frontières entre classes sociales. Mais le problème que soulève cet état de fait n'est pas tant lié aux expressions de la séparation des classes et de genres (ou de leur brouillage dans le cas Nogent-sur-Marne) qu'il révèle qu'au sort qui est réservé, infligé aux femmes issues de la classe ouvrière, à travers les sculptures à leur effigie : une invisibilité sociale, soutenue paradoxalement par une visibilité spatiale.

⁷ A l'époque, une femme évoluant à l'extérieur était assimilée à une prostituée.

Ces œuvres qui appartiennent aujourd'hui au patrimoine artistique parisien ne peuvent se départir si facilement de cette histoire sociale, ni de la déconsidération artistique et du silence qui suivront. Elles seront longtemps considérées sur un mode mineur. Les notices dans les guides (touristiques), n'en font pas l'éloge — l'avis des historiens de l'art à leur égard est souvent très critique quand il n'est pas inexistant. L'absence de mention dans les guides montre clairement un désintérêt, une négligence volontaire. Ces œuvres ont donc longtemps souffert du regard négatif porté sur elles.

Depuis quelques années, nous observons cependant un changement de tendance. Elles sont regardées sous un nouveau jour, modifiant les termes de leur réception. Dans le cadre de parcours touristiques proposés par la Ville de Paris sur son site, il est fait référence à La Grisette. La restauration des œuvres est également l'une des modalités de la valorisation contemporaine d'un patrimoine. Dans un environnement urbain, les statues ont tendance à se dégrader rapidement. La pollution, les fientes de pigeons, les actes de vandalisme, sans compter l'effet du temps, conduisent à leur détérioration. Par exemple, *La Montmartroise* a perdu un avant-bras, qui, pour le moment, n'a pas été réparé ; elle ne fait pas partie des priorités de la mairie de la Ville de Paris qui développe pourtant une politique de restauration de ces biens artistiques : *La Grisette* comme le groupe de Sainte-Catherine en ont bénéficiée, et ce même si la raison de ces actions n'est pas liée au fait que ces sculptures représentent les traces d'un passé féminin à préserver.

À ce travail de restauration s'ajoute celui réalisé pour améliorer le cadre environnant. La première a été parfois cachée derrière de longues herbes mais, les jardiniers de la ville ont désormais dégagé son entour, ce qui la rend plus visible. Quant à la deuxième, alors qu'elle avait été installée à l'origine sur un des côtés du jardin, elle a été déplacée après sa restauration, se trouvant dorénavant placée au cœur du square, devant l'entrée principale. Les visiteurs sont de plus en plus curieux à leur égard. Les habitants des quartiers n'hésitent plus à les commenter, à déposer des photographies, sur Internet. Au moment de la fête de la femme du 8 mars, nous avons remarqué le fleurissement du monument dédié à *Maria Deraismes* : un bouquet de fleurs est généralement déposé à ses pieds ou attaché à l'un de ses poignets. Et si toutes ces manifestations de valorisation peuvent encore être considérées comme minimales, elles signalent néanmoins l'amorce d'un intérêt. Ces initiatives œuvrent de la patrimonialisation de statues parisiennes dont l'héritage est marqué par le sceau de leur histoire. En retraçant cette histoire sociale, nous saisissons mieux les effets et la portée, de ce que nous pouvons appeler, à la suite de Sylvie Tissot (2008), une « patrimonialisation patriarcale », c'est-à-dire de la construction d'un patrimoine à l'image des hommes, qui privilégie la femme en reléguant l'ouvrière.

7. CONCLUSION : SORTIR D'UNE « PATRIMONIALISATION PATRIARCALE » : PATRI-MOINE ET MATRI-MOINE ?

Ces cinq hommages révèlent le paradoxe de cette relation genrée, expression d'une domination masculine et bourgeoise : honorer les femmes du peuple et leur donner une place dans les espaces publics tout en les reléguant dans leur quartier populaire, ce qui provoque une certaine invisibilité. Cette invisibilité s'est poursuivie et a perduré, en gommant, sans doute par désinté-rêt, cette facette de leur histoire. « On n'y voit rien »⁸ (Arasse, 2000), ou plus exactement, on ne veut rien y voir ou on n'a rien voulu y voir. Et pourtant, si nous voulons bien nous y pencher d'un peu plus près, c'est « le genre à l'œuvre » qui nous est donné à voir (Melody, 2012) et le patrimoine n'échappe pas à cette dynamique sociale qui souligne une certaine séparation des sexes autant que des classes sociales. Le masculin semble donc jouer contre le féminin, le bourgeois contre l'ouvrière, le savant contre le populaire. Les exemples de la statuaire féminine parisienne que nous avons traités sont une bonne démonstration de ces mécanismes à l'œuvre, comme ceux aussi d'une masculinisation neutre, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Le patrimoine ne s'est-il pas plutôt défini comme une entité au « masculin neutre » ! Les productions artistiques ont été voulues, pensées, conçues, positionnées, érigées par des hommes, les femmes n'étant alors que des objets entre leurs mains. Le processus de mise en culture et de mise en patrimoine des femmes, travailleuses, militantes ou intellectuelles et d'autres encore, n'est-il pas et n'a-t-il pas toujours été une affaire masculine ; ce sont eux qui n'ont eu de cesse de forger les images de la femme, des femmes (Babouène-Miellou, 2016).

Ces exemples ont contribué à nous faire réfléchir sur la possible existence d'un matri-moine ou héritage des « mères », à nous demander en quoi ces statues peuvent être considérées comme matri-moine alors même qu'elles émanent de commande, d'imaginaire et d'une production au masculin et plus largement à reconsidérer le statut genré du patrimoine. Le fait même d'être muses, inspiratrices et modèles (sujets plus qu'acteurs), quand ce n'est pas artistes, impose de rétablir la place de ces femmes d'une part, dans le processus de création et d'autre part, dans le processus patrimonial. Si nous avons affaire à une construction culturelle masculine, voire à une « patrimonialisation patriarcale », les femmes, comme nous l'avons vu, ne peuvent être évacuées du schéma, « patri-monial ». Il reste que la pérennisation ou la transformation du modèle masculin (héritage du père) tient également à l'usage qu'en font encore aujourd'hui les femmes, adhérant, rejetant ou jouant avec, etc. C'est par des actions d'appropriation et de réajustements de la morale dominante qu'elles pourront entrer en culture et en patrimoine.

⁸ Le titre d'un des ouvrages de l'historien de l'art, Daniel Arasse.

Ne faut-il pas restaurer la place de chacun des sexes à sa juste valeur ? Ne faut-il pas considérer que le patri-monial doit « faire avec » le matri-monial ? En octobre 2016, l'association « Mouvement HF » a ouvert ses états généraux qui se sont déroulés à Lyon sur cette question, en proposant une réflexion sur « Matrimoine + Patrimoine = Notre héritage Culturel ». Il s'agit désormais de combiner les deux pour éviter la reproduction des postulats historiques de l'institution patrimoniale. Ce sont les Hommes (avec un grand H) — c'est-à-dire les hommes et les femmes — qui font le Patrimoine, chacun ayant un rôle dans le processus de patri(matri)monialisation. Patri-moine et matri-moine participeraient du « Patrimoine » avec un grand P, les femmes devenant ainsi au même titre que leurs homologues hommes de « grands Hommes ».

8. BIBLIOGRAPHIE

- Anstett, É. et Gélard M.-L. (éd.). (2012). *Les objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Paris : Armand Colin.
- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien*. Paris : Denoël (Folio essais).
- Babouène-Miellou N. (2016). *Le créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*. Toulouse : Presses Universitaires Mirail-Toulouse.
- Battagliola, F. (2000). *Histoire du travail des femmes*. Paris : Éditions La Découverte.
- Belleiche, G. (2006). *Statues de Paris, Les rues de la rive droite*. Paris : Massin.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- Buscatto, M. (2014), *Sociologies du genre*. Paris : Armand Colin.
- Buscatto, M. et Monjaret, A. (éd.). (2016). Arts et Jeux de genre. *Ethnologie française*, 1.1-4.
- Chevalier, L. (1958). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris dans la première moitié du XIX^{ème} siècle*. Paris : Plon.
- Chevallier, D. (2013). Le genre exposé au musée des Civilisations. Sous la direction de Chevallier D., Bozon M., Perrot M. et Rochefort F. (éd.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée* (pp. 18-29). Paris : MuCEM, Éditions Textuel.
- Didry, C. (2013). Les midinettes, avant-garde oubliée du prolétariat. *L'Homme et la société*, 189-190(3), 63-86.
- Dontenville-Gerbaud, A. (2016). Le geste Auguste de la République, *Revue Les mots* « *Le geste, emblème politique* », 110(1). Repéré à URL : <http://mots.revues.org/22220>

- Guide (2001) [1995]. *Paris à Pied*. Paris : Mairie de Paris, Agence des espaces verts, Fédération Française de la Randonnée Pédestre.
- Levin, A. K. (éd.). (2010). *Gender, Sexuality and Museums*. New York : Routledge.
- Melody, J.-R. (éd.). (2012). *Le Genre à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.
- Monjaret, A. (1989). Le sens du poil ». Sous la direction de Beffa M.-L. et Hamayon, R. (éd.), *Les figures du corps* (pp. 129-144). Nanterre : Société d'ethnologie.
- Monjaret, A. (1997). *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*. Paris : Éditions du CTHS.
- Monjaret, A. (2011). Poils et cheveux. Sous la direction de Boëtsch G. et Tamarozzi F. (éd.), *Morceaux Exquis. Le corps dans les cultures populaires* (pp. 48-57). Paris : CNRS Éditions.
- Monjaret, A. (2012). À l'ombre des jeunes filles en pierre. Des ouvrières dans les jardins parisiens, *Ethnologie française*, 3, 503-515.
- Monjaret, A. (2013). Travaille, sois belle et tais-toi. Les ouvrières de l'aiguille à Paris, un « corps » de métier en représentation. Sous la direction de Preiss N., Privat J.-M. et Yon J.-C. (éd.), *Le Peuple parisien au XIX^{ème} siècle ? Entre sciences et fictions* (pp. 139-153). SERD, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- Monjaret, A. (2014). Objets du genre et genre des objets en ethnologie et sociologie françaises. Rubrique « Actualités de la recherche ». *CLIO Femmes, Genre, Histoire*, 40, 153-170.
- Monjaret, A. (2015a). Hommage aux ouvrières italiennes de Nogent-sur-Marne ou les enjeux d'une création. «C'est devenu un mythe, les plumassières». *Revue Hommes et Migrations*, 1310, 15-22.
- Monjaret, A. (2015b). Jour de fête pour les midinettes. L'envers de la Sainte-Catherine : les normes derrière la dérision festive. *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, 1, 70-95.
- Monjaret, A., Dessajan S., Fourmaux F., Niccolai M. et Roustan M. (éd.). (2008). *Le Paris des « midinettes ». Mise en culture de figures féminines XIX-XXI^{ème} siècles. Ethnologie des traces et mémoires des ouvrières parisiennes*. Rapport de recherche, convention Mairie de Ville de Paris – Université Paris Descartes, CERLIS.
- Monjaret, A. et Niccolai, M. (2015). Elle trotte, danse et chante, la midinette ! Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX^{ème}-XX^{ème} siècles). *L'Homme*, 215-216, 47-80.
- Perrot, M. (1998). *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris : Flammarion.

- Rennes, J. (2013). *Femmes en métiers d'hommes. Cartes Postales 1890-1930. Une histoire visuelle du travail et du genre*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Éditions Bleu autour.
- Schweitzer, S. (2002). *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle*. Paris : Odile Jacob.
- Sniter, C. (2005). *Les femmes célèbres dans la statuaire publique à Paris (1870-2004) : Enjeux politiques et spécificités de la mémoire féminine*. Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Sniter, C. (2011). *Les femmes célèbres sont-elles des grands hommes comme les autres ?* Paris : Créaphis Éditions.
- Tissot, S. (2008). Simone de Beauvoir : « une midinette aux ongles laqués », analyse d'une patrimonialisation patriarcale. *Les mots sont importants*. Repéré à URL : <http://lmsi.net/spip.php?article744>

Itinerarios culturales (re)-interpretativos en La Ponte-Ecomuséu, nosotras también hacemos historia

Laura Bécares Rodríguez^{ab}, Jesús Fernández Fernández^{bc}, Pablo López Gómez^b y
Carmen Maestro Pérez^b

Universidad de Oviedo^a, La Ponte-Ecomuséu^b y UCL Institute of Archaeology^c

1. INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ NOS PLANTEAMOS REALIZAR ITINERARIOS EN CLAVE DE GÉNERO?

En el presente artículo presentamos la iniciativa *Itinerarios culturales (re)-interpretativos, nosotras también hacemos historia*, dentro del proyecto La Ponte-Ecomuséu en Asturias. Se trata de dos itinerarios culturales con una perspectiva de género que se realizan a través de distintos elementos patrimoniales; en concreto dos yacimientos con arte paleolítico (el Abrigo de Santo Adriano y la Cueva del Conde) y un recorrido arqueo-etnográfico por la aldea tradicional asturiana en Villanueva de Santo Adriano.

Aunque en todos nuestros itinerarios siempre utilizamos un lenguaje no sexista y tratamos de sacar a la luz aspectos relacionados con el patrimonio y la historia de las mujeres, desde hacía tiempo, los y las integrantes de este colectivo veíamos la necesidad de crear unas rutas culturales específicas. Nuestro objetivo era introducir aspectos concretos que reflejaran el papel de las mujeres en las distintas sociedades a las que pertenecían y denunciar el androcen-trismo de los discursos.

Consideramos que la aplicación de una perspectiva de género a nuestras rutas nos permitiría hacer un análisis crítico de las relaciones socio-culturales en las sociedades del pasado. Por ello observamos que la perspectiva de género era la herramienta que mejor se ajustaba a nuestra necesidad de evaluación acerca de nuestras preconcepciones sobre el pasado, qué tipo de valores acerca de estas cuestiones estamos transmitiendo al público y cómo podemos trabajar en relatos más inclusivos.

A mediados de los años sesenta del siglo XX, un reconocido arqueólogo, Lewis Binford (1968), escribió que no podemos conocer los comportamientos

humanos ni las relaciones sociales y de género a través de sus restos materiales, pero aun así la tradición disciplinar los interpretaba a través de frases como las del reputado arqueólogo Gordon Childe, quien expone sus estereotipos sobre las mujeres en sentencias como «probablemente en los primeros momentos el cultivo fue una actividad ocasional de las mujeres mientras que sus señores estaban ocupados en el negocio realmente serio de la caza» (1951: 71). En otras ocasiones la arqueología tradicional se ha olvidado de las mujeres tanto en su investigación como en su divulgación, o ha utilizado ideas preconcebidas que han desembocado en planteamientos poco fiables. El sesgo androcéntrico todavía se hace palpable en muchas interpretaciones que están más relacionadas con relaciones de género actuales que con las que se puedan plantear con certeza en sociedades pasadas.

Estamos de acuerdo con la subjetividad del patrimonio que se referencia en el informe publicado por UNESCO en 2015, titulado *Igualdad de género: patrimonio y creatividad*. Uno de los puntos más interesantes de este informe, desde nuestra perspectiva, es el apunte que se hace sobre la necesidad de hacer valorar a las comunidades y a la sociedad el patrimonio en femenino. Al considerar el patrimonio como un concepto subjetivo, nuestros estudios y valoraciones pueden hacer cambiar de opinión a las personas sobre lo que es patrimonio y lo que no. Además, esto es importante ya que, en caso contrario, la sociedad no se esforzará por preservar o transmitir los restos del pasado acerca de las mujeres debido a que no los valora. Al fin y al cabo, el patrimonio es el resultado de una elección consciente que se realiza en el presente.

Es por ello que nosotros y nosotras como intérpretes del patrimonio podemos hacer esfuerzos conscientes para que ciertos espacios e instrumentos femeninos adquieran valor para las personas gracias al carácter no estático del patrimonio. El concepto de patrimonio cambia y evoluciona, por lo que es nuestro deber que sea inclusivo.

De todas estas reflexiones surge nuestro compromiso para crear unos itinerarios específicos y así poder añadir a nuestra oferta divulgativa unos recorridos culturales que permitan valorar el patrimonio en femenino y que este no caiga en el olvido.

2. CONTEXTO: EL PROYECTO SOCIOCULTURAL LA PONTE-ECOMUSÉU

La Ponte-Ecomuséu es un proyecto sociocultural y comunitario localizado en un pequeño concejo rural del centro de Asturias, Santo Adriano de 22,60 km². Se puso en marcha en 2012 por un colectivo local y autogestionado (Asociación Sociocultural La Ponte) a partir de un primer borrador de

proyecto de gestión del patrimonio para el municipio (Fernández Fernández, 2013), con el objetivo de crear un modelo de aprovechamiento responsable, ordenado y participativo de los recursos patrimoniales. Esta iniciativa fue puesta en marcha por profesionales de las ciencias del patrimonio, *amateurs*, voluntarios/as y vecinos/as, que trabajando de forma abierta y colaborativa crean un grupo de trabajo y se dotan de una estructura organizativa básica denominada Ecomuséu.



Fuente: La Ponte Ecomuséu.

Ilustración 1

Imagen de La Ponte-Ecomuseu y situación geográfica en el mapa de Asturias del Concejo de Santo Adriano en color negro

Entre tantas formas, instituciones o entidades para constituírnos, se consideró la figura del ecomuseo como la más adecuada por tres razones principales. En primer lugar, por el carácter descentralizado de los elementos patrimoniales que se pretendía gestionar, dispersos por la totalidad del territorio de Santo Adriano; en segundo lugar, por la naturaleza civil y comunitaria de la iniciativa, desde la que el patrimonio cultural se consideraba un bien común de todas y todos (Alonso González y Fernández Fernández, 2012); y, en tercer lugar, por su voluntad dinámica y procesual.

A partir de este impulso inicial se fueron estableciendo diferentes acuerdos con los agentes sociales e institucionales que detentan bienes considerados de interés cultural (administraciones, Iglesia, parroquias, vecinos/as, etcétera), con el objetivo de incluirlos en el proyecto propuesto por el Ecomuséu, dentro del que se preveían unos itinerarios temáticos a través de los que ordenar discursos y recursos. Estos itinerarios temáticos se han ampliado a medida que se han ido alcanzando acuerdos e integrando más bienes: la Prehistoria (dos cuevas con arte paleolítico de titularidad pública, Fernández Fernández, López Gómez y Pérez Maestro, 2015), la Edad Media (iglesias de titularidad privada: Arzobispado de Oviedo), el mundo agrario tradicional (patrimonio etnográfico

del vecindario) o la industrialización (minas de titularidad pública) son algunos ejemplos de nuestros hitos en las rutas culturales que realizamos.

A través de nuestros recorridos el Ecomuséu ha estado mostrando durante estos años un patrimonio local completamente desconocido para la mayoría social, especialmente para los vecinos y las vecinas de Santo Adriano (Fernández Fernández, 2015). A los contenidos puramente académicos se le han ido sumando conocimientos recuperados a través de entrevistas y recopilación de historias de vida de las comunidades locales que consideramos una parte imprescindible de nuestro discurso (Fernández Fernández y Moshenska, 2017).

Se ha ido creando de esta forma un espacio «común» de diálogo y acción donde convergen investigación, academia, difusión, conservación y vecindario, de carácter transdisciplinar, transversal, abierto y autogestionado. Por todo ello La Ponte-Ecomuséu se define como una «empresa social del conocimiento»; un laboratorio ciudadano, en el que no solamente se muestra el patrimonio, sino también se reflexiona sobre los problemas del mundo rural y su despoblamiento, se innova y se ponen en marcha procesos de transferencia del conocimiento multidireccionales (Fernández Fernández, Alonso González y Navajas Corral, 2015).

Con todas estas propuestas, se busca convertir, el patrimonio —entendido como un campo de la ciencia— en el argumento central en torno al cual activar todos estos procesos de innovación social (Fernández Fernández, 2016) y con ello contribuir a la creación de nuevas formas de economía política del conocimiento en el ámbito rural.

Finalmente, y en relación con el uso del género como una categoría analítica dentro de nuestro proyecto, consideramos que este carácter abierto, experimental y ciudadano del proyecto favorece la continua reflexión, la contestación activa a ciertos discursos hegemónicos, como es el androcéntrico, y la cercanía a los movimientos sociales como el feminismo. Partiendo de este compromiso planteamos la necesidad de trabajar por una divulgación histórica más abierta, diversa e inclusiva; posicionamiento crítico desde el que ponemos en marcha nuestros dos itinerarios culturales en clave de género.

3. REFERENTES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS. EL USO DEL PATRIMONIO COMO HERRAMIENTA DE INCLUSIÓN

Será en el norte de Europa, fundamentalmente en los países escandinavos y en Estados Unidos, donde surjan los primeros estudios sobre género y arqueología con una marcada intención política y de denuncia (Dommasnes y Montón, 2012: 367). Inicialmente su principal objetivo era hacer visible a las

mujeres y encontrar la causa por la que se las había apartado del discurso histórico. Posteriormente, se encargarían de demostrar la importancia y la contribución de las mujeres en las distintas etapas históricas. Aunque existen distintas escuelas, hay una característica común a todas ellas: la denuncia del sesgo androcéntrico tanto en los textos científicos como en la divulgación (Díaz-Andreu, 2005).

Fue sobre todo en el ámbito europeo en el que existió una preocupación acerca de la transmisión del conocimiento histórico y arqueológico a la sociedad desde los movimientos feministas de los años 70. Este debate estaba muy en relación con otras iniciativas en las que se cuestionaban la relación entre la investigación y la política. Una de las mejores evidencias de estas incertidumbres se puede encontrar en un especial de la revista *Gender & History*, con un número dedicado a la *Public History* (Dublin, Osterud y Parr, 1994). En esta revista se recopilan 14 artículos de distintas investigadoras que reflexionan acerca de la diversidad de representaciones públicas del pasado en distintos museos europeos sobre Historia. En ellos se observa la nula o estereotipada representación en relación al género y la edad no solo en las ilustraciones, sino también en las narrativas dentro de las instituciones museísticas.

Tras esta etapa, y desde el feminismo socialista, se difundió el concepto de «género» como creación social y variable frente al de «sexo», definido como una categoría biológica. Desde los años noventa del siglo XX, se desarrolla la «tercera ola» del femenino que incide en las diferencias entre las mujeres según su orientación sexual, clase social o grupo étnico, para evitar el uso de la categoría mujer como universal. A partir de estas posiciones se ha planteado hasta qué punto la creación del conocimiento se ha visto mediatizada por el género de sus autores (Prados y Izquierdo, 2009: 10-16).

En nuestro país, la arqueología de género llega en los años ochenta del siglo XX y se desarrolla positivamente desde entonces, pero limitada a ciertos grupos de investigación y no al nivel de los países escandinavos y anglosajones. En otros países del suroeste europeo, como Portugal, Grecia, Italia o Francia, todavía están en fases iniciales y las mujeres siguen siendo un tema marginal en los estudios arqueológicos (Dommasnes y Montón, 2012: 373).

Concretamente en la comunidad autónoma de Asturias, la arqueología feminista y de género es aún más escasa que en el resto peninsular. Tan solo encontramos pequeños estudios como el artículo de Fernández-Posse (2000) sobre el papel de las mujeres en la cultura castreña y su crítica a las interpretaciones de las fuentes clásicas; o los estudios de Mónica González Santana (2010, 2013) sobre el mito de la bárbara y las relaciones de género en la protohistoria del noroeste. En el ámbito de la divulgación arqueológica, el androcentrismo en los museos ha sido denunciado por Laura Bécares (2014, 2016).

Actualmente los objetivos de la arqueología de género son el estudio de los géneros como sujetos y objetos de conocimiento de la Historia; las relaciones de género y sus resultados; o la aceptación de los criterios de edad como referencia esencial en el estudio del género en arqueología (López Ruíz, 2009: 30). Sin olvidar su finalidad de concienciar y reconvertir la categoría «género» desde un concepto natural dado por sentado, hacia una cuestión abierta a analizar, haciendo hincapié en la naturaleza relacional de la asignación cultural de los roles de género (Cruz Berrocal, 2009). Esta misma problemática se observó y es denunciada dentro de los museos (por ejemplo, en el ámbito internacional Hooper-Greenhill¹, 2000; o en el ámbito nacional Diaz-Andreu², 2005; Querol, 2015³).

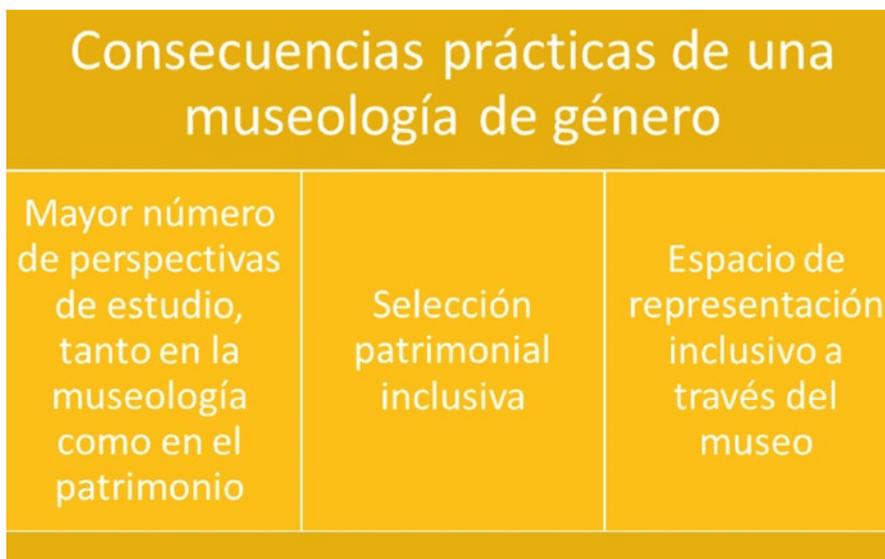
En estas cuestiones teóricas y metodológicas, un punto de referencia a la hora de realizar nuestros itinerarios culturales en clave de género han sido las reflexiones de la investigadora Aida Rechená (2012), quien realizó su tesis doctoral proponiendo una Museología de Género. Para esta autora, la museología de género debe prestar mucha atención a la didáctica y las tareas de concienciación, visibilización y análisis de los estereotipos del pasado de las mujeres en espacios museísticos. Plantea más una sociomuseología por sus implicaciones con la sociedad, que una museología más tradicional.

Entre los beneficios que Rechená (2012: 261-262) observa al introducir la categoría género en los museos, destaca su afán por repensar el proceso de construcción de las colecciones patrimoniales e incluir el punto de vista femenino en los análisis de las mismas. Se cuestiona también (2012: 266) la imagen que los hombres y las mujeres actuales que trabajan en el museo construyen en ese espacio, las vivencias de hombres y mujeres dentro del museo e incluso la división del trabajo, ya que los hombres antes ejercían el papel de investigadores y las mujeres actuaban como educadoras y cuidadoras.

¹ Esta autora observa cómo los museos adoptan la gran narrativa, en la que se glorifica el pasado y el desarrollo constante de la humanidad: la historia en los museos se presenta como completa y universal. Estas características han derivado a que los valores masculinos sean glorificados en los museos mientras que los femeninos estén subordinados. Lo que muchas autoras han definido como *male gaze*, la mirada masculina (Levin, 2013: 156).

² Recomendamos su excelente síntesis «Género y Arqueología: una nueva síntesis» en *Arqueología de Género*, editado por Margarita Sánchez Romero (2005: 13-51).

³ Prolífica autora que desde los años noventa lleva denunciando el androcentrismo en la divulgación de la arqueología. Sus estudios junto con Francisca Hornos reflexionando sobre la presencia de mujeres en las imágenes de los museos arqueológicos de España desde una óptica feminista son un referente para este tipo de estudios.



Fuente: elaboración propia, Laura Bécares.

Ilustración 2

Esquema sobre la museología de género
a partir de las conclusiones del trabajo de Rechena (2012)

No obstante, para conseguir estos objetivos ve necesario realizar investigaciones más profundas, de forma que pueda llevarse a cabo una museología de género en la práctica y no en la teoría. Por esta razón consideramos que desde la interpretación del patrimonio podemos encontrar una buena forma de llevar a la práctica el modelo que Rechena ofrece para museos más tradicionales.

Desde el punto de vista metodológico, partimos de la consideración de la interpretación del patrimonio como una herramienta eficaz no sólo para comunicar significados tangibles, intangibles y conceptos universales de los espacios patrimoniales que se visitan en el Ecomuséu, sino también para transmitir valores que generen respeto al propio patrimonio y a las mujeres y hombres que lo generaron. Este trabajo lo hacemos a través de guías intérpretes que realizan los diversos itinerarios culturales.

Como estrategias fundamentales para la comunicación en todos ellos, utilizamos un lenguaje oral sencillo, no sexista e inclusivo. Tal y como dicen Tareixa Fernández y Cristina Simó (2015), el lenguaje es un arma que estructura mentes y apoya creencias. A través de la palabra, entre otras cosas, se puede engañar, ocultar, afirmar, negar o provocar. De esta manera, eliminamos en

nuestros discursos expresiones que sostienen lo femenino en una posición inferior, ya que esto contribuye a invisibilizar a las mujeres y a modelar los pensamientos (Fernández y Simó, 2015). Utilizamos palabras que engloben todos los géneros, ya que existen en nuestro rico castellano, y en el caso de no disponer de ninguna que los incluya utilizamos el genérico femenino (personas, humanidad, etcétera)

En nuestro discurso nombramos en especial a las mujeres (más adelante veremos de qué manera lo elaboramos) ya que formaron parte del proceso de formación de los lugares y edificios que se visitan, así como a las científicas cuyos trabajos de investigación han sido silenciados por la historiografía tradicional.

A través de este breve recorrido por nuestros referentes teóricos y metodológicos, podemos comprobar que en los últimos treinta años se han abierto las puertas a iniciativas de inclusión en el patrimonio. Gracias a estos esfuerzos por parte de la arqueología de género y su apuesta fuerte por la divulgación inclusiva, junto con la existencia de referentes teóricos como la teoría de la museología de género de Aida Rechina, podemos hoy considerar que el género es una categoría útil de análisis dentro del Ecomuséu La Ponte. Para ello utilizamos como herramienta la interpretación del patrimonio de Santo Adriano y valoramos la importancia del lenguaje y el discurso para visibilizar el patrimonio de las mujeres.

Por estas razones y desde un posicionamiento crítico, hemos creado unos itinerarios culturales en clave de género, cuyos objetivos son los siguientes:

- Denunciar al público el escaso valor que los estudios de género tienen en la divulgación histórica. Cuando hablamos de identidad cultural en la mayoría de los casos se ha visto reforzada desde los museos a través de la mitologización del pasado; se ha creado una visión nostálgica y romántica en la que la mujer o está escasamente representada o lo está a través de interpretaciones patriarcales y androcéntricas.
- Conocer los estereotipos de género que la sociedad tiene acerca del papel de las mujeres en el pasado. Es importante hacer partícipe al público de los estereotipos que existen acerca de las funciones que realizaban las mujeres en el pasado y el valor que otorgan a estas actividades para que sean conscientes de las desigualdades que todavía hoy persisten. Al igual que es fundamental concienciar a la sociedad de que estas desigualdades no se deben a criterios científicos o biológicos, sino que son fruto de la tradición disciplinar.
- Crear relatos inclusivos que nos permitan incorporar la perspectiva de género a los itinerarios que se realizan habitualmente. Para ello es im-

portante ser conscientes de la importancia de usar un lenguaje integrador y unas narrativas inclusivas en las que se valore el protagonismo de todos y todas en la construcción de las sociedades. Como escribió Aida Rechena, no solo teorizar, sino llevar a la práctica los modelos que hagan posible la inclusión.

4. NUESTRA EXPERIENCIA: ITINERARIOS EN CLAVE GÉNERO DE LA PONTE-ECOMUSÉU

Nos gustaría presentar nuestros itinerarios programados durante todo el año. Se trata de cuatro recorridos culturales de dos horas de duración cada uno: viaje a los orígenes del arte, la aldea tradicional, la vida en la Edad Media y las minas de castaño del monte. En todos ellos, tenemos ciertas pautas para no caer en el androcentrismo y tratar de ser inclusivos. En primer lugar, tratamos de no usar un lenguaje sexista y hablamos de personas o utilizamos genéricos neutros; en segundo lugar incluimos algún hito que hable del pasado en femenino, por ejemplo, en el recorrido sobre la aldea tradicional, un punto fundamental al que siempre se acude es el Molino de Petrola en el que se cuenta la historia de la última molinera y de los estereotipos sobre las mujeres en la aldea tradicional; en tercer lugar, tratamos siempre de aprovechar los itinerarios para hablar de la exclusión de las mujeres en los discursos del pasado. Ejemplo de ello es el viaje a los orígenes del arte, en el que siempre reflexionamos acerca de quiénes fueron los autores o autoras de los grabados y las pinturas del Paleolítico Superior y cómo la arqueología tradicional ha excluido de manera sistemática y acientífica la autoría femenina.

Centrándonos en nuestros casos de estudios, se han realizado dos recorridos en clave de género. El primero de ellos es «Viaje a los orígenes del arte en clave de género» en el cual partimos del recorrido de «Viaje a los orígenes del arte», donde se visitan dos yacimientos con muestras del arte parietal más antiguo de la Cordillera Cantábrica. Nuestros yacimientos son el abrigo de Santo Adriano y de la Cueva del Conde o Fornu. En esta actividad no nos limitamos a hablar exclusivamente de arte paleolítico, sino que realizamos un discurso interpretativo sobre las sociedades de la Prehistoria (Fernández Fernández, López Gómez y Pérez Maestro, 2015), centrándonos en la problemática de la exclusión de lo femenino en la tradición historiográfica, y en las ideas preconcebidas acerca de las mujeres en la divulgación y en la sociedad (López y Pérez, 2016).

El anuncio de nuestra actividad se hizo a través de una cartela publicitaria que fue interpretada por el público de maneras muy diferentes y a veces contradictorias. El cartel mostraba una imagen de la actriz Raquel Welch en la película *One million years B.C.* acompañada del texto «Itinerarios en clave de

género. Ven con nosotras y descubre la prehistoria de una manera diferente, hablaremos de las mujeres» (ilustración 3). Evidentemente, queríamos utilizar una imagen provocativa al presentar un estereotipo femenino de Hollywood para que fuese debatido por el público.



Fuente: La Ponte-Ecomuséu.

Ilustración 3

Cartel utilizado para publicitar el itinerario y algunos de los recursos didácticos utilizados durante el mismo

Este cartel se publicitó fundamentalmente a través de redes sociales como Facebook y Twitter, donde la recepción fue muy positiva pero las interpretaciones fueron diversas. Algunas personas pensaron que únicamente estábamos convocando a mujeres, otras pensaron que el itinerario haría una interpretación machista de la Prehistoria y otras dieron en el clavo, queríamos ofrecer un mensaje irónico⁴.

Esta actividad se dividió en tres partes y tuvo un carácter de itinerario taller. La primera de ellas fue la presentación de la actividad en la que también se incentivó a crear una reflexión conjunta sobre cuáles eran los estereotipos preconcebidos por el público acerca de las mujeres en la Prehistoria. Para ello

⁴ También hubo personas que no dudaron en usar un prototipo de la ideología machista y acusar este tipo de actividades de ser vejatorias contra la identidad masculina al interpretar que trataríamos de manera peyorativa o excluiríamos todo lo relacionado con varones en nuestro discurso.

se usaron distintas láminas, con imágenes en la que se representan múltiples escenas acerca de la época prehistórica. Previamente, estas ilustraciones habían sido recuperadas de paneles de museos y publicaciones de libros de texto de centros educativos y prensa escrita por miembros del ecomuseo.

A partir de ellas, y siguiendo la metodología analítica de Querol para la evaluación de las imágenes de las exposiciones de los museos arqueológicos, invitamos a nuestro público a hacer distintas observaciones de las mismas (Querol, 2004; Querol y Hornos, 2011, 2015). Nuestro objetivo era que prestaran especial atención a la presencia femenina, a las actividades que realizan, a la expresión corporal de las mismas (si se dibujan de pie, agachadas, de rodillas) y en qué posición aparecen representadas (en primer o segundo plano). En el desarrollo de la actividad se pudieron detectar los problemas planteados anteriormente, en el que la visión androcéntrica sigue siendo la mayoritaria: las mujeres apenas se representan y si se hace es en posiciones secundarias y poco visibles.

A pesar de ser una actividad específica en la que nuestros visitantes intuían el sentido de la visita, muy pocas personas detectaron los estereotipos plasmados en las láminas y dieron por válidos y positivos los discursos que se transmitían en ellas. La posición mayoritaria que el público tiene hacia las sociedades del Paleolítico es la de un grupo humano que divide sus roles en relación a su sexo. Para los y las asistentes, los hombres se dedicaban a la caza, la defensa del grupo, la talla de útiles líticos, el arte o la religión. Mientras tanto, las mujeres se dedicaban a la recolección, el cuidado de niños, ancianos y enfermos. También se observó cómo los roles masculinos eran los considerados más importantes para la supervivencia del grupo, mientras que los femeninos eran relegados a un segundo orden.

La segunda parte de la actividad consistió en deconstruir estos estereotipos sobre las relaciones de género en la Prehistoria, mostrando cómo las evidencias arqueológicas no pueden apoyar este relato mostrado en las imágenes. Por este motivo nos trasladamos a la cueva del Conde/Fornu, un yacimiento arqueológico con restos de ocupación del paleolítico Medio y Superior y muestras de arte parietal. En el propio yacimiento y de forma muy visual, ya que se puede observar *in situ* las metodologías utilizadas por el equipo arqueológico (excavación a través de unidades estratigráficas y el hallazgo de materiales fragmentados), se transmitió al público el quehacer arqueológico. Es decir, cómo a través de la excavación se rescatan los materiales que son interpretados y a través de los cuales se genera el discurso histórico que se divulga a la sociedad. Una vez sentadas estas bases se plantearon las diferentes interpretaciones históricas sobre las relaciones sociales y de género que se han hecho de la Prehistoria y cómo estas han cambiado o evolucionado dependiendo del momento histórico, las condiciones político-sociales del momento y el desarrollo

de distintas escuelas teóricas. Consideramos que es importante dejar claro al público que, en la Prehistoria, sin textos que nos hablen de las relaciones sociales, cualquier interpretación del pasado está condicionada por el punto de vista del autor, y este a su vez lo está por su ideología y por el contexto sociopolítico del momento. Hasta el momento, el desarrollo de la cultura patriarcal en la que se da preeminencia a los valores masculinos frente a los femeninos, ha hecho que las actividades vinculadas a las mujeres no hayan sido valoradas en su justa medida y, hasta la aparición de los primeros movimientos feministas, hayan sido ignoradas por la historiografía.

A partir de estas conclusiones acerca de la imposibilidad de las disciplinas que trabajan sobre prehistoria para hablar de una división sexual del trabajo o de considerar como categorías universales ciertas actividades como femeninas o masculinas, planteamos cuestiones a nuestros grupos como las siguientes: ¿por qué se presta más atención a una punta de flecha que a una aguja?, ¿por qué sexuamos estos elementos, es decir, por qué planteamos que la punta de flecha es un útil masculino y la aguja pertenece al ámbito doméstico y femenino?, o ¿por qué el arte se considera exclusivamente masculino y la simple hipótesis acerca de la participación de mujeres o infantes se considera una aberración por la tradición académica?

Una vez planteadas estas cuestiones nos trasladamos al abrigo de Santo Adriano, un pequeño santuario rupestre con representaciones de grabados de figuras zoomorfas. En este sitio, a través del visionado de las figuras gráficas, generamos un nuevo discurso acerca del posible papel de lo femenino en el Paleolítico como miembro de un grupo no estratificado, como creadora de arte rupestre o como cazadora. Actividades sobre las cuales no tenemos ningún dato que nos permita decir que no eran realizadas por mujeres o niños, pero que siempre hemos considerado masculinas por la percepción y perpetuación del discurso androcéntrico.

También aprovechamos la oportunidad para hablar de cómo eran físicamente las mujeres de la especie neandertal y *sapiens sapiens* a través de los estudios arqueológicos que se han ido desarrollando en los últimos años. De igual manera, mostramos imágenes de la representación de las mujeres en otros tipos de manifestaciones culturales paleolíticas, como las figuras denominadas *venus esteatopigias*. Por último, mostramos también imágenes de arte parietal cronológicamente posteriores (por ejemplo imágenes del arte levantino español) con representaciones de mujeres realizando diversas actividades importantes para la supervivencia del grupo humano al que pertenecían (interpretadas como danzas rituales, recolección de miel, caza, etcétera).

Para terminar la actividad y aprovechando la reproducción de una cabaña paleolítica en el entorno del abrigo de Santo Adriano se planteó una reflexión

final, en la que se mostraron al grupo las mismas láminas que al inicio del recorrido, para que fueran ellas mismas las que detectarían los estereotipos y la ausencia de lo femenino en este tipo de discursos; se trataba sobre de todo hacerles reflexionar sobre la importancia de un pensamiento crítico de los visitantes no expertos en los recursos o centros interpretativos de nuestro patrimonio. Un pensamiento crítico que nos permita detectar este tipo de discursos androcéntricos y reivindicar otros que nos hagan avanzar en la igualdad de derechos. Nunca debemos olvidar la función pedagógica y educativa de los centros culturales (que lamentablemente en muchas ocasiones son vistos únicamente como un recurso económico-turístico), y cómo la utilización de discursos generalizados ayuda a perpetuar conceptos preconcebidos, aunque no tengan una base científica.

La segunda de las actividades fue el itinerario «La mujer en la aldea tradicional», en el que utilizamos como base el recorrido «La aldea tradicional». La visita a la aldea de Villanueva es una de las más frecuentes dentro de las actividades de La Ponte, ya que ha sido objeto de varias investigaciones (tanto arqueológicas, como históricas y etnográficas), por parte del equipo del propio Ecomuséu. Esto nos ha permitido un volumen de información muy amplio sobre este espacio para musealizarlo y divulgarlo por medio de un itinerario etno-arqueológico con una visión diacrónica desde época medieval hasta la actualidad.

La publicidad utilizada tuvo una recepción más neutra y un carácter menos polémico, pero no menos reivindicativo, en el que se visibilizó el papel de la mujer y lo femenino en la sociedad tradicional asturiana. Esta actividad se hizo coincidir con el día internacional de la mujer (8 de marzo), una fecha significativa para recordar la lucha por la igualdad de derechos y la escasa visibilidad de las actividades femeninas y las mujeres en los espacios dedicados a la divulgación de las sociedades campesinas y ganaderas tradicionales.

«La mujer en la aldea tradicional» se articuló en torno a un recorrido cultural por la misma aldea de Villanueva a través de siete puntos arquitectónicos de referencia (casas, lavaderos y escuelas fundamentalmente). En dichos hitos se iban narrando el día a día de las mujeres, haciendo hincapié en las diferencias según la posición social que ocupaba y su edad, y comparando su situación con la de los hombres. No queríamos mostrar una imagen homogénea de las mujeres sino mostrar las diferencias sociales y de edad que existen en una sociedad tradicional.

Para la selección de los hitos buscamos espacios considerados tradicionalmente exclusivos de las mujeres, como lavaderos o cocinas, y también espacios compartidos con los hombres, como huertas, huertos o fiestas tradicionales. Uno de nuestros objetivos era que el público conociera la dureza de las

labores femeninas y reconociese como trabajo tareas que no eran remuneradas. No hay que olvidar que las actividades de mantenimiento o las mal llamadas labores del hogar, eran para la sociedad tradicional una obligación exclusivamente femenina y escasamente reconocida hasta hoy en día.

www.laponte.org

LAS MUJERES EN LA ALDEA TRADICIONAL-

Recorre con nosotras la aldea de Villanueva de Santo Adriano y descubre su historia más silenciada, la de las mujeres campesinas

DÍA: 13 de marzo de 2016
 SALIDA: A las 12h de la plaza del Ayuntamiento de Villanueva.
 PRECIO: 6€
 RESERVAS: info@laponte.org
 tlf. 985761403/ 622 64 33 17 (se requiere reserva previa).

Itinerario en conmemoración del día internacional de las mujeres





Fuente: La Ponte-Ecomuséu.

Ilustración 4

Cartel para publicitar el itinerario Las mujeres en la aldea tradicional

En la presentación del recorrido al grupo insistimos en las deficiencias de las fuentes a la hora de estudiar la situación de las mujeres en el medio rural⁵. Los discursos históricos, textos o investigaciones que tenemos, no reflejan la importancia de los trabajos de las mujeres en la población agrícola por el ca-

⁵ Por lo que esta actividad no solo contribuyó a la divulgación de un discurso de inclusivo, sino que requirió una investigación previa fomentando las investigaciones de género en este ámbito.

rácter androcéntrico de las disciplinas que ya denunciábamos en el itinerario anterior. Además, no existe demasiada información sobre las tareas cotidianas por el escaso valor dado a las mismas por los historiadores.

Nuestro primer hito se estableció en el barrio de San Romano, en el que se encuentran algunas de las casas más importantes de la aristocracia rural del concejo con el objetivo de dar a conocer los modos de vida de las mujeres de este grupo social que difiere, en gran medida, del de las mujeres campesinas. Este era un apartado muy importante ya queríamos transmitir que no se debe considerar los discursos de género como un único discurso, sino que se trata de visibilizar a las mujeres (en plural) en un periodo concreto de la historia, y que al igual que en cualquier otro discurso social, al tratarse de una sociedad compleja, los discursos deben ser diversos y representar todas las diferencias sociales y culturales del periodo en cuestión.

La segunda parada fue en el barrio de La Arcellada, uno de los barrios de origen medieval de la aldea, y donde más presente está la actividad campesina. Desde este lugar se explicó la importancia del trabajo de la mujer campesina en las tareas agrícolas. Nuestro objetivo era hacer ver que las mujeres no tenían un momento de descanso o de ocio exclusivo, ya que debían realizar las tareas de limpieza, cuidado de infantes, ancianos y procesado de alimentos en el hogar, y posteriormente ir al campo a realizar tareas auxiliares al trabajo masculino.

La tercera localización se articuló en torno al barrio de Traslaponte, en el que las cocinas nos servían de excusa para hablar acerca de la cultura del pan, desde el sembrado del cereal a la elaboración del producto final, y cómo en este trabajo participan tanto hombres como mujeres.

En el cuarto punto de la visita nos centramos en la fuente y el lavadero, un lugar por antonomasia femenino, pero que tiene una lectura muy compleja que va desde la organización social dentro del mismo, a sus connotaciones como un medio de represión y control patriarcal del orden establecido en la sociedad agrícola y ganadera.

El quinto espacio definido se ubicó en el barrio de Villafondera, donde se visitó una antigua casa campesina, poniendo el acento en las actividades de mantenimiento dentro del hogar de las mujeres rurales: procesado de alimentos, limpieza, actividades textiles etcétera.

En sexto lugar nos detuvimos en el antiguo molino del arroyo de las Xanas, en concreto en el «molín de Petrola». Petrola fue la última molinera de este lugar y se aprovechó la circunstancia para contar su historia. Petrola fue una mujer independiente pero muy bien considerada por la sociedad de Villa-

nueva, sobre todo debido a su carácter altruista y social (llega a adoptar a dos niños del pueblo). Esta imagen se contraponen a la generada por el discurso tradicional y machista que se refleja en la tradición oral asturiana (y también española), en la que la molinera suele ser considerada como una mujer liberal (de forma peyorativa) a la que siempre se debe controlar o evitar. De esta manera no solo se visibilizó a las mujeres, sino que se las hizo protagonistas de la historia con un nombre propio.

Como punto final a la visita nos trasladamos a la plaza del Carmen, donde se encuentra el ayuntamiento y las escuelas de la aldea de principios de siglo, una republicana y otra franquista, en donde se habló de la situación de los poderes de facto y el control que estos ejercieron sobre la educación de los niños y niñas, generando durante un periodo muy grande que llega hasta los años setenta del siglo XX, una educación sexista y diferenciada.

Con este itinerario se intentó transmitir no solo una visión con tintes de homenaje a las mujeres rurales, sino reflexionar acerca del arduo camino que, desde la Edad Media, tuvieron que recorrer las mujeres hasta nuestros días en la conquista de derechos sociales y laborales. Un camino cuesta arriba que debe ser reconocido, estudiado y divulgado a la sociedad a través de la interpretación del patrimonio.

5. CONCLUSIONES: ITINERARIOS EN CLAVE DE GÉNERO COMO PUNTO DE PARTIDA

A modo de síntesis, podemos afirmar que a través de estos recorridos hemos reflexionado acerca de los discursos que se realizan sobre las mujeres del pasado, tanto en la historiografía histórica y arqueológica, como en nuestro caso particular como centro de divulgación de patrimonio. Consideramos que, a nivel general, hemos cumplido con nuestro objetivo propuesto de denunciar el androcentrismo de los discursos actuales en la Arqueología de nuestra región, y hemos tratado de deconstruirlo a través del uso de visiones más abiertas que permiten la revalorización del pasado femenino.

Hemos observado una buena aceptación de estas actividades tanto en las redes sociales, principalmente Facebook, como en la asistencia física a los itinerarios y la participación activa en ellos a través de preguntas y debates. Pese a ello, debemos añadir que la mayoría de personas que nos acompañó eran mujeres interesadas por la temática y que hubo poca participación masculina. Probablemente es nuestro deber como intérpretes del patrimonio conseguir que el público masculino se interese y participe también en este tipo de actividades. Los hombres no deben pensar que estas rutas culturales son exclusivamente para mujeres, y hay que hacer ver a todas las personas que la integración de la

perspectiva de género nos permite una visión del patrimonio más inclusiva y tolerante. Nuestro objetivo no es que lo femenino tenga ahora más relevancia que lo masculino, sino conseguir un punto de encuentro en donde ambos tengan cabida e interactúen y, en definitiva, que la sociedad los respete y los valore por igual.

Es necesario realizar este tipo de actividades concretas para visibilizar el pasado en femenino, ya que el discurso divulgativo mayoritariamente transmitido sigue ignorando su Historia y existen muchos estereotipos acerca del papel de las mujeres tanto en la Prehistoria como en la sociedad tradicional asturiana. Hemos observado mucho desconocimiento en el público que nos acompañó durante nuestros recorridos. Por ello, hemos decidido anunciar durante todo el año estos dos itinerarios en nuestra página web e incluir algunos aspectos trabajados en ellos en nuestros itinerarios genéricos.

Asimismo, queremos seguir profundizando en esta línea, por lo que se va a iniciar un grupo de trabajo dentro de la Ponte-Ecomúseu sobre divulgación, patrimonio y género con el fin de seguir haciendo actividades que ayuden a divulgar el patrimonio en femenino.

Consideramos que el proyecto *Itinerarios culturales (re)-interpretativos, nosotras también hacemos historia*, es un punto de partida que abre muchas vías que en un futuro cercano pueden servir de base para el desarrollo de más actividades divulgativas, didácticas, talleres e investigación dentro del proyecto La Ponte: Ecomúseu en clave de género.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, P. y Fernández Fernández, J. (2012). Rural development and heritage commons management in Asturias (Spain): the ecomuseum of Santo Adriano. *Journal of Settlements and Spatial Planning. Special issue dedicated to the International Conference Rural Space and Local Development*, 2, 245-253.
- Bécares, L. (2014). El discurso histórico en el museo arqueológico de Asturias: algunas reflexiones en clave de género. En *Actas del I Congreso de Género y Museos* (pp. 116-121). Lugo: Red Museística Provincial de Lugo.
- Bécares, L. (2016). Asturias y el patrimonio arqueológico en femenino. Avances y permanencias. *Revista PH*, 89, 163-165.
- Binford, L. (1968). *New perspectives in archaeology*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Cruz Berrocal, M. (2009). Feminismo, teoría y práctica de una arqueología científica. *Trabajos de Prehistoria*, 66, 25-44.

- Díaz-Andreu, M. (2005). Género y Arqueología: una nueva síntesis. En M. Sánchez Romero (ed.), *Arqueología de Género* (pp. 13-51). Granada: Universidad de Granada.
- Dommasnes, L. H., y Montón, S. S. (2012). European Gender Archaeologies in Historical Perspective. *European Association of Archaeologists*, 15, 367-391.
- Dublin, T., Osterud, N. G., y Parr, J. (1994). *Gender & History*, 6(6).
- Fernández Casal T. y Simó Espinosa C. (2015). Personas, ellas y ellos. El papel de la Interpretación en la igualdad de género. *Boletín de Interpretación*, 32, 7-9.
- Fernández Fernández, J. (2013). La Ponte, un proyecto de ecomuseo para Santo Adriano (Asturias): hacia un modelo de gestión comunitaria del patrimonio cultural. *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural*, 1, 7-22.
- Fernández Fernández, J. (2015). Y esto, ¿pa qué val? El patrimonio de Santo Adriano visto por sus vecinos. *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural*, 3, 127-144.
- Fernández Fernández, J. (2016). Proyecto HESIOD. Definiendo e identificando ecosistemas de innovación social-patrimonial. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 90, 236-239.
- Fernández Fernández, J., Alonso González, P., y Navajas Corral, O. (2015). La Ponte-Ecomuseo: Una herramienta de desarrollo rural basada en la socialización del patrimonio. *La descomunial. Revista Iberoamericana de patrimonio y comunidad*, 1, 117-130.
- Fernández Fernández, J., López Gómez, P. y Pérez Maestro, C. (2015). La interpretación del patrimonio como herramienta para la comunicación e innovación social en la gestión del arte rupestre. *Arkeos*, 37, 1811-1825.
- Fernández Fernández, J. y Moshenska, G. (2017). Spanish Civil War Caves of Asturias in Archaeology and Memory. *International Journal of Heritage Studies*, 23(1), 14-28.
- Fernández-Posse, M. D. (2000). La mujer en la cultura castreña astur. *Arqueología espacial*, 22, 143-160.
- González Santana, M. (2010). *El mito de la bárbara*. Avilés: Nieva.
- Gordon Childe, V. (1951). *Social Evolution*. Londres: Watts & Co.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.
- Izquierdo Peraile, I., López Ruiz, C., y Prados Torreira, L. (2012). Exposición y género: el ejemplo de los museos arqueológicos. En *Series de Investigación Museológica en Iberoamérica* (pp. 271-285). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Levin, A. (2010). *Gender, sexuality and museums*. Oxon: Routledge.
- Levin, A. K. (2012). Unpacking gender. Creating complex models for gender inclusivity in museums. En R. Sandell, y E. Nightigale (ed.), *Museums, equality and social justice* (pp. 156-168). New York: Routledge.
- López Gómez, P. y C. Pérez Maestro, C. (2016). Itinerarios interpretativos en clave de género: haciendo visibles a nuestras antepasadas. *Boletín de Interpretación*, 33, 12-13.
- Prados, L., y Izquierdo, I. (2009). Arqueología de Género: La imagen de la mujer en el mundo ibérico». En *Arqueología y Género: Mujer y espacio sagrado* (pp. 10-16). Madrid: Instituto de la Mujer.
- Querol, M.Á. (2004). Los discursos actualistas en las representaciones de la arqueología prehistórica. Una visión femenina. En *III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos. De la excavación al público, procesos de decisión y creación de nuevos recurso* (pp. 155-159). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Querol, M. Á., y Hornos, F. (2011). La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 13, 135-156.
- Querol, M. Á., y Hornos, F. (2015). La representación de las mujeres en el nuevo Museo. *Complutum*, 26 (2), 231-238.
- Rechena, A. (2012). Museología (d)e Género. *Series Iberoamericanas de Museología*, 4, 259-269.
- Unesco. (2015). *Igualdad de género: patrimonio y creatividad*. Unesco: Buenos Aires.

Exposer le genre : l'exposition « Au bazar du genre » du MuCEM

Denis Chevallier¹

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée

1. INTRODUCTION : POURQUOI EXPOSER LE GENRE AU MUCEM ?

Du 7 juin 2013 au 6 janvier 2014, le « Bazar du genre », une des deux expositions inaugurales du tout nouveau musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille (MuCEM) accueillait plus de 350 000 visiteurs.

Le succès de l'exposition fut à la mesure de l'événement provoqué par l'ouverture du MuCEM dans le cadre de la capitale européenne de la Culture que Marseille était cette année-là et des polémiques suscitées par sa manière d'aborder le thème comme par l'écho qu'il procurait à une actualité alors brûlante en France à ce moment-là.

Dans cet article nous nous attacherons à retracer la genèse et les grands principes de l'exposition puis nous donnerons la parole à ses publics pour évoquer la manière dont elle été reçue.

Les dix années d'élaboration du programme du nouveau musée qui allait ouvrir en 2013 furent consacrées à dresser une liste des grandes questions que se devait d'aborder une musée de société, c'est-à-dire un musée conçu pour donner à ses visiteurs les repères nécessaires à la compréhension du monde contemporain.

A l'échelle de l'Europe et de la Méditerranée nous avons défini quatre groupes de questions :

¹ En collaboration pour la partie qui concerne la réception avec Maria Elena Buslacchi, docteure en Anthropologie sociale et historique (EHESS Centre Norbert Elias / Università degli Studi di Genova).

- Les conditions de circulations des hommes, des idées, des marchandises ouvraient sur des sujets comme le commerce, les frontières, le tourisme...
- Les modalités du vivre ensemble² nous emmenaient vers différentes approches du politique parmi lesquelles nous avons privilégié les formes prises en Méditerranée par la citoyenneté.
- Le fait religieux s'avérait plus que jamais essentiel pour comprendre les évolutions du monde et en particulier le monde méditerranéen où cette question est si sensible.
- Enfin, les relations inter individuels et leurs codifications au sein des grandes institutions que sont la famille, l'entreprise ou l'Etat nous conduisaient tout naturellement à faire des relations de genre un des thèmes à privilégier.

A l'époque où nous préparions l'ouverture du MuCEM le thème du genre s'est donc imposé, non seulement pour son évidente importance anthropologique, mais aussi parce qu'il était au centre de plusieurs débats d'actualité en France : la législation sur la parité dans l'entreprise et la vie politique et ce qui était appelé le « mariage pour tous », c'est-à-dire la possibilité donnée aux couples de même sexe de se marier.

2. LES PREMISSES : UN ETAT DES LIEUX SUR LA MANIERE DONT LES MUSEES ABORDENT LE GENRE

La décision d'aborder dans le programme du nouveau musée la question du genre s'est d'abord traduite par un titre provisoire « féminin-masculin ». La mise en objet et en exposition d'un tel sujet nous a alors amené à faire un tour rapide des manières dont le thème était abordé ailleurs dans le monde, et avant tout en Europe, en particulier dans les musées consacrés à l'ethnologie et aux arts populaires. Nous constatons que ces institutions, centrées généralement sur les sociétés rurales, n'abordaient la question du genre que de manière partielle ou indirecte.

Les rapports sociaux entre les femmes et les hommes y étaient en général évoqués par le biais de représentations populaires comme la dispute de la culotte, qui met en scène la lutte pour le pouvoir au sein du foyer, ou Adam et Eve chassés du paradis pour figurer la faute originelle de la femme.

² Le thème est abordé dans l'exposition de référence qui est appelé « La Galerie de la Méditerranée ». Il sera à nouveau pris en compte avec une exposition sur les villes méditerranéennes qui ouvrira en 2017.

lité de l'artisanat mais on ne trouve aucun commentaire sur les usages domestiques de ces objets ou sur le fait que les cadeaux étaient toujours faits par les hommes aux femmes.



Source : Denis Chevallier/MuCEM.

Image 2

Séquence des rites de passage « du berceau à la tombe » dans la galerie culturelle du Musée national des arts et traditions de populaire de Paris⁴

Comme les cadeaux d'amour sont présentés comme prémices d'une demande en mariage suivie de sa célébration, les parcours muséographiques inscrivent souvent les relations de couple dans les étapes d'une séquence amour/mariage. Un musée consacré aux arts et traditions populaires comme l'était le Musée national des arts traditions populaires (MNATP)⁵, pouvait ainsi exposer des coffres et des armoires de dot. Ces objets sculptés ou

⁴ Dans cette vitrine due à Georges-Henri Rivière, la question de l'apprentissage du genre au cours des rites de passage est largement occultée.

⁵ Créé en 1937 au sein du musée d'ethnographie du Trocadéro, le MNATP fut installé en 1970 dans de nouveaux bâtiments à l'ouest de Paris, dans le bois de Boulogne. Ces bâtiments furent fermés en 2005 pour permettre le transfert des collections à Marseille, dans ce qui deviendra le MuCEM.

peints permettent d'évoquer les rapports sociaux qui président aux alliances. Les musées d'ethnographie du monde entier consacrent généralement d'importantes sections aux rituels de mariage grâce aux robes, coiffes, couronnes, voiles nuptiaux. La grande exposition « Amour et mariage », organisée à Liège et à Anvers en 1975⁶, réunissait plus de 1700 objets issus de toute l'Europe. Le textile (vêtements, serviettes brodées, etc.) y était roi, très majoritairement à usage ou à destination des femmes (plus de 80% des objets exposés).

Ainsi, les parcours des musées éludent les questions des relations de genre, le plus souvent la sexualité, pour se focaliser sur le mariage, en tant que mise en scène publique du couple. Le genre et la sexualité seront résumés dans des séquences assez convenues et plutôt statiques qui iront, en général, du fait de faire la cour à celui de fonder une famille. Dans ces musées on insiste rarement sur le fait que ces mariages sont arrangés ou imposés et l'on ne parle jamais de l'adultère et des violences conjugales. Ainsi jusqu'à une époque très récente, dans les musées d'ethnographie, les enjeux de genre demeurent implicites et informulés.

Cette discrétion des musées ethnographiques ou de folklore en Europe sur les questions de genre jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle s'explique en grande partie par le manque d'intérêt que les sciences sociales et humaines portaient aux questions aujourd'hui rattachées au genre⁷. Avant les années 1970 en effet, quel ethnologue du domaine européen s'intéresse à la condition faite à la femme ? La célèbre ethnologue autrichienne Eugénie Goldstern qui s'installa plus d'un an dans un village des Alpes françaises, Besse en Oisans, à la veille de la guerre de 1914, n'aborde la distinction de genre que dans les quelques pages qu'elle consacre au costume. Il en est de même dans la plupart des monographies d'ethnographie européenne jusque dans les années 1970. Au sein de la somme que constitue le *Manuel de folklore français contemporain* du grand Van Gennep, pourtant truffée d'allusions aux rôles des hommes et des femmes ou à la fabrication du genre notamment dans les rites de passage, l'auteur ne consacre pas une ligne à une synthèse quant à la place des femmes dans les sociétés rurales françaises et moins encore à des formes de sexualité comme l'homosexualité. Il faudra donc attendre les dernières décennies du XX^{ème} siècle pour que certains musées abordent ces questions, en particulier sous l'impulsion des mouvements militants pour les droits des femmes ou plus tardivement en faveur de l'homosexualité.

⁶ Liège, Musée de la Vie Wallone ; Anvers, Collège du Bourgmestre et des Echevins de la Ville d'Anvers où fut présentée cette exposition qui a réuni les collections de 22 pays en Europe.

⁷ L'usage du terme « genre » dans la langue française date de l'introduction en France des *gender studies* dans les années 1970.

C'est d'abord dans les musées d'art contemporain que la question du genre et ses différentes expressions prennent, dès la fin des années 1960, toute leur importance. La présentation en 1966 au musée Stockholm de l'œuvre de Niki de Saint Phalle intitulée « Hon », ce qui veut dire « Elle » en suédois, marque le début d'une période où, dans le sillage des mouvements féministes de l'époque, les artistes, le plus souvent des femmes, abordent les rapports au genre et à la sexualité. Les musées d'art contemporain osent alors exposer des œuvres provocantes, parfois choquantes, comme celles montrées au Centre Georges Pompidou en 1994 avec «féminin/masculin, le sexe de l'art » puis, en 2009, avec «Elles @ centrepompidou».

Dans les années 1970 plusieurs musées dévolus à la condition féminine sont créés. Un des plus anciens est celui fondé par une collectionneuse, Evelyn Ortner, qui crée à Merano, une ville du Tyrol italien, le musée de la femme. L'exposition, destinée à sensibiliser à l'histoire des femmes, montre surtout des vêtements, des jouets et des accessoires liés aux activités féminines dans l'univers domestique. Au Danemark, le Musée national des femmes est, en 2013, le plus important musée européen consacré au sujet. Il a été ouvert en 1991 dans la ville danoise d'Aahrus. On y parle de thèmes assez attendus comme les femmes soldats ou les poupées, mais aussi de questions rarement abordées dans les musées de société comme c'est le cas du viol.

Les années 1980 voient l'ouverture, encore timide, d'une autre catégorie de musées militants : ceux consacrés à l'homosexualité. Celui de Berlin est le plus connu. Créé en 1985, il raconte une histoire de l'homosexualité sur les deux derniers siècles avec une insistance particulière sur les persécutions des homosexuels par le nazisme.

Entre les années 1970 et 1980, la question du genre et l'expression de la sexualité commencent donc enfin à être prises en compte, mais il faudra encore attendre les années 2000 pour que les musées d'ethnographie non spécialisés tentent timidement de s'en emparer.

C'est le cas du musée d'ethnographie de Graz (Autriche). Ouvert à la fin des années 1920, il a été complètement restauré au début des années 2000 à l'occasion de la désignation de la ville comme capitale européenne de la culture. Le nouveau parcours muséographique sortait des schémas plus classiques grâce à des dispositifs scénographiques exprimant la polysémie des objets, mais aussi à une large place faite aux témoignages oraux venant commenter et parfois apporter un contrepoint aux objets d'arts ou d'artisanats populaires présentés dans des vitrines. On pouvait par exemple voir, fait très rare dans un musée d'ethnologie, une vitrine consacrée aux accessoires de protections périodiques utilisées par les femmes dans le monde rural. Mais, en 2010, le musée a fait un pas supplémentaire en organisant un parcours spécifique à travers la col-

lection permanente et en créant une nouvelle section, temporaire celle-là, consacrée à l'homosexualité. On y apprenait, par exemple, qu'en Autriche, l'homosexualité fut considérée comme un crime jusqu'en 1971.

Ainsi, au moment de concevoir l'exposition du MuCEM en 2010, les tentatives de traiter du genre demeurent extrêmement rares, alors même que la question revêt une importance croissante dans les politiques institutionnelles et le débat public.

3. LES CHOIX : QUELLES THEMATIQUES POUR UNE EXPOSITION SUR LE GENRE ?

Pour qui veut aborder un sujet aussi vaste que celui du genre, considéré ici comme les expressions multiples de la production d'un système de valeurs différentielles autour et à partir de la distinction de sexe, les pistes de travail étaient innombrables. En effet, pour être complète, l'approche du sujet aurait dû être à la fois :

- Historique : quelles formes sont prises par la domination masculine aux différentes époques et, si possible, depuis les temps préhistoriques ?
- Géographique : comment se présentent les relations hommes-femmes dans les différentes régions de la Méditerranée ?
- Sociologique : comment les rapports sociaux de sexes selon les périodes et lieux ont-ils des répercussions sur les autres niveaux de la sociabilité ?

Après discussions avec notre conseil scientifique⁸, nous avons décidé d'ouvrir le plus d'horizons possibles autour d'une question centrale : en quoi et comment les relations de genre et les façons dont elles s'expriment au quotidien, partout en Méditerranée, ont-elles changé et continuent-elles de changer ?

Aborder la question du genre sous l'angle du changement, c'était en effet insister sur les transformations à l'œuvre dans les sociétés méditerranéennes, et les replacer dans un processus dynamique continu plutôt que dans une vision figée, permettant ainsi à chacun de s'interroger sur ses propres manières de vivre ces transformations. Parler des changements c'était aussi mettre l'accent sur le débat contemporain, à l'échelle méditerranéenne.

⁸ Le conseil scientifique se réunit à partir de 2009 : il était composé d'une quinzaine de membres chercheurs et conservateurs : Stéphane Abriol ; Lisa Anteby ; Michel Bozon ; Christian Bromberger ; Francis Conte ; Hanna Chidiac ; Tatiana Foughal ; Marie-Luce Gelard ; Nilufer Göle, Laurence Herault ; Mohammed Kerrou ; Michelle Perrot ; Florence Rochefort ; Martine Segalen et Anne Zazzo.

Le parcours de l'exposition fut organisé à partir de différents changements.

Chaque section de l'exposition était annoncée par un slogan (image 3). Dans la première, « Mon ventre m'appartient », on rappelait la montée des féminismes à la fin du XIX^{ème} siècle. On prenait la mesure de la spectaculaire révolution démographique qui touche les pays de la Méditerranée pour montrer un des changements les plus spectaculaires des cinquante dernières années : la possibilité pour les femmes de maîtriser leur fécondité grâce à la contraception et donc de s'émanciper un peu des assignations traditionnelles liées aux rôles de mère ou d'épouse.

La deuxième section s'appelait « En marche vers l'égalité » et faisait le constat de l'émergence d'un nouveau débat sur l'égalité des droits des femmes et des hommes dans les domaines du travail, du sport, de la politique et plus généralement des activités dans les sphères publiques ou privées.

La troisième, « Vivre sa différence », faisait le constat d'une tolérance plus grande, même si elle n'est pas uniformément répartie, dans les manières d'afficher ses orientations et ses choix de sexualité.

La quatrième, intitulée « Mon Prince viendra », dressait le nouveau paysage de la rencontre amoureuse lié à l'aspiration des individus d'avoir toute liberté dans le choix d'un partenaire ou d'un conjoint. Cette liberté pouvant, par exemple, se traduire dans l'utilisation de sites de rencontres.

La cinquième et dernière section, « A chacun son genre », partait du constat que les individus interprètent et même parfois inventent les codes qui contribuent à les distinguer. L'exemple développé était celui du voile qui passe, aux grés des discours, de norme imposée à code choisi et adapté.



Source : MuCEM.

Image 3

Les cinq sections signalées par des bannières suspendues au plafond de l'exposition

4. ORGANISER LE PARCOURS : MOBILISER LES OBJETS, LES DOCUMENTS, LES OEUVRES

Tout parcours d'exposition est le résultat de choix dans une documentation à la mesure de l'étendue du sujet abordé.

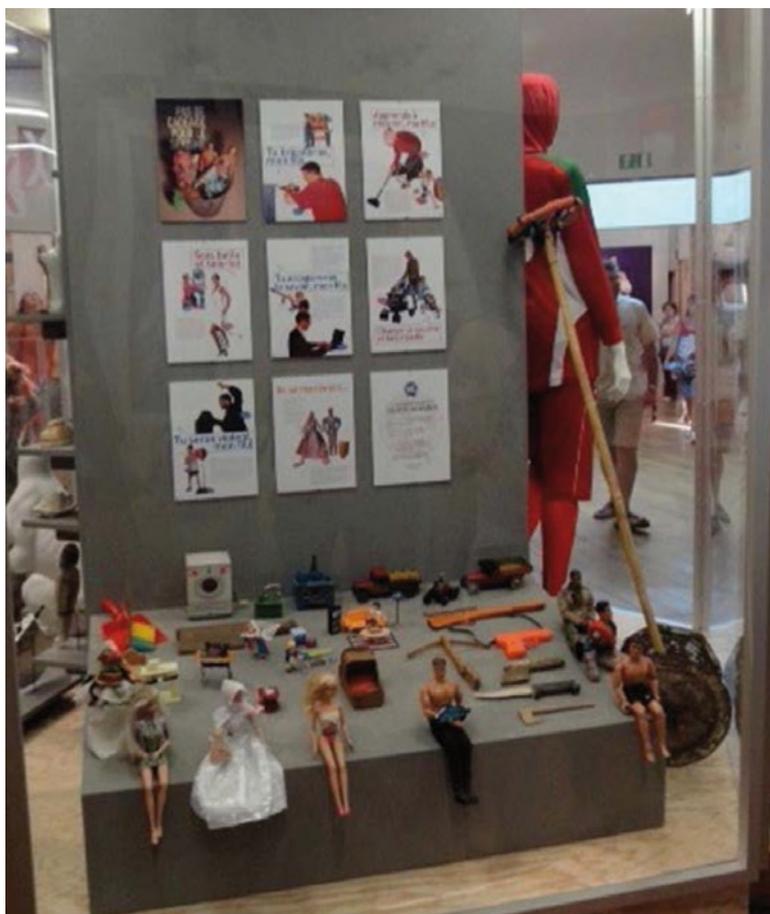
Avec ses 250 000 objets en trois dimensions, ses centaines de milliers de photographies, gravures, cartes postales, les collections du MuCEM furent une source privilégiée pour l'exposition. Pourtant, ces objets n'ont procuré que la moitié des 381 objets présentés. Le reste fut constitué par des documents et œuvre empruntés ou collectés et acquis pour l'occasion. En effet, l'une des caractéristiques des expositions de société est de faire appel à des documents produits spécialement pour l'exposition, tels que des commandes d'œuvres à des artistes contemporains ou encore la production de montages sonores, vidéo et photographiques en fonction des besoins de l'exposition.

Le parcours de l'exposition intégrait par exemple :

- De l'art contemporain : avec son installation vidéo appelée « Garde à vous », Tami Notsani abordait la « dégenrisation » provoquée par l'incorporation des femmes dans l'armée israélienne. Avec son Aphrodite Fred Sathal montrait, quant à elle, une déesse de l'amour enceinte, double visage de la femme méditerranéenne sensuelle et maternelle.
- Des montages sonores : celui sur les crimes d'honneur fut monté à partir de la relation radiophonique de faits divers tandis que la douche sonore fut réalisée à partir d'enregistrements d'insultes homophobes prononcées dans différentes langues méditerranéennes.
- Des productions cartographiques : avec les cartes de législations sur l'homosexualité ou des dates d'accession des femmes au droit de vote.
- Des productions vidéo : à partir d'enquêtes réalisées pour l'exposition : rituel dit Tasfih de protection de la virginité, pèlerinages et cultes de fécondités filmés dans différents endroits en Méditerranée.
- Des reportages photographiques : comme celui qui était montré sur le port du voile à Sarajevo.

Les documents utilisés provenaient souvent de fonds spécialisés : planing familial, associations de défenses des droits des homosexuels, mouvement de contestation de la « genrisation » des jouets (image 4), association de promotion du cinéma arabe pour les affiches égyptiennes, Institut National de l'Audio visuel (INA), etc.

Au total, l'exposition a fait appel à 48 prêteurs, du collectionneur privé à de grands musées tels que le Quai Branly ou encore le Petit Palais qui prête, pour l'occasion, une œuvre majeure de Gustave Courbet⁹.



Source : Denis Chevallier.

Image 4

La vitrine sur la « genrison » du jouet¹⁰

⁹ Nous avons choisi « Le sommeil » comme image d'un regard masculin au XIX^{ème} sur l'homosexualité féminine. Cette œuvre était mise en regard d'une œuvre contemporaine de Nan Goldin montrant un couple de lesbiennes enlacées.

¹⁰ Dans cette vitrine nous utilisons des affiches produites par des associations féministes dénonçant la manière dont les jouets sont utilisés pour construire les rôles masculin ou féminin.

Elle a aussi fait appel à plus d'une vingtaine d'œuvres d'art contemporain qui étaient appelées à dialoguer avec des objets quotidiens.

Enfin le « Bazar du genre » fut scandé par quelques objets insolites destinés à susciter curiosité et amusement du public. Pour le besoin de l'exposition nous acquîmes un kit hymen artificiel, petite boîte contenant une membrane dégradable destinée à simuler la virginité ; un « pisse debout », accessoire disponible sur internet ou dans les magasins de randonnées et de plein air pour permettre aux femmes, dans certaines conditions, d'uriner « comme des hommes » et enfin un « emphatie belly » (image 5), tablier de simulation de grossesse acquis sur internet.



Source : Denis Chevallier.

Image 5

Le tablier de simulation de grossesse ou « emphatie belly » acheté sur internet

Ces objets furent choisis parce qu'ils offraient une sorte de métaphore en trois dimensions pour exprimer certaines évolutions ou contradictions dans les relations de genre. Le kit hymen artificiel résume ainsi l'une des contradictions des sociétés du sud de la Méditerranée qui connaissent une nette baisse de la fécondité associée à des mariages de plus en plus tardifs, mais qui continuent à faire du contrôle du corps des filles, et donc de la virginité, une valeur sociale. Le «pisse debout» interrogeait le public sur la possibilité d'une égalité parfaite entre les sexes et donc du dépassement du biologique. Enfin le «emphatie belly», ou tablier de simulation de grossesses, permettait de revenir sur l'une des différences fondatrices des rapports sociaux de genre : la procréation. En donnant une illustration contemporaine au fantasme de l'homme enceint, l'objet était associé à des images de couvades, pratiques selon lesquelles l'homme prend la place de la parturiente, la femme qui vient d'accoucher, pour présenter l'enfant au public. Il rappelait également des scènes d'accouchement de Thomas Beatie, célèbre transgenre devenu homme tout en conservant ses organes de reproduction féminins.

5. LES CHOIX SCENOGRAPHIQUES

La scénographie du « Bazar du genre » a été confiée à une agence d'architecture, le bureau des mesarchitectures dirigé par Didier Faustino.

Le concept organisateur fut proposé dès 2012. La forme de l'exposition serait organisée à partir de la fusion, en une forme géométrique, d'un X et d'un Y, qui, elle-même, constituait une trentaine de cellules correspondantes aux sous-sections (image 6). Les sections étaient signalées par des bannières suspendues au plafond.

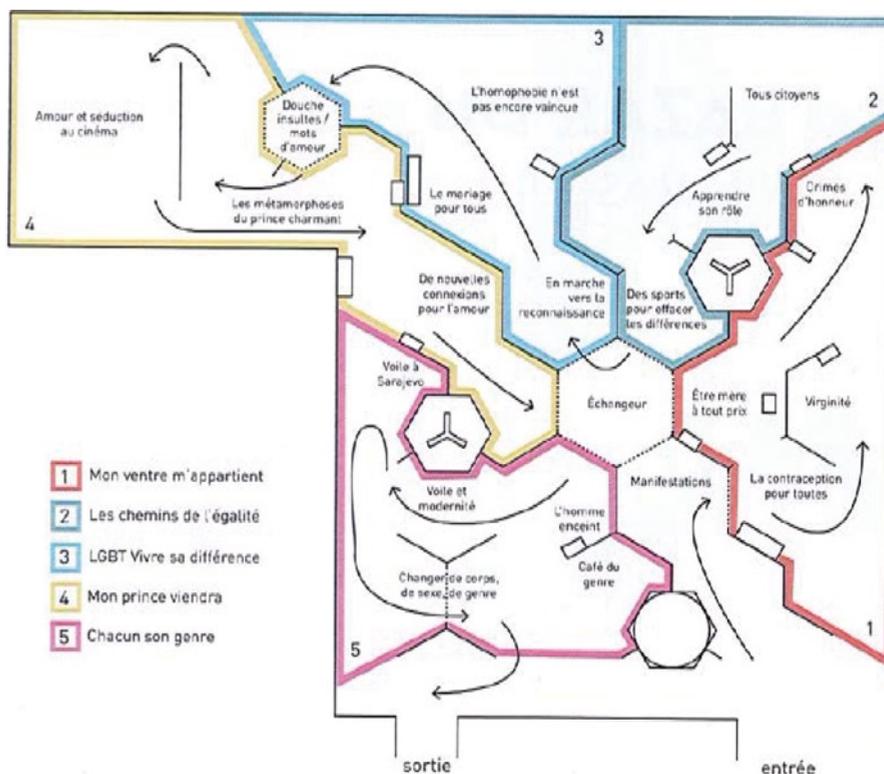


Source : Bureau des Mesarchitectures.

Image 6

Principe de la scénographie fondé sur la fusion d'un X et d'un Y

Sur 700 mètres carrés, l'exposition dessinait des espaces assez petits d'où se dégageait une ambiance générale de sons assez confus censée rappeler celle d'un bazar (image 7). L'importante fréquentation pendant la durée de l'exposition a par ailleurs contribué à renforcer cette idée.



Source : Bureau des Mesarchitectures.

Image 7

Plan de l'exposition

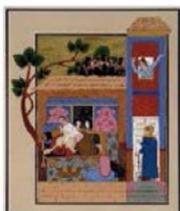
Pour montrer la grande variété des pratiques et représentations liées au genre dans l'espace méditerranéen, la scénographie eut souvent recours au principe de l'accumulation. Par exemple, la vitrine des cultes et rituels de fécondité regrouperait plus de cinquante objets.

Une même cellule mettait en relation des objets de nature différente. Ainsi, la cellule consacrée à la virginité (image 8) présentait un film vidéo (montage du film de Pasolini, de 1964, sur la sexualité en Italie et du film d'Helene Milano, de 2010, sur le même thème); un Kit Hymen artificiel ; une publicité pour une chirurgie réparatrice d'hymen (hymenoplastie) ; une courte vidéo montrant un rituel de protection d'hymen en Tunisie ; un certificat de virginité et une écharpe utilisés lors d'un enterrement de vie de jeune fille documenté

MON VENTRE M'APPARTIENT

VIRGINITÉ

Le recul de l'âge aumariage et la libéralisation de la contraception marquent une profonde évolution du rapport à la sexualité. En Europe méridionale les enterrements de vie de jeunes filles sont devenus une pratique courante depuis les années 1980 ; ils manifestent l'acceptation par le corps social d'une plus grande liberté amoureuse pour les femmes. Ailleurs, la virginité au moment du mariage reste une valeur importante même si, dans les grandes villes, de plus en plus de couples vivent ensemble sans être mariés.



Mother in law waiting for virginity rag (Belle-mère attendant la preuve de la virginité)

Canan
Istanbul, Turquie
2009
Photographie, or et encre sur papier spécial
Custody belongs to : Canan + X-ist,
Istanbul, Turquie
47 X 39



Bechkîr ou Mahramé, serviette d'apparat

Outayfé, Syrie
1967
Coton, soie
Musée du quai Branly, Paris, France
74,5 X 33,5 X 1, pds 51 gr



Hymen artificiel en kit
«Joan of Arc», Fabriqué au Japon
2012
Bois, aluminium, satin, liquide
Collection particulier
9,5 X 6 X 2,5



Publicité pour l'hyménoplastie
2011
machirurgie.com



Certificat de virginité
Tunisie
2011
MuCEM



Bride to be, écharpe d'enterrement de vie de jeune fille
Angleterre
2007
Tissu synthétique
MuCEM
68 X 15,5



Virginité - honneur, montage de films documentaires
Les Roses noires, extraits
Hélène Milano
2010
France
Enquête sur la sexualité, extraits
Pier Paolo Pasolini
1965
Italie



Le rituel du Tasfih
Sonia Hamzaoui
2012
Film
Tunisie

Source : MuCEM.

Image 8

Les objets et documents contenus dans la sous-section consacrée à la virginité

en Angleterre. Des objets de natures très différentes racontaient des histoires particulières qui avaient toutes un rapport avec l'importance attribuée à la virginité au moment du mariage, même si, à contrario, ces rituels autour des enterrements de vie de jeunes filles illustraient une tolérance nouvelle envers une certaine liberté sexuelle des filles avant le mariage.

Ainsi, chaque cellule consacrée à l'une des thématiques jouait sur la mise en relation des éléments, que l'on pourrait appeler « expots », de natures très différentes. Vidéo, montages sonores, affiches, et objets devaient donner au public matière à toucher du doigt les changements qui traversent les relations de genre. Les confrontations entre objets et documents mettaient, soit l'accent sur un avant et un après, soit montraient des situations paradoxales ou inattendues et donc susceptibles de faire réagir le public.

Par exemple, dans la section sur les nouveaux paysages de la rencontre amoureuse, une vitrine montrait des objets de couleur rouge largement diffusés dans certaines rues du Caire à l'occasion de la fête de la Saint Valentin. Une autre vitrine juxtaposait des coiffes traditionnelles destinées à montrer le statut matrimonial (femme mariée, femme célibataire, homme célibataire) et des t-shirts aux expressions explicites comme 100% single, « libre ce soir », etc.

Dans la même section, une vitrine présentait un ensemble de sous-vêtements à caractère érotique, venant du souk de Damas, qu'hommes et femmes pouvaient acheter, sans se cacher, dans des boutiques de vêtements ordinaires.

Enfin, la scénographie en petites cellules permettait au public d'accéder plus facilement à la dimension intime induite par la notion de genre. Les extraits de films documentaires, comme les films de Jocelyne Saab¹¹ diffusés en fin d'exposition, permettaient au public d'entendre dans des casques des témoignages souvent troublants et émouvants, comme celui de cette vierge jurée albanaise racontant comment les circonstances l'avait contrainte à prendre le rôle et le statut d'un homme.

¹¹ L'espace final appelé « café du genre » diffusait cinq petits films de trois à quatre minutes qui donnaient la parole à des personnalités du monde artistique et intellectuel arabe à propos du genre et de la sexualité.

6. LA RECEPTION DE L'EXPOSITION¹²

Comme nous pouvions nous y attendre, l'exposition a soulevé des réactions passionnées, tant positives que négatives. Au cours des entretiens réalisés avec le public et des observations faites quant aux manières de parcourir l'exposition, on retrouve ainsi une appréciation sur le mode du « j'aime »/ « je n'aime pas », assez classique dans la réception des expositions. Qu'ils soient écrits ou oraux¹³, les propos des visiteurs laissaient entendre une certaine perplexité.

Ainsi, selon une visiteuse (50-60 ans) interrogée au sortir de l'exposition:

Moi j'ai beaucoup aimé. J'ai beaucoup aimé et ça aussi, ben, c'est très actuel vis-à-vis du mariage homo parce que bien sûr dans le genre il y a des parties de l'exposition, si on peut l'appeler exposition, qui ont à faire avec les... les gens mixtes quoi, c'est-à-dire, les homosexuels, les transsexuels, les bisexuels, etc., mais j'ai trouvé très intéressant et aussi dans le genre classique homme-femme, j'ai trouvé très intéressant quand même une certaine considération des femmes, de leur sexualité, et j'ai trouvé bien que tout ça soit dans le même lieu en effet... parce que là aussi on est tous des êtres humains, on a une éducation sentimentale différente, des sexualités différentes, des limites différentes.

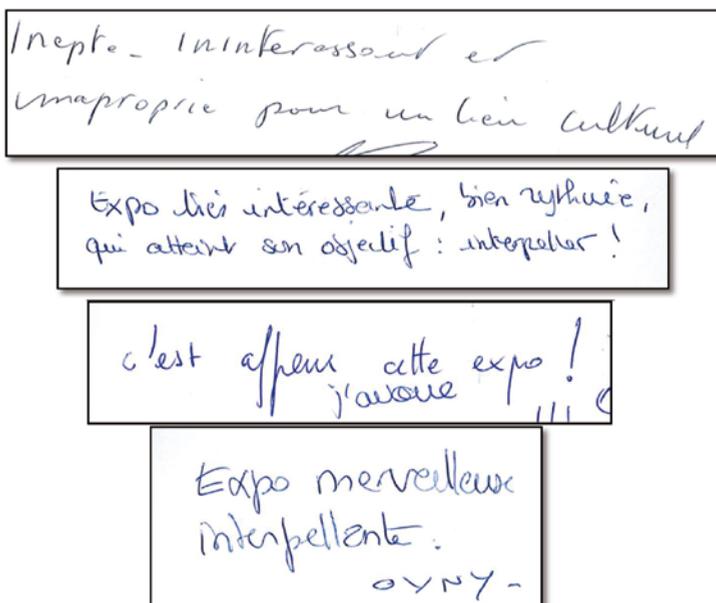
Un autre visiteur (homme et architecte) affirmait :

C'est une provocation, évidemment. Mais c'est normal, à Marseille on fait que des grands gestes pour provoquer...

On peut ici esquisser une typologie des réactions à l'exposition. Une première série de réactions montre une difficulté de lecture par certaines catégories du public qui s'exprime, soit en disant qu'il n'y aurait pas de sens, soit en cherchant un « fil rouge » entre les œuvres exposées, amenant à des interprétations — et finalement des appropriations — disparates. On observe alors une forme de « dépaysement », voire de décalage par rapport à la conception muséographique.

¹² Ce paragraphe a été rédigé avec Maria Elena Buslacchi suite à l'étude de public réalisé pendant l'année 2013 dans le cadre de l'enquête collective *MP2013 – Publics et Pratiques culturelles* dirigée par Sylvia Girel (LAMES – Aix-Marseille Université), grâce également aux confrontations avec les observations de Federica Tedeschi, associée à l'enquête.

¹³ Les sources utilisées dans cette étude sont essentiellement les deux livres d'or de l'exposition qui ont permis de recueillir plus d'un millier de témoignages (source indiquée par l'abréviation LO dans le texte) ainsi qu'une série d'entretiens libres réalisés par les chercheurs à la sortie de l'exposition.



Source : MuCEM.

Image 9

Extraits du livre d'or de l'exposition

La difficulté de lecture par certains visiteurs s'exprime par exemple en disant qu'elle n'aurait pas de sens :

Exposition affligeante par
son manque de sens,
d'intelligence et dans aucune
finesse ni sens de la beauté!

Source : MuCEM.

Image 10

Extrait livre d'or de l'exposition, p. 52

Dans nos entretiens nous retrouvons l'expression de ce « manque de sens » :

Je n'ai pas aimé, c'est comme des bulles, tu passes de l'une à l'autre, mais sans un lien, je n'ai pas compris le thème : c'était les nuances entre hommes et femmes ? Mais alors, pourquoi parler des droits des femmes ? (Catherine, réalisatrice à la retraite).

Il y avait des beaux objets, mais je n'ai pas compris à quoi ça vise. Ça veut démontrer quoi ? Franchement, je l'ai pas compris, et je crois que ce n'est pas ma faute, mais faute de ceux qui l'ont conçue, parce qu'il faut toujours se faire comprendre quand on s'exprime de cette manière pédagogique (Michelle, professeure de Beaux Arts).

D'autres réceptions, à l'inverse, assignent un « sens » à l'exposition par des tentatives de deviner les intentions des concepteurs :

Je n'ai pas aimé le fait que dans la série des films il n'y avait que des baisers hétéros. Ça n'a pas de sens dans une expo où on veut montrer que hétéro et homo sont pareils (Etudiante).

Ce décalage par rapport aux intentions des concepteurs de l'exposition peut s'expliquer par les propos formulés par Marc-Olivier Gonseth, directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, lors des journées d'études « Exposer le genre »¹⁴ :

Très souvent, le visiteur ne se rend pas compte que l'on a besoin de lui pour construire le sens de l'exposition. Il dit *Mais il n'y a pas de sens dans cette exposition !* Et effectivement, si on ne le construit pas, il n'y a pas de sens dans une exposition. Le sens ne tombe pas tout seul. Et ça, c'est finalement, pour les gens du Musée, quelque chose d'assez compliqué à faire comprendre : qu'il y a un vrai travail de collaboration avec les gens qui ont construit le discours et si ce travail de collaboration n'est pas livré, l'exposition, elle n'est pas lue.

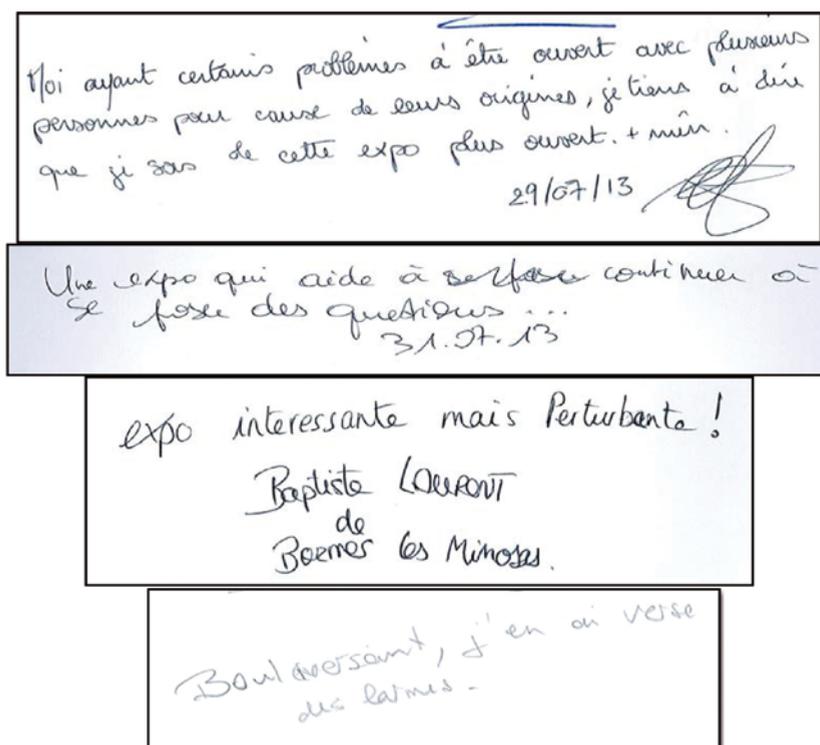
Il y a une deuxième série de réactions qui relève ce défi et se réfère aux idéaux qui sont supposés être exprimés par l'exposition. Celles-ci incluent des positions féministes aussi bien que des critiques qui font état d'un désaccord de fond, en lien avec les protestations contre les droits des LGBT, contre l'« ABCD de l'égalité », voire des positions sexistes.

Dans le catalogue de l'exposition, on insistait sur le fait que l'exposition était conçue « pour mettre le genre en question » et donc « permettre à cha-

¹⁴ En novembre 2013 le MuCEM réunissait deux jours durant une rencontre internationale de chercheurs, conservateurs et commissaires, auteurs d'expositions sur le genre

cun de s'interroger sur ses propres manières de vivre ces transformations » et « donner à chacun la possibilité d'entrevoir un peu de sa singularité dans ce miroir à multiples facettes où se projettent différentes manières d'être homme ou femme de sa société en Méditerranée »¹⁵.

En effet, une partie du public réagit très concrètement à cette stimulation :



Source : MuCEM.

Image 11

Extraits du livre d'or de l'exposition, p. 7, 10 et 14

Certains auraient voulu que ce soit même plus percutant, comme le soulignent les déclarations de certains visiteurs que nous avons interviewés :

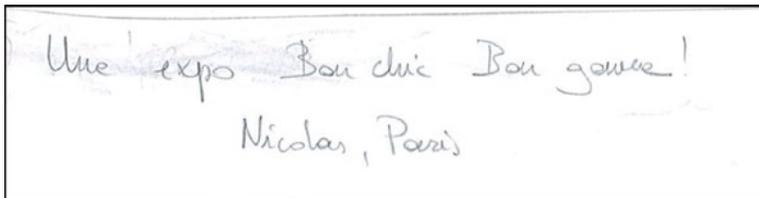
¹⁵ Au Bazar du genre, catalogue de l'exposition sous la direction de Denis Chevallier *et al.* (2013 : 28).

C'est une exposition très convenue. C'est triste de devoir traiter la question de la sorte sur un sujet aussi important. Mais il faut commencer par quelque chose.

Ce n'était pas très frappant. Normalement, à mon avis, une exposition comme ça, ça doit être aussi dérangeant. Ça doit te déranger que ce soit par l'image ou par l'information donnée, etc. Parce que justement c'est un sujet critique, on n'en parle pas assez. Donc il faut que ce soit plus ciblé, plus aigu pour moi. Mais, c'était déjà pas mal.

Le risque peut être aussi celui d'une certaine « banalisation du sujet » : tout le monde peut aborder la question du genre, personne n'échappe aux débats publics et médiatiques qui sont d'actualité et chacun sent qu'il a quelque chose à dire à ce sujet. Le contexte joue ici un rôle prégnant, en tant que cadre de l'expérience. Comme nous l'avons souligné plus haut, les débats publics autour du genre, leur diffusion et leur médiatisation, ont donné à connaître cette question et les problématiques qu'elle sous-tend auprès de l'opinion publique. C'est devenu un sujet de sens commun alors qu'il était alors un sujet/objet de chercheurs, de collectifs de militants. Un sujet à la mode, dans l'air du temps.

C'est un peu commercial. C'est assez désagréable à regarder en fait, mais c'est tendance¹⁶.



Source : MuCEM.

Image 12

Extrait du livre d'or de l'exposition, p. 17

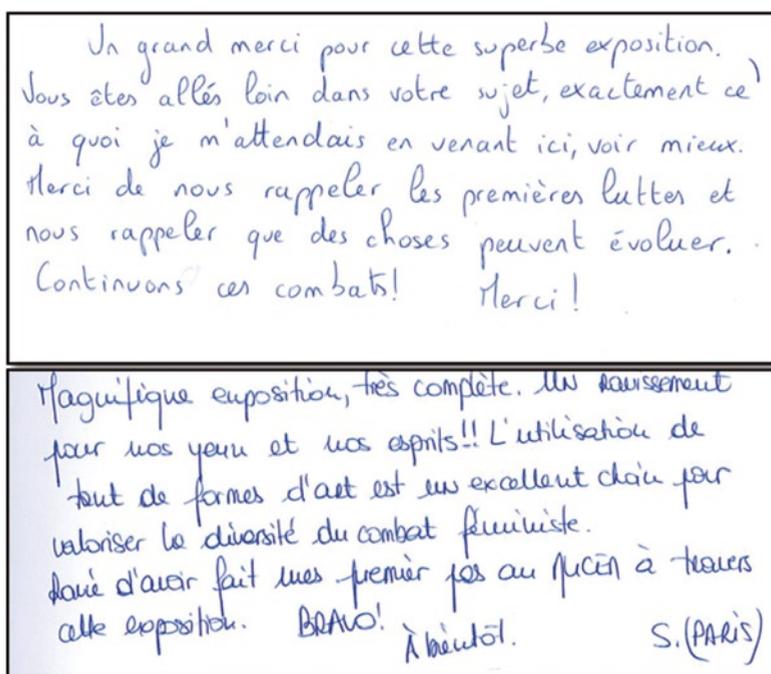
L'un des médiateurs du MuCEM¹⁷, engagé depuis l'inauguration et ayant fait la médiation de plusieurs expositions, explique que sur les autres expositions

¹⁶ Un visiteur, reportage de France 5, source : <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-franco-phone/info/Marseille-Provence-2013/p-24091-Reportages.htm>

¹⁷ Au MuCEM la médiation est confiée à des prestataires extérieurs. Cette médiation prend la forme de visites organisées en fonction de différents publics et d'une présence en salle de médiateurs chargés de répondre aux questions des visiteurs.

c'est souvent plus des demandes d'informations complémentaires... alors que le « Bazar du Genre » c'était vraiment des questions... enfin... c'était des choses que les gens connaissaient donc c'était plus des opinions, alors que dans les autres expos c'est plus des demandes de « renseignements ». Le public pour une part s'attendait à ce que le musée aille plus loin, qu'il apporte une « plus-value » en termes de connaissance.

En prenant une certaine distance avec le discours sous-jacent aux œuvres/objets montrés, certains visiteurs construisent un sens et réagissent en acquiesçant, ou, à l'inverse, en contre-attaquant ce qui relèverait d'un combat. La métaphore militaire est fréquente dans cette catégorie de commentaires.



Source : MuCEM.

Image 13

Extraits du livre d'or de l'exposition, p. 86 et 87

Enfin, il existe un désaccord au niveau de la théorie, qui serait assumée, et qui dépasserait le plan du « grand public » pour s'adresser davantage aux connaisseurs des différents courants et positionnements dans le domaine des études de genre. Ce genre de critique porte, d'un côté, sur la posture théorique,

et, d'un autre, sur l'absence de certaines thématiques. Ces critiques émanent de certains courants du féminisme, d'une part, et, d'autre part, de certains professionnels de la muséographie. Nous pouvons illustrer cela par un article « à charge », celui de Karine Espineira¹⁸, sociologue des médias, qui lança le débat en proposant une lecture « de vérification » des informations, en accusant l'exposition de Transphobie¹⁹.

C'est également le cas des livres d'or, comme le montre la série de commentaires suivants :

Domage qu'il y ait trop peu de place aux signes encore bien vivaces de la soumission et de l'inégalité (places des femmes aux postes de pouvoir, partage des tâches ménagères, images des femmes dans la publicité...). Trop peu de place (...) sur la soumission des femmes dans certaines parties du monde (lapidation, enterrement de femmes vivantes, jets d'acide...) et vision très partielle et partielle du port du voile : seuls apparaissent des témoignages de femmes portant volontairement le voile... Est-ce le cas dans tous les pays ? Et dans notre pays ? Pourquoi n'y a-t-il aucun témoignage de filles et femmes qui sans voile sont traitées de putes : pourtant il y a des livres très intéressants écrits par les premières concernées (un couple, LO, p. 25).

Quelle Aberration de considérer le voile comme une libération ! (signé, Sylvie, LO, p.7).

Quoi à propos de ces enfants que l'on mutile — au nord de l'Europe comme ailleurs — parce qu'ils sont porteurs des deux « caractéristiques » mâles et femelles ??? (signé, Roselyne LO, p. 10).

Le rapport d'un sexe à l'autre est bien traduit en image ». Par contre, le rapport du collectif au genre de chaque individu est absent ; plus particulièrement du collectif religieux au regard du genre féminin. Cette absence est une lacune. ??? La Liberté, socle de cette autonomie ou pas de la volonté renforcerait encore cette expo (LO, p. 14).

Intéressant. Malgré des manques. Rien sur les mutilations génitales. Finalement, on ne va jamais au bout de ses idées dans les expos « grand public » on reste soft. Les pratiques existent encore dans le bassin méditerranéen. C'est dommage de les occulter (LO, p. 25).

Une nouvelle ère s'ouvre. Je suis contente de l'audace de cette expo qui en amènera d'autres que j'espère nombreuses dans les années à venir. De très belles pièces sont exposées, beaucoup de gens et un sens, une tolérance, une ouverture qui changeront les mentalités pour un monde, un pays plus ouvert. Seul petit regret, le thème « genre » est très peu traité dans

¹⁸ Karine Espineira « quand l'exposition du nouveau Mucem flirte avec transphobie » *Le nouvel Observateur, Le plus*, 11/06/2013 <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/884280-quand-l-expo-du-nouveau-mucem-de-marseille-flirte-avec-la-transphobie.html>

¹⁹ Il est intéressant de lire les commentaires de cet article, où la sociologue qui critique se voit elle-même critiquée par ceux-là mêmes dont elle cherchait à défendre la cause.

l'hermaphrodisme et l'androgynie. Mais ce bémol n'enlève en rien de l'intérêt de cette expo. Merci et bravo ! (LO, p. 26).

Où sont les Germaine Tillion ; les Hélène Claudot Mawad et j'en passe. Un vrai gâchis (LO p. 52).

Le risque d'oublier quelque chose était d'ailleurs déjà admis par le commissaire dans le catalogue, dans un paragraphe intitulé « Exposer le genre : comment ne rien oublier ? ». Il y expliquait qu'« il était nécessaire de faire des choix pour éviter deux écueils : eu égard à l'étendue des champs couverts, ne pas céder à l'illusion de l'exhaustivité ; et se garder, par rapport à l'aire culturelle méditerranéenne retenue, d'un comparatisme réducteur et d'une vision simplificatrice opposant les deux rives de la Méditerranée »²⁰.

Au final : « Les collections surprennent effectivement au premier abord. On n'est pas habitué ; mais quel joli et audacieux pari »²¹.

7. SUR QUELQUES « OBJETS/THEMES/DOCUMENTS » POLEMIQUES

Les médiateurs et médiatrices avec lesquels nous avons échangé nous ont régulièrement parlé d'objets et œuvres qui suscitaient plus que d'autres des réflexions, des questions, des réactions parfois vives. Un thème est revenu dans les échanges : le voile. Si le contexte, en France, est alors moins polémique qu'il n'a pu l'être au moment de la loi qui interdit de « dissimuler son visage » dans l'espace public, ce sujet est toutefois revenu à plusieurs reprises au cours des entretiens, comme avec ce médiateur qui, ayant régulièrement travaillé dans l'exposition, avait pu observer les comportements des visiteurs :

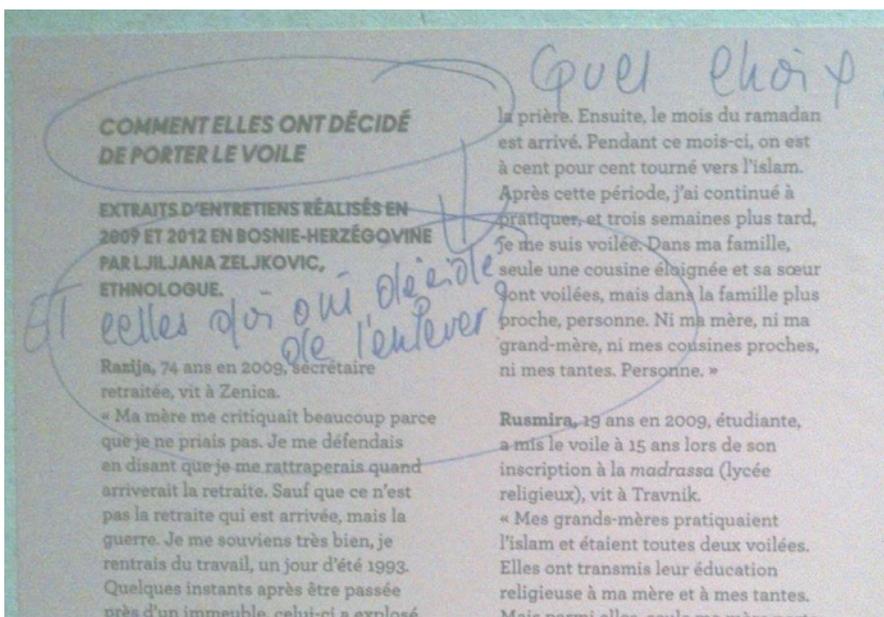
Là il faut que je me souviene, mais il y avait sans doute des objets qui suscitaient plus de réactions que d'autres... Déjà il y avait l'œuvre de la femme *bodybuilder*, qui, enfin, ça choquait pas, mais ça faisait plus rire les gens, les gens la remarquaient souvent... après la section sur le voile. Moi j'ai eu deux ou trois discussions avec des personnes qui trouvaient que c'était vachement simpliste et que ça ramenait toujours le même discours par rapport à la femme musulmane, etc. » ; « Je me souviens d'avoir eu de discussions oui sur la partie sur le voile, avec certai-

²⁰ Emmanuelle Gall « Au Bazar du genre Féminin/masculin *Télérama*, « Sortir », Paris, 7 juin 2013 <http://sortir.telerama.fr/evenements/expos/au-bazar-du-genre-feminin-masculin,125963.php>

²¹ Emmanuelle Gall « Au Bazar du genre Féminin/masculin *Télérama*, « Sortir », Paris, 7 juin 2013 <http://sortir.telerama.fr/evenements/expos/au-bazar-du-genre-feminin-masculin,125963.php>

nes personnes qui trouvaient que c'était une fois plus une vision simpliste de la femme musulmane dans les pays arabes, ce que moi, je trouvais surprenant parce que justement je trouvais que cette partie-là sur le voile c'était une manière différente de montrer le voile, comme il était porté dans les pays arabes...

Des visiteurs iront jusqu'à « barbouiller » le texte de présentation (image 14).



Source : MuCEM.

Image 14

Commentaire du public sur le cartel de l'exposition

8. CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater, le public n'a pas été insensible au thème du genre et à la manière de le présenter. Avec le « Bazar du genre », le MuCEM a eu une fonction de « poil à gratter », et la visite a même provoqué des disputes entre visiteurs, et en particulier au sein des couples. Les entretiens et la lecture des réflexions formulées dans les trois livres d'or remplis en sept mois attestent de cette capacité de l'exposition de provoquer une mise en question individuelle.

Mais le traitement par l'exposition d'un thème aussi sensible que le genre ne questionne pas seulement les visiteurs, il nous questionne également sur la mission du musée de société aujourd'hui. L'expérience du « Bazar du genre » nous a confirmé l'importance de poursuivre la tâche que s'assignent, dès les années 1980, les promoteurs d'une nouvelle muséologie²², où le musée ne serait plus un temple mais un forum ouvert à tous et à toutes pour débattre des grandes questions de société et, ce faisant, contribuer à créer du lien social. Avec le « Bazar du genre » le MuCEM a pu jouer son rôle de musée citoyen. Il doit confirmer cette orientation grâce à une programmation ouverte et à des expositions conçues pour penser le monde d'aujourd'hui et mettre en débat nos modes de vivre ensemble.



Source : Denis Chevallier, MuCEM.

Image 15

Affluence à l'entrée du MuCEM été 2013

²² La «Nouvelle muséologie» ou «Muséologie de la rupture» naît dans les années 1980 dans la foulée des écomusées et des musées de société pour affirmer la vocation sociale d'une institution qui doit remettre en question la relation sacralisante entre l'œuvre et le visiteur.

9. BIBLIOGRAPHIE

- Buslacchi, M. E. (2013). Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Entretien avec les commissaires / Les expositions temporaires : « Au Bazar du Genre », *Anuac – Rivista dell'Associazione nazionale universitaria degli antropologi culturali*, II(2), 238-245.
- Chevallier, D., Perrot, M., Bozon, M. et Rochefort, F, (eds.). (2013). *Au Bazar du genre*. Paris : Editions Textuel.
- Auslander, L. et Zancarini-Fournel, M. (2014). « À propos du bazar du genre... », *Clio : femmes, genre, histoire*, 40, 219-224.
- Girel, S. (2016). Marseille et ses musées en année Capitale. La re(co)naissance d'une scène muséale, *Public(s)*, Repéré à <http://publics.hypotheses.org/562>

Caminando hacia la inclusión de las mujeres en los museos de España¹

M.^a Carmen Delia Gregorio Navarro²

Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCCIÓN

Debido a la extensión, afortunadamente, de la materia de análisis, realizaré una aproximación general sobre el tema, que ilustraré con varios casos, fundamentalmente españoles, localizables en museos de Historia, Arqueología y Arte. El objetivo principal de este artículo es la visibilización de las mujeres en los museos y espacios patrimoniales, por ello, entre otras acciones de inclusión, deben revisarse los discursos de estas instituciones, que han de incluir tanto imágenes como lenguaje incluyente, además de crear nuevas exhibiciones que reflejen la diversidad social y muestren la realidad sin artificios. *Re-leyendo y re-visionando* la Historia de la humanidad en clave de género femenino y masculino con una mirada incluyente, *re-descubrimos* a sus protagonistas, mujeres y varones.

Según indican los estatutos de ICOM:

Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno con fines de educación, estudio y disfrute (22.^a Asamblea general de ICOM celebrada en Viena, Austria, con fecha 24 de agosto de 2007)³.

Obedeciendo a esta definición, los museos están al servicio de la sociedad con el objetivo principal de su educación y conocimiento del pasado.

¹ Agradezco la gentileza de los museos e instituciones culturales que me han facilitado el material fotográfico, contribuyendo con ello a enriquecer esta publicación científica.

² Investigadora de género y educadora de museos. Contacto: carmendeliagregorio@gmail.com

³ <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> [consulta: 14 de diciembre de 2016].

Así, deberíamos preguntarnos por qué no han representado desde sus inicios a las mujeres y a los varones de forma equitativa. La respuesta obedece a la discriminación que ha planeado sobre las mujeres a lo largo de la Historia. No obstante, actualmente queda lugar para un presente y futuro esperanzador, pues tal como refiere Marian López Fernández Cao, «es posible pensar en las mujeres y en los hombres cuando entramos en el museo» (2013: 35), máxima que ha de convertirse en la norma para la correcta relectura de la memoria que custodian los museos y centros patrimoniales, responsables de la transmisión de nuestra Historia y del papel que desempeñaron las mujeres y los varones. Esta necesaria revisión de los discursos conducirá hacia la visibilización de las mujeres en estos espacios (Fernández Valencia, 2013: 16-17), actualmente «desaparecidas» de una buena parte de las instituciones. Este es el objetivo principal del proyecto *Género y museos*, iniciado en 2010 y suscrito en 2009 entre la Universidad Complutense de Madrid y el Ministerio de Cultura. Desarrollado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM junto con varios organismos y la colaboración de museos madrileños como el Museo Nacional del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Museo del Traje, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red estatal de museos españoles, para «cumplir los objetivos de democracia e igualdad» (López Fernández Cao, 2013: 31).

La adhesión al proyecto en vigor de la *Asociación E-Mujeres* en octubre de 2011, posibilitó la incorporación del Museo Nacional de Cerámica González Martí (Valencia), favoreciendo la creación del trabajo *Itinerarios en femenino*⁴. Gracias a esta investigación, actualmente estos museos cuentan con itinerarios de género para apreciar las colecciones desde una perspectiva incluyente⁵, reivindicando «la presencia de las mujeres en las prácticas culturales en calidad de sujetos activos y participativos en los procesos históricos» y «a los seres humanos —mujeres u hombres— que hay en cada obra»⁶. Parte de los resultados de este estudio se encuentran en la publicación *El protagonismo de las mujeres en los museos* (2013), y en la exposición virtual *Patrimonio en femenino*, inaugurada el 8 de marzo de 2011⁷.

⁴ <http://www.museosenfemenino.es/quienes-somos> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

⁵ http://www.museosenfemenino.es/museo_prado/trabajos_de_mujeres [consulta: 28 de diciembre de 2016]. http://www.museosenfemenino.es/museo_prado/mujeres_poder [consulta: 28 de diciembre de 2016]. http://www.museosenfemenino.es/museo_reina_sofia [consulta: 28 de diciembre de 2016]. http://www.museosenfemenino.es/museo_ceramica_gonzalez_marti [consulta: 28 de diciembre de 2016]. http://www.museosenfemenino.es/museo_arqueologico_nacional/ [consulta: 28 de diciembre de 2016]. Véase capítulo 3.

⁶ <http://www.museosenfemenino.es/proyecto> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

⁷ López Fernández Cao, Fernández Valencia y Bernárdez Rodal (eds.), 2013.

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniofemenino/presentacion/portada.html>

2. EL DISCURSO ANDROCÉNTRICO TRADICIONAL

Los museos han sido e incluso algunos siguen siendo, reflejo de la élite cultural, pues incluidos en un sistema patriarcal naturalizan los comportamientos como masculinos y femeninos, según los que se adjudica a las personas el papel de «hembras» o «varones», privando en ocasiones de la concesión de un lugar equitativo a las mujeres entre los hombres. Así, la presentación de las conductas que deben pertenecer a uno u otro género, a través de la imagen, lenguaje y concepto (López Fernández Cao, 2013: 34), legitima estas actuaciones como normativas, perpetuando en el público una idea anticuada y limitada de ambos sexos. Ello supone un problema añadido, pues quien visita un museo desde el presente puede ver «su pasado en estas escenas y en estos discursos» (Querol y Hornos, 2011: 140), y ese conocimiento será tomado como verdadero. De ello se deriva la gran responsabilidad, ineludible, que las instituciones patrimoniales y culturales tienen para con la sociedad, debiendo ofrecer una información veraz. En palabras de Isabel Izquierdo:

la visión del pasado, (...) constituye una referencia para sucesivas generaciones; es realmente un modelo. De esta manera, aquello que el museo no cuenta se convierte en marginal, por lo que las mujeres se transforman muchas veces en sujetos invisibles, sin capacidad alguna de agencia y participación en la construcción de esa memoria colectiva que el museo representa (2014: 19).

Esa «mirada masculina» fue considerada universal y neutra, reflejando los intereses de la élite varonil o «privilegiada» en cuanto a su capacidad de voto y decisión. Por ello este filtro, tremendamente selectivo, llegó a impregnar tanto los criterios museológicos, como el concepto y las ideas a transmitir. Así, el discurso androcéntrico ha sido el responsable, junto con la supremacía de las élites culturales, del sesgo en la transmisión de la información y en la difusión del conocimiento de nuestro pasado. Esta situación está cambiando en la actualidad pues, especialmente las mujeres pero también los varones estamos tomando conciencia del lastre personal y cultural que la discriminación femenina ha supuesto para la sociedad. Esa conciencia común está abriendo paso a nuevas muestras expositivas que reflejan la diversidad social, alejándose en ciertos casos de los estereotipos y prejuicios de género, y mostrando la realidad tal cual es, el objetivo principal de los espacios patrimoniales.

3. LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y LA HISTORIA DE LAS MUJERES

Re-leyendo y re-visionando la Historia de la humanidad en clave de género femenino y masculino y observando con una nueva mirada incluyente a quienes participaron en ella, *re-descubrimos* a muchas figuras femeninas. Esta

re-lectura la debemos principalmente a los estudios de género, surgidos en los años sesenta del siglo XX en las universidades americanas y europeas gracias al movimiento feminista, que defiende la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, favoreciendo su inclusión igualitaria en la sociedad. Esta tradición precedente contribuyó en académicas españolas que, trabajando de forma aislada fueron consiguiendo la inclusión de esta materia en los cursos reglados y de máster en varias universidades españolas. Así, en 1979 se creó el Seminario d'Estudis de la Dona (SED) y el Seminario de Estudios de la Mujer (SEM), precursores de otros muchos desarrollados en nuestro país.

Estos estudios, que hacen «referencia expresa a la relación dialéctica entre los sexos que impregna nuestra cultura fruto del estatus y del poder que históricamente han ido consolidando los varones, a la par que se asentaba la subordinación de las mujeres», además de centrarse en la investigación de estas, lo hacen en las relaciones sociales entre aquellas y los hombres, aplicando una perspectiva de género en sus objetos de conocimiento y propiciando la construcción de una ciencia no androcéntrica (Vicente y Larumbe, 2010: 23-24).

Los estudios de género se han ido consolidando en la universidad española gracias al interés del profesorado, en su mayoría femenino. Ello ha facilitado la creación de los Seminarios Interdisciplinarios de Estudios de la Mujer en varias universidades, como el de Zaragoza (SIEM), nacido en enero de 1994 para «promover, coordinar y difundir estudios sobre las mujeres desde las diferentes áreas científicas, planteándose el reto de elaborar un discurso y una práctica científica no discriminatoria» (Vicente y Larumbe, 2010: 25). Junto a este destaca el Programa de Doctorado Interdepartamental: Estudios de Mujeres, creado en 1999; Postgrados; la *Asociación Universitaria de Estudios de la Mujer* (AUDEM), *Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres* (AEIHM) o *Asociación Española de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas* (AMIT).

Otras iniciativas realizadas desde el ámbito académico son los cursos, seminarios, encuentros y jornadas, con un objetivo común: defender la igualdad de oportunidades entre ambos sexos, un principio jurídico universal. Como recuerda Almudena Domínguez «insistir desde la universidad en el derecho a la igualdad y a la no discriminación por sexo, supone cumplir con el compromiso que ha estado presente desde la Constitución de la Comunidad Europea y que paulatinamente se ha ido trasladando a las normativas de cada país miembro» (2010: 12-13). El reto es ampliar la concepción de estos estudios como asignatura obligatoria y la creación de un área de investigación en cada universidad, para lo que es necesaria la formación del profesorado y la incorporación de personal experto en la materia (Vicente y Larumbe, 2010: 19, 26-29, 32).

Para redescubrir el papel de las mujeres a lo largo de la Historia debemos realizar un enfoque desde una nueva perspectiva, en palabras de Pilar Vicente y M.^a Ángeles Larumbe «que cuestione tanto las causas como las consecuencias de haber conformado una sociedad donde la mitad de la población ha vivido en condiciones de desigualdad respecto a la otra». Por ello el sexismo actual ha de combatirse desde el ámbito de la enseñanza, educando en igualdad. Según afirman estas autoras, los estudios de género se configuran como una «herramienta necesaria de transformación social absolutamente imprescindible» (Vicente y Larumbe, 2010: 33), aseveración que comparto.

Así pues, con la introducción de estos estudios, que trajeron consigo la recuperación de figuras femeninas silenciadas en la Historia, llegó también la respuesta de las mujeres a la mirada androcéntrica e individual de los museos. Dentro de estas iniciativas destaca en España la protagonizada por Carmen Rísquez y Francisca Hornos en 1995 (Rísquez y Hornos, 2000; 2005), quienes, a propuesta del Movimiento Vecinal de Jaén y del Instituto Andaluz de la Mujer, realizaron una serie de visitas guiadas en el Museo Provincial de Jaén a un grupo de mujeres, con el objetivo de «recorrer con una nueva mirada nuestro pasado» y «poner un punto de atención en la necesidad que tenemos las mujeres de recuperar la historia», construyendo «un espacio museístico nuevo, menos parcial, más ajustado al pasado plural de la humanidad» (Rísquez y Hornos, 2005: 176-177).

4. INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN

Actualmente, destaca la escasa representación de las mujeres como protagonistas en espacios culturales. Las instituciones dedicadas a la historia de la mujer se ubican principalmente en América del Norte y América del Sur⁸. No obstante, los aspectos históricos, arqueológicos y artísticos en femenino van incluyéndose en los discursos museográficos, y aumentando el número de exposiciones que «rescatan» a la mujer (Sada Castillo, 2010: 235-239), aunque estos discursos expositivos y didácticos de los que se sirven los museos «para dar visibilidad al género» (Domínguez Arranz, 2010: 12), han de ser revisados para que ofrezcan una información completa y real de las sociedades pasadas⁹, incorporando en las imágenes, los textos y el concepto, a mujeres y varones, del modo en que apreciaremos más adelante.

⁸ Sobre los museos de mujeres en España, véase García Sandoval y Gregorio Navarro (2013).

⁹ Para la imagen, concepto y lenguaje referente de las mujeres en los museos, véase Gregorio Navarro y García Sandoval (2013).

Así, para *re-conocer* y *re-descubrir* a las mujeres en la Historia debemos estudiar, desde una nueva perspectiva feminista y equitativa, las colecciones de los museos y los espacios patrimoniales para restablecer el protagonismo de las mujeres y los varones, y representar a unas y otros en igualdad; creando museos de mujeres que recuperen sus testimonios de vida para demostrar su importancia en la Historia de la Humanidad¹⁰. Derivado de la necesidad de esta tarea y para que esta sea efectiva, algunos organismos ya han elaborado textos como la «Guía para la incorporación del enfoque de género en museos», gestada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Santiago de Chile¹¹. Pienso que todas estas acciones significan la integración y la inclusión de las mujeres en el ámbito cultural, y que nos conducirán hacia la normalización o consideración igualitaria entre aquellas y los hombres, conceptos que paso a explicar a continuación.

No obstante la explicación anterior, debemos tener en cuenta dos aspectos que en algunos casos pueden explicar la disposición de la colección y el discurso museográfico, como son el espacio disponible del museo junto con la adaptación al mismo de la colección. Otro condicionante lo encontramos en las subvenciones que estas instituciones reciben de la administración general, pues han de depender de los organismos superiores para la realización de cambios en el diseño expositivo y en el discurso del museo.

Desde mi punto de vista, para conseguir la inclusión, el primer paso es la integración, etapa positiva en la que actualmente se encuentra buena parte del mundo patrimonial. La integración es la responsable de dar a conocer de forma paulatina las obras elaboradas por mujeres o donde estas aparecen, asentando el terreno para que la inclusión se realice de forma efectiva. Para ello el conocimiento transmitido debe reflejar la realidad, alejándose de los estereotipos clásicos y anticuados sobre mujeres y varones, y utilizando un lenguaje incluyente o no sexista, aspecto fundamental.

Se puede hablar de inclusión cuando el discurso general de la institución cultural muestra testimonios de mujeres y varones de forma equitativa. Así lo expone el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), renovado y cuya reapertura en el año 2014, trajo consigo la puesta en marcha de un nuevo proyecto museográfico, donde destaca la revisión de los discursos desde una perspectiva de género incluyente, incidiendo en el papel de las mujeres a lo largo de la Historia mediante la imagen y el lenguaje, entre otros aspectos¹². Como algunos ejemplos, en las salas dedicadas a la Prehistoria, etapa que tradicionalmente

¹⁰ En cuanto a los museos de mujeres, véase capítulo 5.

¹¹ http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/guia_incorporacion_enfoque_genero.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

¹² Véanse en el capítulo 7 algunos trabajos de Izquierdo, López y Prados.

ha sido representada invisibilizando a las mujeres y relegándolas a ciertas actividades consideradas típicamente «femeninas», se presenta la recreación a tamaño natural de la mujer neandertal de la cueva del Sidrón (Poliña, Asturias), quien aparece portando una lanza, elemento que años atrás hubiera sido impensable asociar a una fémina¹³.

Atención especial merece el espacio dedicado a la Antigüedad: Grecia y Roma¹⁴. En el caso de Grecia, destaca la novedosa presentación de sus colecciones: vasos cerámicos, esculturas, terracotas y bronce, vistos desde diferentes ámbitos temáticos y articulados desde un enfoque de género femenino donde el principal eje del discurso resulta ser la construcción de la identidad, a través de la cual se vislumbra «el protagonismo masculino y la exclusión femenina» (Cabrera Bonet, 2014), ideas reflejadas en la unidad táctil «Invisibilidad femenina/Visibilidad masculina», con piezas manipulables. Ya en el mundo romano, Hispania, una vitrina nos facilita el conocimiento de algunos de los miembros componentes de una familia mediante los retratos en mármol del *pater familias* o padre, el hijo, la *mater familias* o madre, y la hija, junto con varios elementos definitorios de estas personas, como una fíbula, juguetes, una *bullae*, un balsamario o una muñeca; objetos que individualizan, dentro de la inclusión, a estas personas. Es decir, afirmo que individualizar a un grupo social, o bien a mujeres y a varones dentro de la inclusión, es una acción integradora orientada al conocimiento veraz de nuestro pasado.

El Museo Provincial de Zaragoza¹⁵ incluye en sus salas de exposición permanente una única obra femenina, realizada por la pintora Lavinia Fontana. La pieza, titulada *Doble retrato de matrimonio* (1577-1585), es posiblemente el propio autorretrato de la pintora y su esposo, Gian Paolo Zappi. Entre el 27 de septiembre y el 16 de octubre de 2016, sus salas albergaron la muestra itinerante «El voto femenino en España», que

¹³ Véanse en el capítulo 7 los trabajos de Querol; Fatás y Martínez Llano, 2014; y el capítulo 4.

¹⁴ *Itinerarios en femenino* de Grecia y Roma en el Museo Arqueológico Nacional: <http://www.man.es/man/estudio/proyectos-investigacion/clasicas/itinerarios-femeninos.html> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

¹⁵ Actualmente me hallo realizando un estudio para valorar la inclusión de las mujeres en los museos de Zaragoza, junto con varios más en Huesca y Teruel, de los que en este texto ofreceré algún ejemplo ilustrativo como avance de mi investigación. Agradezco su atención y amabilidad para conmigo, así como por la información que me proporcionaron, a las personas responsables de los distintos museos de Aragón, con quienes me entrevisté en los primeros meses del año 2016 y que me mostraron su sensibilización con el tema del género: Julio Ramón y Concha Martínez Latre (Museo Provincial de Zaragoza); Adoración Gabás, Romana Erice, Susana García, Carmen Aguarod (museos municipales de Zaragoza); Pilar Pastor (Observatorio de Cultura de Zaragoza); Silvia Abad (IAACC Pablo Serrano, Zaragoza); Susana Villacampa (Museo Diocesano de Huesca); Víctor Juan (Museo Pedagógico de Huesca); Laura Asín, José Fabre (Museo de Huesca).

realizada para conmemorar el aniversario de la concesión del derecho al voto a las mujeres, aprobado por las Cortes Constituyentes de la Segunda República en 1931, parte de la revisión y actualización de la desarrollada en 1981, con motivo del cincuentenario del voto femenino en España¹⁶.

Como parte de su recorrido, exhibió la muestra temporal «Mujeres» (18 de diciembre de 2014-26 de febrero de 2017), primera de varias monográficas centradas en temas diversos como los bodegones, los autorretratos, los grabados o el paisaje, cuyo objetivo es realizar «un recorrido temático» por obras de arte pictóricas que figuran en su colección. Como bien se anuncia desde la plataforma virtual de la institución,

nos muestran a mujeres de toda índole; pintoras, burguesas, madres o esposas, vistas por los artistas que plasman diferentes personalidades dentro de una pintura figurativa, que comienza a interpretar las nuevas tendencias artísticas que van surgiendo en los albores del siglo XX. Pinturas realizadas por hombres pero protagonizadas por mujeres, cuya impronta quedó en unos magníficos retratos que merecen la pena ser vistos e interpretados¹⁷.

En la misma ciudad, el Museo del Teatro de Caesaraugusta contiene algún ejemplo de inclusión, como el que ofrece el módulo expositivo referido al público asistente a las representaciones teatrales romanas, cuyos audios incluyen el testimonio de la rica dama romana Valeria Máxima, acompañado de una imagen (ilustración 1)¹⁸. Por su parte, el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC, Zaragoza), además de custodiar una parte de la producción artística de Juana Francés (1924-1990)¹⁹, realizó entre el 29 de septiembre y el 11 de diciembre de 2016 una monográfica sobre la figura de la soprano zaragozana Pilar Lorengar, con ocasión del vigésimo aniversario de su fallecimiento, titulada «Pilar Lorengar. Una aragonesa de Berlín». Junto a ella, la muestra temporal «En torno a una generación. La Colección», exhibió entre diciembre de 2015 y abril de 2016 piezas de la colección permanente elaboradas por artistas de Aragón que nacieron entre los años cincuenta y setenta del siglo XX, resultando «un espacio en el que conviven la pintura y la fotografía y en el que dialogan diferentes lenguajes y temas como la abstracción y la figuración, el desnudo, el hombre y la mujer, la ciudad y la naturaleza»²⁰.

¹⁶ <http://www.museodezaragoza.es/exposiciones/exposiciones-antioere/el-voto-femenino-en-espana/> [consulta: 2 de enero de 2017].

¹⁷ <http://www.museodezaragoza.es/exposiciones/exposiciones-antioere/mujeres/> [consulta: 24 de abril de 2017].

¹⁸ Imagen cortesía de su creador, Francesc Riart Jou, en cuanto al permiso de publicación, y de las responsables del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza: Adoración Gabás, Romana Erice, Susana García y Carmen Aguarod.

¹⁹ Véase capítulo 4 para una mayor información.

²⁰ <http://www.iaacc.es/exposiciones/pasadas/> [consulta: 2 de enero de 2017].



Fuente: Francesc Riart Jou. Ayuntamiento de Zaragoza – Museo del Teatro de *Caesaraugusta*.

Ilustración 1

Representación de Valeria Máxima

En Huesca, el Museo Pedagógico de Aragón presenta varios objetos vinculados a la educación femenina del siglo xx, mostrando la diferente instrucción que recibían las niñas, como futuras madres y esposas, en comparación con los niños²¹. El Museo de Huesca contiene la producción artística de tres mu-

²¹ Para esta temática en época romana, véase García Sandoval y Gregorio Navarro (2014).

jeros: Teresa Agüesca Rossis, grabadora oriunda de la ciudad (1654-¿?)²², la zaragozana Mayte Ubide (1939), también grabadora, y Lourdes Riera (1953), ceramista ilerdense²³. Mientras, el Museo Diocesano de esta ciudad no contiene obra realizada por mujeres, aunque sí destacan las féminas como protagonistas de la pieza de Arte, localizándose en la Catedral la capilla funeraria de Catalina de Gastón y Guzmán, esposa del humanista Juan Vincencio Lastanosa, fallecida en 1644 a la edad de 32 años, de complicaciones tras el parto²⁴, y retratada en la parte alta de la cúpula de la capilla. El museo realizó el 12 de marzo de 2016 la visita guiada «Divinas y humanas: mujeres en la Catedral de Huesca», resaltando a las mujeres presentes en sus colecciones. Y en otra localidad de esta provincia, Campo (Huesca), el Museo de Juegos Tradicionales incluye un espacio de ocio femenino: el juego de las «birllas» que, practicado solamente por las mujeres, se transmite de madres a hijas.

Entre otros ejemplos de inclusión destaca el Museo Nacional de la Energía de Ponferrada (León), que visibiliza el papel de la mujer dentro y fuera de la mina, accesible a las féminas desde 1986, con el varón como principal protagonista, y que recoge, entre otras, la historia de las hermanas Rosa, Inés y Ester Silván, mineras, madres y esposas de mineros en el siglo xx²⁵.

Cada vez más museos y espacios patrimoniales incluyen la figura de la mujer en sus discursos, tanto en exposiciones temporales como en la exhibición permanente. Sobresale el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, que colabora desde el año 2015, continuada durante el 2016, con la propuesta «Dones de Tàrraco», según la cual se han recreado algunas féminas romanas de la ciudad para obtener imágenes virtuales de libre uso. La propuesta se enmarca en el proyecto WikiArs, iniciativa online del movimiento Wikimedia, desarrollado en Tarragona junto a la Associació Amical Wikimedia y la Escola d'Art i Disseny de Tarragona. En relación, el día 21 de mayo de 2016 y con motivo de la «Noche de los museos», el museo inauguró el itinerario permanente «Dones de Tàrraco» para descubrir a las mujeres presentes en su colección.

Entre las exposiciones temporales, la monográfica «No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América», en el Museo Naval de

²² <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=AG%DCEsCA%20ROSSIS,%20Teresa&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MHU%7C&MuseumsRolSearch=4&> [consulta: 2 de enero de 2017].

²³ http://museodehuesca.es/wp-content/uploads/2016/03/BBAA_3.3.2016.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

²⁴ <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/57/16cuartero.pdf> [consulta 2 de enero de 2017].

²⁵ <http://www.enemuseo.org/index.php/es/el-museo/que-cuenta/carbon> [consulta 2 de enero de 2017].

Madrid (21 de mayo-30 de diciembre de 2012), cuyo título es revelador, resaltó el papel femenino en las expediciones del nuevo mundo, visibilizando a mujeres como Mencía Calderón, líder de una expedición de 1.600 km que duró más de seis años; Isabel Barreto, la única almirante de la Armada; o Catalina de Erauso, donostiarra conocida como «la monja alférez», que luchó como soldado de infantería en Perú y Chile²⁶. En el Museo del Teatro Romano de Cartagena, los días 4 y 8 de marzo de 2016 se realizó el Seminario «Admiradas, denostadas, olvidadas: mujeres de la antigua Roma», para celebrar el Día Internacional de la Mujer. Coincidió con la inauguración de la exposición itinerante: «Mujeres de Roma a través del cómic» (4 de marzo – junio 2016), incluida en el Proyecto «Derechos de la Ciudadanía Europea. Mujer y Ciudadanía»²⁷. Una interesante muestra por su temática es «Las mujeres y el mar», apreciable en el Museo Naval de San Sebastián entre el 29 de enero y el 19 de noviembre 2016, y que expuso a través de diversos objetos «la relación que las mujeres han tenido con el mar a lo largo de la historia sin olvidar el lugar que ocuparon desde tiempos antiguos en el imaginario y la mitología del mundo marítimo»²⁸. El Museo Nacional del Prado, con itinerarios de género permanentes²⁹, presentó el día 25 de octubre de 2016, hasta el 19 de febrero de 2017, la exposición «El arte de Clara Peeters», acompañada de actividades como una conferencia, un taller infantil y el curso «Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters» (4 de octubre-13 de diciembre de 2016)³⁰.

Por su trascendencia recojo la exhibición «Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010», desarrollada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (23 de junio de 2012-6 de enero de 2013)³¹, para «subrayar la importancia que han tenido los discursos sobre el género y las identidades sexuales en la producción artística española desde los años sesenta del siglo pasado»³². Entre otras exposiciones recientes sobre Arte contemporáneo,

²⁶ http://www.armada.mde.es/archivo/dirorcun/No_fueron_solos_dossier.pdf

Sobre Catalina Erauso y las mujeres donostiarras, véase http://www.santelmomuseoa.es/uploads/Actividades/Secundaria/mujer_kalejira_ES.pdf

[consulta: 2 de enero de 2017].

²⁷ http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/actividades/ficha_actividades/_TB-DxXYxg9rdc-w6fDdBhCb0Sk1AvnyFGUZY5VICBIIDNuUnTWsWs6g

http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/actividades/ficha_actividades/_TBDxXYx-g9rdtPSocp95LZrxsrjeRmZdxRiKXDN2NtpJNi6ldrQsEgA [consulta: 2 de enero de 2017].

²⁸ <http://untzimuseoa.es/es/exposiciones/actuales/665-las-mujeres-y-el-mar> [consulta: 2 de enero de 2017].

²⁹ Véase capítulo 1.

³⁰ <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-arte-de-clara-peeters/e4628dea-9ffd-4632-85c9-449367e86959> [consulta: 2 de enero de 2017].

³¹ <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/> [consulta: 2 de enero de 2017].

³² <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6206> [consulta: 2 de enero de 2017].

reseño «Celdas», de Louise Bourgeois (1911-2010), en el Guggenheim de Bilbao (18 de marzo-4 de septiembre de 2016)³³; «El juego de la visión», de Marina Núñez, entre el 2 de junio y el 1 de noviembre de 2016 en el Museo Artium (Vitoria)³⁴; y «Un jardín japonés. Topografías del vacío», de la artista Esther Pizarro, que incluyó el Museo San Telmo (San Sebastián) entre el 14 de febrero y el 18 de mayo de 2015³⁵.

Destaco el Seminario «A través/al otro lado del espejo», en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MuBAM), donde participé activamente. Con el objetivo de releer las obras de arte y la creación de itinerarios desde la perspectiva igualitaria, celebró tres ediciones: «Las colecciones del Museo de Bellas Artes desde la perspectiva de género» (2012)³⁶; «Hacia una visibilización de la mujer en el Arte y los museos» (2013)³⁷; y «Mujer y creación: reflexiones desde la Historia y el Arte» (2014)³⁸. Relacionado con estos seminarios está el Proyecto «¿Quién da la vuelta a la tortilla?» (2012) subvencionado por el Ministerio de Cultura (Actual Secretaria de Estado de Cultura) y coordinado por el Colectivo Medusa Mediación en colaboración con el Museo de Bellas Artes de Murcia, el Museo de León y el Museo Provincial de Lugo, que originó talleres donde trabajar las colecciones de los museos en clave de género³⁹, una exhibición de nueve obras de artistas de época contemporánea que reinterpretaron piezas de dichas instituciones⁴⁰, y dos guías didácticas para visitar estos tres espacios (2013): «Volteando. Santi y Noa te enseñan el museo», para público familiar⁴¹, y «Acércate», para público adolescente⁴². Por las mismas fechas se inauguraba el primer «Congreso de Xénero, Museos y Arte», celebrado en 2013 por la Rede Museística Provincial de Lugo⁴³, y al que seguirían el «Con-

³³ <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.es/exposicion> [consulta: 3 de enero de 2017].

³⁴ <http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/60221-marina-nunez-el-fuego-de-la-vision> [consulta: 2 de enero de 2017].

³⁵ http://www.santelmomuseoa.es/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=33&id=8520&Itemid=218&lang=es [consulta: 2 de enero de 2017].

³⁶ http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,59,c,371&r=AgP-23471-DETALLE_EVENTO [consulta: 2 de enero de 2017].

³⁷ http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,87,c,0,m,0&r=AgP-25967-DETALLE_EVENTO [consulta: 2 de enero de 2017].

³⁸ https://www.murciaturistica.es/webs/museos/marquesina/MQS_102345.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

³⁹ http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,58,c,371&r=AgP-23472-DETALLE_EVENTO [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴⁰ http://www.museosdemurcia.com/museos.ver_exposicion?exposicion=31 [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴¹ https://www.murciaturistica.es/webs/museos/material-didactico/MD_es_12988.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴² https://www.murciaturistica.es/webs/museos/material-didactico/MD_es_13088.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴³ <http://redemuseisticalugo.org/generomuseosarte/portada.asp> [consulta: 2 de enero de 2017].

greso de Xénero, Museos, Arte e Migración» (2015)⁴⁴; y el «Congreso de Xénero, Museos, Arte e Educación» (2016)⁴⁵.

En cuanto a la divulgación de la Historia de las mujeres, el patrimonio y los museos, quiero resaltar algunos ejemplos recientes de congresos, jornadas y cursos, como «La divulgación del Patrimonio y la Historia de las Mujeres» (2016), entre otros coordinados principalmente por Margarita Sánchez Romero (Universidad de Granada) y organizados por el grupo de investigación GEA⁴⁶, el Departamento de Prehistoria y Arqueología, el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer de la misma universidad, o el Instituto de la Mujer del Ayuntamiento de Granada⁴⁷. El XII Congreso «El género del patrimonio cultural: discriminaciones, silencios, igualdad», celebrado en San Sebastián los días 20 y 21 de octubre de 2016, marco de este artículo y que continúa la trayectoria de estos eventos sobre patrimonio cultural y museos, iniciados hace más de diez años⁴⁸. Mientras, los días 18 y 20 de octubre de 2016 se celebraron en el Museu d'Història de Catalunya (Barcelona) y el Museu Comarcal de Cervera (Lérida), las Jornadas «Museos y perspectiva de género»⁴⁹. Un acontecimiento singular es la creación de la «Plataforma Universitaria de Estudios Feministas y de Género», el 30 de septiembre de 2016 en Madrid, que, con representantes de varias universidades españolas, se impuso como objetivo principal «exigir el cumplimiento de la ley en materia de igualdad de género, trabajar para la creación de un área de conocimiento específica, así como no retroceder en los avances conseguidos hasta la fecha»⁵⁰.

Resumiendo este capítulo, se puede aseverar que la integración y la inclusión son acciones correlativas pero a su vez complementarias, que conducirán hacia la normalización de las mujeres en los museos y espacios culturales, contribuyendo así a la educación en igualdad⁵¹. De esta forma se ha podido apreciar mediante los casos expuestos, donde destaca, por su reciente renovación

⁴⁴ <http://redemuseisticalugo.org/iigeneromuseosarte/portada.asp> [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴⁵ <http://redemuseisticalugo.org/IIIGeneroMuseosArte/portada.asp> [consulta: 2 de enero de 2017].

⁴⁶ HUM-065. GEA. Cultura material e identidad social en la Prehistoria Reciente del Sur de la Península Ibérica. <http://www.webgea.es/actividades/cursos/21-mujeres-generos-y-arqueologia> [consulta: 3 de enero de 2017].

⁴⁷ <http://www.webgea.es/actividades/cursos> [consulta: 3 de enero de 2017].

⁴⁸ <http://www.irun.org/oiasso/home.aspx?tabId=1020>

https://addi.ehu.es/browse?type=author&value=Arrieta+Urtizbera%2C+I%C3%B1aki&sort_by=2&order=DESC&rpp=20&etal=0&submit_browse=Actualizado [consulta: 3 de enero de 2017].

⁴⁹ <http://www.ecomuseu.com/es/jornades-museus-i-perspectiva-de-gener/> [consulta: 3 de enero de 2017].

⁵⁰ <https://plataformauniversitariafemgen.wordpress.com/2016/10/05/nace-la-plataforma-universitaria-de-estudios-feministas-y-de-genero/#more-7> [consulta: 3 de enero de 2017].

⁵¹ Sobre esta última idea, de la educación en igualdad, véase Izquierdo Peraile, 2014: 24.

en 2014, el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), cuyo proyecto museográfico insiste en la revisión de los discursos desde una perspectiva de género incluyente, resaltando el papel de las mujeres en la Historia mediante la imagen y el lenguaje, principalmente, tal como muestran las salas dedicadas a la Prehistoria, o a la Antigüedad con Grecia y Roma.

En Aragón sobresalen varios museos. El Museo Provincial de Zaragoza participa actualmente en la visibilización femenina mediante varias exposiciones temporales, fundamentalmente de fondos de la colección permanente, que versan sobre diversos aspectos y épocas. En la misma ciudad, el Museo del Teatro de Caesaraugusta contiene algún ejemplo de inclusión, junto con el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano (IAACC, Zaragoza), que, además de custodiar una parte de la producción artística de Juana Francés (1924-1990), realiza exhibiciones femeninas, o bien otras donde conviven obras de artistas mujeres y varones. En Huesca, el Museo Pedagógico de Aragón presenta varios objetos vinculados a la educación femenina del siglo xx, mientras que el Museo de Huesca contiene entre sus fondos la producción artística de tres mujeres. El Museo Diocesano de esta ciudad, a pesar de no contener obra realizada por mujeres, sí destaca a las féminas como protagonistas de la pieza de Arte. Y el Museo de Juegos Tradicionales de Campo (Huesca), incluye un espacio de ocio femenino: el juego de las «birllas».

Ya para el siglo xx mencionamos el Museo Nacional de la Energía de Ponferrada (León), que visibiliza el papel de la mujer dentro y fuera de la mina. Una iniciativa que debe destacarse es la protagonizada por el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, que colabora desde el año 2015 con la propuesta «Dones de Tàrraco», según la cual se han recreado algunas féminas romanas de la ciudad para obtener imágenes virtuales de libre uso, y que ha dado nombre al itinerario permanente que, inaugurado el día 21 de mayo de 2016 en la «Noche de los museos», descubre a las mujeres presentes en su colección.

Entre las exposiciones temporales, la monográfica «No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América» (2012), en el Museo Naval de Madrid, resaltó el papel femenino en las expediciones del nuevo mundo. En Cartagena, el Museo del Teatro Romano, realizó, para celebrar el Día Internacional de la Mujer 2016, el Seminario «Admiradas, denostadas, olvidadas: mujeres de la antigua Roma», acción que coincidió con la inauguración de la exposición itinerante: «Mujeres de Roma a través del cómic». Interesante por su temática es la muestra «Las mujeres y el mar», del Museo Naval de San Sebastián (2016), y que expuso a través de diversos objetos la relación de las mujeres con el mar, tanto en la Historia como en la leyenda. El Museo Nacional del Prado, con itinerarios de género permanentes, pre-

sentó la magnífica exposición «El arte de Clara Peeters» (2016-2017), acompañada de actividades variadas. Por su trascendencia destaca la exhibición «Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010», que, desarrollada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2012-2013), mostró la importancia de los discursos sobre el género en el arte español a partir de los años sesenta del siglo XX.

Los congresos, seminarios y cursos teóricos sobre la visibilización de las mujeres en los museos y centros patrimoniales son acciones necesarias que contribuyen a la inclusión. El Museo de Bellas Artes de Murcia celebró tres ediciones del Seminario «A través/al otro lado del espejo» (2012-2014), para releer las obras de arte y crear itinerarios desde la perspectiva igualitaria, vinculadas al Proyecto «¿Quién da la vuelta a la tortilla?» (2012) subvencionado por el Ministerio de Cultura y donde este museo participó junto con el Museo de León y el Museo Provincial de Lugo, originando varias actividades, una exposición temporal y dos guías didácticas para visitar estos tres espacios (2013). Mientras, la Rede Museística Provincial de Lugo, viene celebrando desde el año 2013 un Congreso de Género, Museos y Arte.

En cuanto a la divulgación de la Historia de las mujeres, el patrimonio y los museos, destacan algunos cursos recientes como «La divulgación del Patrimonio y la Historia de las Mujeres» (2016); el XII Congreso «El género del patrimonio cultural: discriminaciones, silencios, igualdad», celebrado en San Sebastián los días 20 y 21 de octubre de 2016, marco de este artículo; y las Jornadas «Museos y perspectiva de género», desarrolladas los días 18 y 20 de octubre de 2016 en el Museu d'Història de Catalunya (Barcelona) y el Museu Comarcal de Cervera (Lérida). Y un acontecimiento singular es la creación de la «Plataforma Universitaria de Estudios Feministas y de Género», el 30 de septiembre de 2016 en Madrid.

5. IMAGEN Y LENGUAJE

La imagen y el lenguaje incluyentes son dos aspectos fundamentales de la integración y la inclusión, pues favorecen la correcta transmisión del discurso cultural (Izquierdo Peraile, 2014: 21).

En cuanto a la imagen, se configura como una «poderosa estrategia capaz de explicar, influir, transformar, sensibilizar y conmovir, por lo que se hace necesario *cuidar* estos recursos de comunicación» (Izquierdo Peraile, 2014: 22). Aquí destacan los estudios de M.^a Ángeles Querol y Francisca Hornos⁵², quie-

⁵² Véase capítulo de Bibliografía.

nes afirman que esa imagen del pasado que ofrecen los modernos museos arqueológicos es «demasiado semejante a la del presente, sin mujeres en los ámbitos de la agricultura o la ganadería, ni tampoco en los contextos funerarios o alfareros, con unos porcentajes aún demasiado bajos en cuanto a representaciones absolutas» (2011: 135), pese a que hoy en día conocemos, gracias a una relectura y reinterpretación del registro arqueológico, que las mujeres intervenían en la caza, cultivo y recolección de alimentos⁵³. En lo concerniente a la Prehistoria es usual contemplar en muchos espacios patrimoniales un estereotipo rígido y repetido, que muestra escenas de protagonismo masculino donde las mujeres desempeñan las llamadas tareas «de mantenimiento»: ocupándose de las personas más jóvenes del grupo humano, del cocinado de alimentos y con la reproducción como papel principal, mientras los varones están desarrollando actividades como la caza y la guerra, o bien otras más ociosas: pintando en las cuevas. En cuanto al proceso evolutivo homínido, en la gran mayoría de ocasiones se encuentra representado únicamente por varones. De este modo se nos ha transmitido la información de unas mujeres ausentes y pasivas en la Prehistoria (Rísquez y Hornos, 2005: 488). En cuanto a la imagen de la pintura parietal, recientemente «se le ha dado la vuelta», al plantear, según estudios recientes, una recreación que muestra a una mujer realizando esta tarea en la cueva de Altamira, ideada en 2012 por Enrique Baquedano, director del Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid y materializada por Arturo Asensio para la exposición «Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico» (ilustración 2)⁵⁴. El mismo artista diseñó a una mujer arquera para ilustrar el módulo expositivo «El universo paleolítico», en el nuevo Museo Arqueológico Nacional (2014)⁵⁵. Unos años antes, entre julio de 2009 y julio de 2010, se inauguró en el Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid, la exposición «Orígenes de Madrid», que incorporó imágenes de mujeres y varones⁵⁶.

Un buen ejemplo lo constituye el Museo de Almería, cuyas imágenes contienen un 33% de mujeres representadas (Querol y Hornos, 2011: 135, 138, 155). Las autoras de estos estudios, M.^a Ángeles Querol y Francisca Hornos, destacan el gran esfuerzo de este museo para «conseguir una representación en igualdad», involucrando «a las mujeres incluso en trabajos tan masculinos como can-

⁵³ Para una mayor información: Escoriza Mateu (2006). Y como una revisión del papel de las mujeres en la Prehistoria: VV.AA. (2006); González Marcén (coord.) (2000); y Sánchez Romero (2005).

⁵⁴ http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=MUSE_Actividad_FA&cid=1354180401796&pageid=1161326540454&pagename=Museos%2FMUSE_Actividad_FA%2FMUSE_actividad [consulta: 3 de enero de 2017]. Imagen cortesía de Luis Palop, Jefe del Área de Difusión y Comunicación del Museo Arqueológico Regional de Madrid.

⁵⁵ Véase capítulo 3.

⁵⁶ http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=12491&num_id=1&num_total=3 [consulta: 2 de enero de 2017].

tería o construcción» (Querol y Hornos, 2011: 140). Destaco también el Museo del Foro de Caesaraugusta (Zaragoza), donde el panel explicativo que acompaña a la maqueta del museo incluye el dibujo de una niña que está asomada contemplando la mencionada maqueta, en vez de la ilustración tan manida de un niño varón como representativo de ambos sexos⁵⁷. Merecen mencionarse, por su representación igualitaria de mujeres y varones así como de lenguaje incluyente, los paneles informativos del yacimiento argárico «La Bastida de Totana» (Totana, Murcia)⁵⁸, reseñable por su gran fortificación. En ellos podemos contemplar, desde una completa imagen de los grupos sociales, pasando por la aparición de al menos una mujer que está participando en las tareas de construcción de un edificio, varias en un taller metalúrgico, o en un almacén y en un edificio ritual.



Fuente: Ilustración de Arturo Asensio según versión de Enrique Baquedano. © Museo Arqueológico Regional (Madrid).

Ilustración 2

Mujer pintando en una cueva prehistórica, para la exposición
«Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico», 2012

⁵⁷ El dibujo de la niña se realizó a iniciativa de las responsables de los museos municipales de Zaragoza, concienciadas con la representación igualitaria de féminas y varones en los museos. Véase nota n.º 17.

⁵⁸ <http://www.la-bastida.com/inicio/> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

El lenguaje es un arma muy poderosa que tiene la capacidad de construir el mundo e influir en la conformación de la identidad de género. Por tanto, la aplicación del masculino genérico para designar a quienes componemos la sociedad, conlleva varios riesgos, siendo el primero la invisibilidad y discriminación de las mujeres. Porque lo que no se verbaliza no existe, de ahí el poder de quien posea la palabra para ocultar o visibilizar a personas y hechos en la Historia de la Humanidad. Hablando de metonimia, en ocasiones el masculino genérico no incluye a las mujeres, pues según el «salto semántico», puede referirse de forma exclusiva a los varones (Franulic, 2011: 10); de modo que su utilización puede llevar a una confusión lingüística. El lenguaje debe utilizarse para «nombrar» a la *diversidad* de personas, mujeres y hombres.

Por este motivo y orientado a la visibilización de las mujeres en el discurso construido, oral o escrito, es necesario el lenguaje incluyente. A este respecto ya existen consultorías de género o herramientas como las guías y manuales lingüísticos, junto con otros que promueven los juguetes no sexistas, elaborados por los Institutos de la Mujer españoles para trabajar la igualdad con profesorado, alumnado y en la familia, que debe comenzar en las escuelas y hogares a edad temprana⁵⁹. También existen programas de ordenador descargables en Internet como «Nombra en red»⁶⁰, o «La lupa violeta», corrector para documentos en Word⁶¹.

No obstante, en las salas de muchos museos y centros patrimoniales seguimos encontrando, en cuanto a la Historia de la Humanidad, términos que revelan un uso sexista y limitado del lenguaje, que silencia a las mujeres y muestra un pensamiento masculino. Ejemplificando a través de la Prehistoria, es frecuente visualizar expresiones como el «origen del hombre», en vez del «origen de la humanidad» o del «ser humano»; y el «hombre cazador», en vez del «grupo cazador» (Rísquez y Hornos, 2005: 485-488). El mismo resultado se encuentra en algunos cuadernillos didácticos para el alumnado como complemento a su visita. Así, al dirigirse a la persona que está leyendo el texto, abundan términos como «alumnos», «chicos», «vosotros» o «todos». Y en cuanto a la etapa histórica, suele utilizarse el masculino genérico para mencionar a las diferentes culturas, como «íberos» o «romanos».

De cualquier modo, estamos avanzando y en ocasiones los términos anteriores se suelen alternar con otros inclusivos, como «profesorado» o «alum-

⁵⁹ <https://www.ugr.es/pages/media/guiadelenguajenosexista/>

http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/material/172_juegos-madres-padres-pdf.pdf [consulta: 2 de enero de 2017].

⁶⁰ <http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/formacion/materiales/nombraEnRed.htm> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

⁶¹ <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1558> [consulta: 28 de diciembre de 2016].

nos/as», hacia quien está realizando las actividades; y «actividad humana», «cultura», «población» o «sociedades», hacia la etapa histórica⁶². El Museo de Teruel, que reabrió sus puertas en 2013 tras desarrollar la primera fase de su renovación museográfica, es un buen ejemplo al incluir en los paneles informativos de los espacios dedicados a la Prehistoria y Protohistoria términos inclusivos como «poblaciones indígenas», «grupo humano», «poblamiento», «comunidades», «especie» y «élites tribales», entre otros, y que nos están refiriendo a personas de ambos sexos.

Nuestra lengua es lo suficientemente rica como para poder hacer un uso diverso y variado de ella. Por ello pienso que es necesario solicitar a las instituciones culturales que en la medida de lo posible utilicen términos inclusivos para que puedan remitirnos directamente al conjunto de mujeres y hombres.

6. MUSEOS DE MUJERES

Como he mencionado al principio, la creación de museos centrados en figuras femeninas es una de las iniciativas de integración e inclusión de las mujeres en el ámbito cultural y educacional, para demostrar su importancia en la Historia de la Humanidad.

Los museos de la mujer, dedicados a figuras individuales o en conjunto, surgieron gracias los movimientos feministas y en diversas partes del mundo a partir de los años 80 del siglo XX, con una mayor expansión en la última década. En ellos se ha otorgado a las mujeres el papel protagonista en la historia, el arte y en contextos geográficos y culturales. No obstante su continuo crecimiento, su número es muy reducido en comparación a los museos dedicados a varones. Según estudios recientes: «no resulta difícil suponer las razones de esta ausencia: son las mismas que explican que la historia se hizo sin mujeres e idénticas a las razones por las cuales el arte ha sido cosa de hombres» (Santacana y Llonch, 2010: 8-9).

En cuanto a los museos de la mujer existentes en el mundo⁶³, el pionero fue el Museo Frida Kahlo⁶⁴, fundado en 1958 en México D.F. en la Casa Azul, residencia de la pintora (1907-1954), uno de los más emblemáticos de la ciudad. Como museos de mujeres, recogiendo la diversidad femenina, destaca el Frauenmuseum (Bonn)⁶⁵, fundado a iniciativa de Marianne Pitzen y un grupo

⁶² Resultado de un análisis de varios cuadernillos didácticos.

⁶³ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/patrimoniodefemenino/presentacion/enlaces-a-museos-de-mujeres.html> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁶⁴ <http://www.museofridakahlo.org.mx/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁶⁵ <http://www.frauenmuseum.de/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

de mujeres en 1981. En 1993 tuvo lugar la creación del Museo della Donna en Merano (Bolzano, Italia)⁶⁶, al que seguirían, entre otros, el Museo de la Mujer en Argentina (2006) en Buenos Aires⁶⁷, el Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA, 2008, on-line)⁶⁸ y cuya misión es recuperar la memoria de las Mujeres Mexicanas en Artes Visuales a partir del siglo XX, y el más reciente, el Museo de la Mujer en México D.F. (2011)⁶⁹. En España destaca la ausencia de un museo nacional dedicado a la mujer que resalte su papel a lo largo de historia, como sí ocurre en otros países, algunos de ellos mencionados.

Para su análisis y consulta más cómoda incluyo en este capítulo principalmente aquellos museos o espacios centrados en figuras femeninas individuales, dividiéndolos en una clasificación según la faceta más sobresaliente de estas mujeres. Así pues, podemos hablar de museos de escritoras, de heroínas y de artistas (plásticas y escénicas); junto a varios de los museos dedicados a mujeres religiosas o a las denominadas «brujas».

En cuanto a los museos de la mujer en España, existen dos ejemplos: el Museo Etnológico de la Mujer Gitana, en Granada⁷⁰; y el Museo de la Mujer en el Flamenco en la localidad de Arahál (Sevilla)⁷¹. En cuanto al primero, se trata de un museo precursor y singular, que muestra la figura de la mujer gitana española desde el punto de vista etnográfico y que recoge objetos culturales, así como las costumbres y las tradiciones. Con unos antecedentes en 1990, vio la luz en 2006, gestado y materializado por la «Asociación de Mujeres Gitanas ROMI» de Granada, siendo algunos de sus objetivos principales: la recuperación, transmisión y difusión desde el punto de vista histórico, ideológico y artístico, de las aportaciones de la mujer gitana a lo largo de la historia, así como la creación de un espacio común de encuentros, exposiciones, foros, participación, intercambio, junto a la divulgación de las obras de artistas romaníes. Ubicado en las cuevas de Sacromonte, realiza un recorrido por aspectos de esta cultura como la historia del pueblo y de la mujer gitana, el arte, la literatura, la medicina tradicional y las tradiciones esotéricas, o los aspectos musicales.

El Museo de la Mujer en el Flamenco, de Arahál (Sevilla), fue inaugurado en el año 2010, ubicándose en «La Casa del Aire», edificio emblemático construido en el siglo XVIII y buena muestra de la arquitectura tradicional. La

⁶⁶ <https://www.museia.it/italiano/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁶⁷ <http://www.museodelamujer.org.ar/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁶⁸ <http://www.museodemujeres.com/es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁶⁹ <http://www.museodelamujer.org.mx/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁰ <http://mujeresgitanasromi.blogspot.com.es/search/label/Museo%20Etnologico%20de%20la%20Mujer%20Gitana> ; <http://mujeresgitanasromi.blogspot.com.es/2011/03/proyectos-2011.html> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷¹ <http://museodelamujerenelflamenco.blogspot.com.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

monumentalidad de este inmueble permite que comparta su espacio con la Escuela de Música y Danza de la localidad. La situación de este museo temático en Arahal no es fruto de la casualidad, ya que de este modo se ha querido rendir un homenaje especial a la Niña de los Peines (Pastora María Pavón Cruz, 1890-1969), cantaora destacada de flamenco y vinculada a este lugar gracias a su progenitora, Pastora Cruz. Por ello, una de las salas de este museo, recoge, bajo el nombre de «Memoria», a varias cantaoras de flamenco, mediante la proyección de audiovisuales. Además de las visitas guiadas a la exposición permanente y a las muestras temporales, este museo participa en actividades diversas relacionadas con el flamenco como el Festival «Al-gurugú», un homenaje a la Niña de los Peines.

Entre los museos que dan a conocer destacadas escritoras, principalmente Casas-Museo con los enseres que utilizaron en vida, el más antiguo es la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán⁷², inaugurado en A Coruña en 1956 y dedicado a esta genial escritora feminista (1851-1921), de cuya extensa producción sobresalen obras como *La tribuna* (1883) y *Los pazos de Ulloa* (1886-1887), y trascendental en la lengua gallega, pues el edificio del museo se comparte con la Real Academia Galega. En Padrón (A Coruña) se ubica la Fundación e Casa Museo Rosalía de Castro⁷³, que, creada en 1947, originó el Museo en 1972, centrado en esta poetisa y novelista gallega del siglo XIX (1837-1885), creadora de los *Cantares Gallegos* (1863). Convertida en el símbolo del pueblo gallego, su tumba recibe frecuentes visitas, ubicada en el Convento de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela), anexo del Museo do Pobo Galego, y custodio de las tumbas de otros gallegos ilustres⁷⁴.

En Moguer (Huelva), la Casa-Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez (1958)⁷⁵, está dedicada a Zenobia Camprubí Aymar (1887-1956) y al Premio Nobel de Literatura de 1956 (1881-1958), e integrado dentro de la Fundación Juan Ramón Jiménez. Casada con el poeta desde 1916 y hasta su fallecimiento en 1956, esta escritora, lingüista y feminista, emprendió sus propios proyectos además de colaborar con su marido. La memoria de la primera Catedrática de la Real Academia Española en 1978, Carmen Conde Abellán (1907-1996), junto con su esposo, el poeta Antonio Oliver Belmás (1903-1968), se custodia en el Museo Carmen Conde-Antonio Oliver, dependiente del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver⁷⁶. Inaugurado en 1995 en Cartagena, su legado, integrado por una colección iconográfica, bibliográfica y de mobiliario personal, según donación testamentaria de la escritora, puede apreciarse en el Cen-

⁷² <http://www.casamuseoemiliapardobazan.org/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷³ <http://rosalia.gal> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁴ <http://www.museodopobo.gal/web/index.php> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁵ <http://fundacion-jrj.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁶ <http://www.patronatocondeoliver.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

tro Cultural Ramón Alonso Luzzy. Estas escritoras que he referenciado son las únicas que se incluyen en la «Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores» (ACAMFE)⁷⁷, entre un amplio número de varones. Por su parte, Caterina Albert (1869-1966)⁷⁸, literata que publicó su obra bajo el pseudónimo de Víctor Catalá, dispone de un espacio que custodia su memoria en el Archivo Víctor Catalá (Casa-Museu Clos del Pastor)⁷⁹, en L'Escala – Alt Empordà.

Espacios y museos que sobresalen por su memoria a nivel inmaterial son los dedicados a las heroínas, que recogen la vida de mujeres valerosas por sus actos loables, motivo de conmemoración. Entre ellas destacan la Casa Museo de María Pita (María Mayor Fernández de Cámara y Pita, 1565-1643), inaugurado en 2003⁸⁰, heroína que liberó a su ciudad, A Coruña, de la flota inglesa comandada por Francis Drake en 1589. En Granada, el Centro Europeo de las Mujeres *Mariana de Pineda* (2003)⁸¹, de referencia internacional en los estudios de género en España, recuerda a esta mujer, que fue ejecutada por la defensa de la libertad en el siglo XIX (1804-1831), mediante una sala histórica dedicada a su figura, acogiendo la Sede del Consejo Municipal de la Mujer (ilustración 3)⁸². Por el momento no se ha creado un espacio museográfico dedicado a «Los Sitios» de Zaragoza (1808-1809), episodio heroico de memoria popular, que recuerde a sus heroínas: Agustina de Aragón (Agustina Raimunda María Zaragoza y Domènech), María Rafols, Casta Álvarez, María Agustín, Manuela Sancho, la Condesa de Bureta (María de la Consolación Azlor y Villavicencio), Josefa Amar y Borbón, entre otras, que lucharon en esta guerra contra el ejército francés. La única que dispone de un pequeño espacio de recuerdo es la madre María Rafols (1781-1853), la *Casa de los recuerdos humildes*, que reproduce su aposento en el Convento de las Hermanas de Santa Ana de Zaragoza, donde también descansan sus restos⁸³. No obstante, todas ellas reciben un homenaje anual en las fiestas ciudadanas dedicadas a la Virgen del Pilar, para resaltar su valor en la batalla, día permitido para visitar la «Capilla de las Heroínas» en la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo y donde algunas de estas mujeres se hallan enterradas⁸⁴.

⁷⁷ http://www.museosdeescritores.com/ESP_II/index.htm [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁸ http://www.escriptors.cat/autors/albertc/pagina.php?id_sec=632 [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁷⁹ http://patmapa.gencat.cat/web/guest/patrimoni/arquitectura?articleId=HTTP://GAUDI_ELEMENTARQUITECTONIC_19511 [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸⁰ <https://www.coruna.es/cultura/es/espacios/detalle-para-entidad/casa-museo-de-maria-pita/entidad/1149055946641?argIdioma=es> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸¹ <http://www.granada.org/inet/marianapineda.nsf/inicio> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸² Imagen cortesía de Milagros Mantilla de los Ríos Manzanares, Jefa de Servicio de Igualdad de Oportunidades, Concejalía Delegada de Presidencia, Empleo, Igualdad y Transparencia del Ayuntamiento de Granada.

⁸³ <http://www.asociacionlossitios.com/santaana.htm> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸⁴ http://www.asociacionlossitios.com/nota_heroinas16.html [consulta: 29 de diciembre de 2016].



Fuente: Ayuntamiento de Granada – Centro Europeo de las Mujeres Mariana Pineda.

Ilustración 3

Sala dedicada a la memoria de la heroína Mariana Pineda, donde se aprecia una reproducción de la bandera por la que fue inculpada

En cuanto a las artistas plásticas, es escasa la representación de las mujeres en el Arte y la creación respecto a otros países, así como son escasos los museos o centros que recogen su vida y obra. Aunque sí es notoria la reciente recuperación de algunas de estas figuras femeninas, hasta ahora excluidas. Así, el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano en Zaragoza (IAACC)⁸⁵, recoge la Colección Juana Francés⁸⁶, pintora alicantina (1924-1990), esposa del artista Pablo Serrano (1908-1985). Una parte de su obra estuvo expuesta monográficamente hasta el 18 de mayo de 2014, de la que permanece una pequeña muestra en el espacio dedicado al legado de su marido. Según disposición testamentaria, la producción de Juana Francés se halla repartida en tres museos más: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)⁸⁷, el Instituto

⁸⁵ Para más ejemplos de inclusión en este espacio, véase el capítulo 3.

⁸⁶ http://www.iaacc.es/04_actualidad.php?idbs=623 [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸⁷ <http://www.museoreinasofia.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

Valenciano de Arte Moderno (Valencia)⁸⁸, y el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante⁸⁹. Por su parte, en 2013 se inauguró el museo o espacio dedicado a la pintora Hortensia Ramos (1939)⁹⁰ en el Centro Cultural de Sigüeiro (Oroso, A Coruña).

La mayoría de las obras de mujeres artistas plásticas suelen engrosar las colecciones de otros museos españoles, como en los casos de María Blanchard (1881-1932), en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁹¹, o Isabel Guerra, conocida como «la monja pintora» que habita el Monasterio de Santa Lucía en Zaragoza⁹², localizando parte de su producción en el Museo de Dibujo Julio Gavín en el Castillo de Larrés (Larrés, Huesca)⁹³. Por su parte, el Micro Museo de Diosas y Ninfas en Guisando (Ávila)⁹⁴, recoge las relaciones de las mujeres con la naturaleza y el arte.

Del mismo modo que muchas artistas fueron invisibilizadas, pienso en la posibilidad de que una pieza u obra calificada como «anónima», de «la escuela de» o «del taller de» un determinado artista varón, esté escondiendo realmente una autoría femenina clara que no se reflejó por diversos motivos. En relación a ello recuerdo la frase de la genial escritora Virginia Woolf (1882-1941): «Me atrevería a aventurar que Anónimo, que tantos poemas escribió sin firmarlos, era a menudo una mujer».

Formando parte de las artes escénicas están los espacios dedicados a las artistas del folclore: cantantes, cupletistas y actrices, cuyos objetos personales son los ejes vertebradores de sus colecciones, entre las que se encuentran fotografías de sus viajes, películas, indumentaria de sus actuaciones, etc. Destacan entre otros el Molino Culebro, que alberga el Museo (2008) dedicado a Sara Montiel (1928-2013), ubicado en su localidad natal, Campo de Criptana (Ciudad Real)⁹⁵. La Casa-Museo Concha Piquer, dedicado a esta artista (1906-

⁸⁸ <http://www.ivam.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁸⁹ <http://www.maca-alicante.es/> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹⁰ http://www.concellooroso.com/show_content.php?section=4&subsection=52&content=1780 [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹¹ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/blanchard-maria> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/maria-blanchard> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹² <http://isabelguerra.com/> ; <http://www.isabelguerra-oficial.com/autor> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹³ <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/museo-de-dibujo-julio-gavin-castillo-de-larres> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹⁴ <http://www.tribunaavila.com/noticias/una-vision-innovadora-de-la-mujer-en-el-arte-abulense-1> <http://www.guisando.net/noticias/micromuseo-de-diosas-y-ninfas> [consulta: 29 de diciembre de 2016].

⁹⁵ <http://www.turismocastillalamancha.es/patrimonio/museo-sara-montiel-23961/visita/> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

1990) en su casa natal, se halla en Valencia⁹⁶; y el espacio dedicado a Raquel Meller (Francisca Marqués López, 1888-1962), en el Teatro de Bellas Artes de Tarazona (Zaragoza)⁹⁷, y en el Hostal Santa Águeda de la localidad, sede de la «Asociación Cultural Raquel Meller Memoria Permanente» (ilustración 4)⁹⁸. Algunas iniciativas pendientes de realización y/o apertura son los museos dedicados a Rocío Jurado (1946-2006), en Chipiona (Cádiz); a Rocío Dúrcal (1944-2006), en la Casa de Cultura de Dúrcal (Granada), que la nombró hija predilecta de la localidad en 1968; y a Imperio Argentina (1910-2003), cuyo legado actualmente se custodia en Torremolinos (Málaga).



Fuente: Ayuntamiento de Tarazona.

Ilustración 4

Detalle de vitrina con objetos personales de la artista. Espacio permanente dedicado a Raquel Meller en el Teatro de Bellas Artes de Tarazona, Zaragoza

⁹⁶ <http://www.museosmonumentosvalencia.com/museos/casa-museo-concha-piquer/> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

⁹⁷ <http://www.turismodezaragoza.es/provincia/cultura/museos/museo-raquel-meller-tarazona.html> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

⁹⁸ <http://www.turismodezaragoza.es/provincia/cultura/salas/sala-exposiciones-raquel-meller-tarazona.html> [consulta: 30 de diciembre de 2016]. Imagen cortesía del Ayuntamiento de Tarazona.

Entre algunos de los museos dedicados a mujeres religiosas españolas, sobresale el Museo de Santa Teresa en Ávila⁹⁹, centrado en la figura de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y ubicado en la cripta de la iglesia y del convento que venera su persona en la ciudad abulense. En el mismo solar donde se construyó el cenobio en 1636 había estado situada la casa natal de la Santa, declarada Doctora de la Iglesia en 1970 por el Papa Pablo VI. En Ágreda (Soria), se halla el Museo Sor María Jesús de Ágreda en el Convento de la Concepción¹⁰⁰, fundado por la misma Sor María Jesús (1602-1665) en el siglo XVII y que conserva su cuerpo incorrupto.

Ciertos oficios de ayer cuentan con un espacio de representación, como el Museo de les Trementinaires (1998), en Tuixent (Alto Urgel, Lérida), que forma parte de la «Ruta de los oficios de ayer»¹⁰¹, centrado en la figura de las «trementineras», cuyo nombre deriva del remedio popular de la trementina, la resina purificada del pino silvestre. Estas mujeres se ocupaban de la extracción y preparación de las plantas y hierbas medicinales, convertidas en remedios caseros que les eran solicitados en distintos puntos de Cataluña, adonde debían trasladarse para su aplicación.

Museos y/o espacios orientados al recuerdo y reparación de sus protagonistas, son los que se ocupan de las figuras de leyenda tildadas por la tradición patriarcal como «brujas» y «hechiceras», es decir, curanderas y mujeres con un cierto dominio en la aplicación de plantas y hierbas medicinales para la cura de enfermedades, aspecto que les otorgaba un extraordinario poder en el espacio público, reservado antaño a los varones. En Europa sufrieron procesos judiciales, acusándolas de brujería o de que su dominio provenía de las fuerzas maléficas, con el fatídico resultado de su ejecución en masa. Museos dedicados a la superstición tradicional sobre estas mujeres se localizan en Trasmoz (zona del Moncayo, Zaragoza), como el Museo de Brujería y Supersticiones del Moncayo¹⁰², que muestra una visión realista; o la Casa-Museo de las Brujas de Bécquer, vinculado a las *Leyendas* (1858-1864) del escritor Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) quien recogió esta tradición oral durante su estancia en el Monasterio de Veruela (Zaragoza). El fin último de estos centros debería ser la desmitificación de la leyenda y de las acusaciones injustas de brujería, así como rendir homenaje a estas personas, objetivo principal del Museo de las Brujas de Zugarramurdi

⁹⁹ <http://www.museosantateresa.com/> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

¹⁰⁰ <http://www.turismocastillayleon.com/es/arte-cultura-patrimonio/museos/museo-sor-maria-jesus-agreda> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

¹⁰¹ http://www.trementinaires.org/index.php?cont_id=2 [consulta: 30 de diciembre de 2016].

¹⁰² <http://www.turismodezaragoza.es/provincia/cultura/museos/museo-brujeria-trasmoz.html> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

(2007) en Navarra¹⁰³, localidad conocida como el «pueblo de las brujas» debido al Auto de fe de 1610, desarrollado por el Tribunal de la Santa Inquisición y por el que murieron en la hoguera mujeres y varones.

La Casa-Museo de Dulcinea del Toboso (1967), en El Toboso (Toledo), es otro espacio de leyenda¹⁰⁴. Fue hogar de Doña Ana Martínez Zarco de Morales, inmortalizada por D. Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) como Dulcinea del Toboso, la clásica dama de los libros de caballería, según se refleja en «Don Quijote de la Mancha» (1605). El Museo de La Dolores (1997) en Calatayud (Zaragoza)¹⁰⁵, se localiza en las bodegas del «Mesón de La Dolores», un palacete del siglo xv que funciona como restaurante y hospedería. Como recoge este espacio, posiblemente la bilbilitana María de los Dolores Peinador Narvión (1819-1894) sugirió la leyenda de «La Dolores», cuyo mito saltó a la fama con el drama lírico del mismo nombre, escrito por José Feliú y Codina en 1895.

7. CONCLUSIONES

Los museos, que están al servicio de la sociedad con el objetivo principal de su educación y conocimiento del pasado, no han representado desde sus orígenes a las mujeres y a los varones de forma equitativa; lo que obedece a la discriminación que ha planeado sobre las primeras a lo largo de la Historia. Estos espacios de exposición de la historia y la realidad social, han sido un reflejo de la élite cultural, pues incluidos en un sistema patriarcal naturalizan los comportamientos como masculinos y femeninos, privando en ocasiones de la concesión de un lugar equitativo a las mujeres entre los hombres. Así, la presentación de las conductas que deben pertenecer a uno u otro género, a través de la imagen, lenguaje y concepto, legitima estas actuaciones como normativas, perpetuando en el público una idea anticuada y limitada de ambos sexos. De ello se deriva la gran responsabilidad que las instituciones patrimoniales y culturales tienen para con la sociedad, debiendo ofrecer una información veraz. Por este motivo se deben revisar los discursos de los museos y centros patrimoniales, para visibilizar a las féminas en estos espacios.

Esa «mirada masculina» fue considerada universal y neutra, reflejando los intereses de la élite varonil o «privilegiada». Por ello este filtro selectivo im-

¹⁰³ http://www.turismozagarramurdi.com/seccion/turismo_museo_de_las_brujas/ [consulta: 30 de diciembre de 2016].

¹⁰⁴ <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-casa-de-dulcinea-del-toboso/> [consulta: 30 de diciembre de 2016].

¹⁰⁵ http://www.calatayud.es/turismo/ficha_visitar/museo-de-la-dolores [consulta: 30 de diciembre de 2016].

pregnó tanto los criterios museológicos, como el concepto y las ideas a transmitir. Así, el discurso androcentrista ha sido el responsable del sesgo en la transmisión de la información y en la difusión del conocimiento del pasado. No obstante, esta situación está cambiando en la actualidad pues, tomando conciencia del lastre personal y cultural que la discriminación femenina ha supuesto para la sociedad, están surgiendo nuevas muestras expositivas que reflejan la diversidad social y muestran la realidad tal cual es, el objetivo principal de los espacios patrimoniales.

Re-leyendo y re-visionando la Historia de la humanidad en clave de género femenino y masculino con una mirada incluyente, *re-descubrimos* a las figuras femeninas. Esta re-lectura la debemos principalmente a los estudios de género, surgidos en los años sesenta del siglo XX en las universidades americanas y europeas gracias al movimiento feminista, que defiende la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, favoreciendo la inclusión igualitaria de unas y otros en la sociedad. Esta tradición precedente contribuyó en académicas de diversas partes del mundo que consiguieron la inclusión de la materia en los cursos regulados y de máster en varias universidades, además de otras iniciativas como cursos, seminarios, encuentros y jornadas, que tienen un objetivo común: defender la igualdad de oportunidades entre ambos sexos, un principio jurídico universal.

En cuanto a la integración e inclusión de las mujeres en los centros patrimoniales, son acciones correlativas, pero a su vez complementarias, que conducirán hacia la normalización o consideración equitativa de las féminas en los museos y espacios culturales, contribuyendo así a la educación en igualdad. Dos aspectos que resultan fundamentales en este sentido son la imagen y el lenguaje incluyentes, pues favorecen la correcta transmisión del discurso cultural, hablando de mujeres y de varones, tal como se ha advertido mediante los ejemplos reseñados en este texto. Por su parte, la creación de museos centrados en figuras femeninas es una de las iniciativas para conseguir la integración y la inclusión de las mujeres en el ámbito cultural y educacional, demostrando así su importancia en la Historia de la Humanidad, tanto en el pasado, como en el presente.

Los museos de la mujer, dedicados a figuras individuales o en conjunto, han otorgado a las féminas el papel protagonista en la historia, el arte y la cultura. A nivel internacional, el pionero fue el Museo Frida Kahlo, fundado en 1958 en México D.F. en la Casa Azul, residencia de la pintora, que se vio continuado, ya en la década de los años 80 del siglo XX, de la creación de varios museos que recogen la diversidad femenina. Contrariamente, en España destaca la ausencia de un museo nacional que, dedicado a las mujeres como conjunto, destaque su protagonismo histórico. En nuestro país los museos dedicados a las féminas abarcan diversas categorías según la faceta sobresaliente de

estas mujeres, por lo que generalmente se pueden dividir en espacios de escritoras, heroínas, artistas plásticas y escénicas, mujeres religiosas o «brujas». Principalmente, los tres primeros, salvo las artistas plásticas, pueden considerarse Casas-Museo por la presencia de sus enseres personales.

Así pues, todo lo explicado anteriormente confirma que se está avanzando de forma adecuada, reafirmando la presencia de las mujeres en los museos mediante la imagen, el concepto, y el lenguaje incluyente. Esto, a su vez, deriva de un importantísimo aspecto: el del avance paulatino de nuestra sociedad, que está despertando de su rígido letargo patriarcal y discriminatorio.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera Bonet, P. (2014). Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, 9, 102-114. Recuperado de: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_09
- Domínguez Arranz, A. (ed.). (2010). *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*. Madrid: Sílex Universidad.
- Escoriza Mateu, T. (2006). Mujeres, vida social y violencia. Política e ideología en el Arte rupestre levantino. *Cypsela*, 16, 19-36.
- Fatás, P. y Martínez Llano, A. (2014). Una reflexión sobre la representación de la mujer paleolítica en el Museo de Altamira. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, 9 90-100. Recuperado de: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_09
- Fernández Valencia, A. (2013). La historia de las mujeres en los museos: discursos, realidades y protagonismos. En M. López Fernández Cao, A. Fernández Valencia y A. Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos* (pp. 11-30). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Franulic, A. (2011). El análisis de la palabra hombre en el discurso oficial de la Arqueología: una perspectiva feminista radical. *Revista Atlántica-Mediterránea*, 13, 9-15.
- García Sandoval, J., y Gregorio Navarro, M.^a C. D. (2013). Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, 8, 24-37. Recuperado de: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08
- García Sandoval, J., y Gregorio Navarro, M.^a C. D. (2014). La infancia en Roma: juegos de niñas y niños. En P. J. Lavado Paradinas y V. M. Lacambra Gambau (coords.), *VII Jornadas Nacionales de Ludotecas. Ponencias y comunicaciones. Juegos romanos, juegos de agua* (pp. 71-94). Albarracín: Comarca de la Sierra de Albarracín.

- González Marcén, P. (ed.). (2000). *Espacios de género en Arqueología*, Arqueología Espacial 22, Teruel: Seminario de Arqueología y Etnología Turolense.
- Gregorio Navarro, M.ª C. D., y García Sandoval, J. (2013). Imagen, concepto y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, 8, 54-62. Recuperado de: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08
- Izquierdo Peraile, I. (2014). A vueltas con el género...Hablando de mujeres en los museos de arqueología. *ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, 9, 14-26. Recuperado de: https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_09
- Izquierdo Peraile, I., López Ruiz, C., y Prados Torreira, L. (2012). Exposición y género: El ejemplo de los museos de arqueología. En M. Asensio *et al.* (eds.), *Nuevos museos, nuevas sensibilidades* (pp. 271-285). Madrid: Universidad Autónoma.
- López Fernández Cao, M. (2013). Hacia una educación museográfica en equidad: la biografía situada como eje educativo. En M. López Fernández Cao, A. Fernández Valencia y A. Bernárdez Rodal (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos* (pp. 31-52). Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Fernández Cao, M., Fernández Valencia, A., y Bernárdez Rodal, A. (eds.). (2013). *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Maillard, C., Ochoa, G., Sutherland, J. P., y Solar, X. (2012). *Guía para la incorporación del enfoque de género en los museos*, Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. <http://patrimonioygenero.dibam.cl/651/w3-article-25975.html>
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Querol, M.ª A. (1999). El espacio de la mujer en el discurso sobre el origen de la humanidad. *Arqueología Espacial*, 21, 161-173.
- Querol, M.ª A., y Hornos, F. (2011). La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos. *Revista Atlántica-Mediterránea*, 13, 135-156.
- Rísquez, C., y Hornos, F. (2000). Paseando por un Museo y buscando el lugar de la mujer. *Arqueología Espacial*, 22, 175-186.
- Rísquez, C., y Hornos, F. (2005). Representación en la actualidad. Las mujeres en los museos. En M. Sánchez Romero (coord.), *Arqueología y género* (pp. 479-490). Granada: Universidad de Granada.

- Sada Castillo, P. (2010). ¿Mujeres invisibles? la presencia de la mujer en los discursos expositivos de la historia. En A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto* (pp. 229-247). Madrid: Sílex Universidad.
- Sánchez Romero, M. (ed.). (2005). *Arqueología y género*. Monografías de Arte y Arqueología n.º 64. Granada: Universidad de Granada.
- Santacana, J., y Llonch, N. (2010). Hacia una nueva museología de y para la mujer. *Her&Mus*, 3, 8-11.
- Vicente, P., y Larumbe, M.^a A. (2010). Los estudios de género en la universidad: presente y futuro. En A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto* (pp. 19-34). Madrid: Sílex Universidad.
- VV.AA., (2006). *Las mujeres en la Prehistoria*. Valencia: Museu de Prehistòria de València.

El patrimonio cultural representa las identidades colectivas del conjunto de una sociedad o comunidad. Sin embargo, los procesos de identificación y legitimación de dicho patrimonio están condicionados por la presencia de diferentes sesgos discriminatorios. Estos sesgos conducen a la marginación e invisibilización de las características identitarias de determinados colectivos del conjunto de la sociedad. Entre dichos sesgos se encuentra el androcéntrico, y una consecuencia es la exclusión de las identidades de las mujeres o la representación parcial de las mismas en los bienes culturales.

Este libro reúne las contribuciones de un conjunto de especialistas que analizan las consecuencias acarreadas por el sesgo androcéntrico, presentando asimismo algunas de las acciones que se están llevando a cabo en diferentes espacios patrimoniales y museísticos con el fin de corregirlo.



Gipuzkoako Foru Aldundia
Kultura, Turismo, Gaietako eta Kiroldepartamentua



GRAN GIPUZKOA

erromen ta zabal zazu



Universidad del País Vasco

Euskal Herriko Unibertsitatea

STM

San Telmo Museoa



UNIVERSITÉ TOULOUSE III
PAUL SABATIER



UNIVERSITAT DE BARCELONA



FUNDACIÓN CANADÁ

