

Género, patrimonio y desarrollo

Lola González Guardiola¹

Resumen: Se pretende realizar una reflexión sobre los conceptos de arte y artesanía desde una perspectiva desveladora de los mecanismos de poder subyacentes a su definición, tomando como punto de partida la categoría analítica de género. Así mismo, se plantea el debate sobre el concepto de patrimonio etnográfico y sus implicaciones políticas, económicas y socioculturales, en el momento actual.

Palabras clave: género, patrimonio, desarrollo

Abstract: We want to make a reflection about arts and crafts concepts from a revealing point of view (perspective) of power mechanisms underlying at their definition, taking a starting point in gender analytic category (class). Moreover, we expound a discussion about ethnographic heritage concept and its political, economic, cultural and social implications nowadays.

Key words: gender, heritage, development

Como dice la artista textil canadiense Ann Newdigate: "Siempre que creo ver aparecer una definición trato

de recordar que tengo que preguntarme: *¿Quién ha construido esta definición? ¿Quién necesita las distinciones enfrentadas y quién va beneficiarse de ellas?*, y *¿por qué tengo que acatar estos códigos y convenciones?*. Creo que es una pregunta que todos debíamos formularnos al iniciar nuestros trabajos.

Dado el ámbito en el que he situado mi exposición, creo que, en primer lugar, debo preguntarme sobre el concepto de *patrimonio etnográfico*, y sobre el concepto de patrimonio cultural, en general. Este cuestionamiento me lleva, así mismo, a preguntarme sobre los sujetos sociales protagonistas del ámbito patrimonial: creadores, portadores (la comunidad) y gestores del mismo.

La idea de patrimonio parece asociada a dos tipos de manifestaciones muy distintas. Por un lado tendríamos todas las manifestaciones singulares (artísticas, arqueológicas, etc.) de "indudable valor creativo" y por otro, un conjunto de manifestaciones asociadas al folklore, a lo tradicional, a lo popular, en definitiva a todo aquello que asociamos al *saber popular* y que podemos entender como cultura subalterna o el saber de lo cotidiano. Saber popular que, además, ubicamos geográficamente y que por regla gene-

1 Profesora de Antropología Social de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ral encuadramos en el mundo rural, entendido este como lo ajeno y lo extraño. Este último sería el campo del patrimonio etnográfico o etnológico.

Así entendido, es evidente que parecía urgente (y así se ha hecho en las últimas décadas) recopilar, recoger, conservar, cuanto antes todos aquellos elementos susceptibles de desaparecer por el rápido cambio al que las nuevas tecnologías, el desarrollo de los medios de comunicación o el proceso de globalización nos están abocando.

Como afirma Llorenç Prats, dos colectivos han sido especialmente activos en este terreno: los folkloristas que han seguido una forma de trabajar de origen romántica (en oposición a los folkloristas de orientación científica, de tradición ilustrada), que en muchas ocasiones han defendido la existencia y el estudio de una cultura popular tradicional a partir de criterios localistas y esencialistas o que se han limitado a la mera labor descriptiva y los museólogos, que han resaltado el carácter icónico del patrimonio, haciendo hincapié en el objeto etnográfico, *sacralizándolo* y aislándolo de su contexto. En definitiva, se reduce a foto fija lo que es un elemento más de una sociedad cambiante.

De esta manera, según Cruces nos encontramos con que el patrimonio se va a concebir y a percibir como un conjunto de elementos mediados en la que se han separado objetos, procesos o expresiones de la vida social ordinaria para devolverlos clasificados y cosificados. De ahí la idea del patrimonio como algo cerrado y terminado, como un producto estático.

Pero este cuestionamiento, aquí planteado, a la idea convencional de

patrimonio, no se limita al producto final. Todo lo contrario. *Cuando el folklorista o el etnógrafo pregunta y observa, registra y clasifica los datos que centran su interés son, de modo casi exclusivo en la mayoría de las ocasiones, los referidos a lo instituido* (Caravantes). Es decir, que lo que se presenta es una visión alineada, generalmente, con el poder establecido, oficial, cristalizado en tradiciones presentadas como invariables en la comunidad estudiada.

Todo este proceso se relaciona con la activación patrimonial de recursos que refuerzan o incluso construyen identidades (el patrimonio como recurso identitario), al servicio de determinadas legitimaciones políticas. Fenómeno este agudizado, en España, a partir de la implantación del Estado de las Autonomías. Se recurre al Patrimonio como un yacimiento de símbolos para fomentar la cohesión social.

Siguiendo la argumentación de Llorenç Prats, cabe, sin embargo, realizar matizaciones sobre la consideración del patrimonio como elemento importante de la identidad de un pueblo ya que puede ser considerada desde distintos puntos de vista. Así, estamos ante situaciones radicalmente distintas. Por un lado, cuando los elementos patrimoniales son activados desde el discurso hegemónico y, por otro, cuando se constituyen como factores de reivindicación de colectivos o minorías/mayorías (étnicas) diversas que ven en estos elementos, testimonios de una identidad cultural sometida.

En el primer sentido, el folklore ha contribuido a la formación de estereotipos que responden *al nosotros de*

los otros, al mismo tiempo que también puede ser utilizado por los sectores hegemónicos como forma de neutralización de sectores reivindicativos (a través de la aceptación o asunción de algunos rasgos no relevantes, fuera del discurso reivindicativo político y económico).

A partir de este planteamiento crítico, común por otro lado, en la mayoría de los antropólogos que han trabajado sobre el tema, podemos afirmar, siguiendo a José Luis García, que el Patrimonio Cultural (donde integraríamos el Patrimonio etnográfico) es un constructo social, histórico y concreto que, en muchas ocasiones no responde a los intereses de ese sujeto colectivo al que se presenta como titulares de su propiedad o uso.

Y es que una de las peculiaridades del patrimonio cultural es su carácter colectivo. En el patrimonio cultural la presencia del sujeto como individuo desaparece. Pero no sólo desaparece en la vertiente titular – receptor en la que la comunidad es la protagonista, es la propietaria, sino que las definiciones de folklore tipifican los fenómenos en él incluidos como anónimos, pautados, grupales y populares, lo que contribuye a invisibilizar a parte de los sujetos sociales protagonistas: los productores de patrimonio.

Desvelar las particularidades y especificidades del sujeto colectivo y ubicar su trabajo en contextos socio-culturales, políticos, económicos e históricos concretos, nos lleva mucho más allá de la mera descripción de carácter folklórico (en el peor sentido de la tradición romántica) que durante mucho tiempo ha caracterizado la percepción social y la visión y gestión del

denominado patrimonio etnográfico.

Nos preguntamos quienes son sus sujetos agentes, es decir, ¿quién hace las artesanías? ¿quién transmite ese saber popular? En el campo del arte, un cuadro se identifica por el autor: *Tenemos un Picasso*, mientras que en el campo del denominado patrimonio etnográfico, en el campo de las artesanías, la autoría, pocas veces es reconocida. Se identifica a la comunidad como sujeto colectivo de la propiedad y el uso. Es un saber popular, es decir, del *pueblo* y es realizado por *gente del pueblo*.

En este sentido, el propósito de este artículo es, por un lado, efectuar una reflexión sobre el concepto de arte/ artesanía desde una perspectiva *desveladora* de los mecanismos de poder subyacentes a su definición: la perspectiva de género.

Por otro, proponer el estudio de las activaciones patrimoniales, en el campo de *lo etnográfico*, en el sentido de reconocer la ubicación de muchas de sus manifestaciones en el ámbito de lo cotidiano que ha sido históricamente el ámbito por excelencia en el que se ha desarrollado la vida de las mujeres.

Y además, proponer que dicho estudio tenga en consideración la constitución de múltiples asociaciones

Mi primera sorpresa, y también mi primer desacuerdo, fue la opinión expresada por Teresa Sauret, coordinadora del libro que recogía gran parte de las intervenciones realizadas en el curso *Mujeres y Arte* realizado en Baeza, en agosto de 1995, organizado por la Universidad Internacional de Andalucía, en la introducción de dicho libro.

Teresa Sauret afirma que su propuesta es la abordar, como historiadoras del arte, la temática femenina desde las coordenadas de la objetividad, evitando de esta manera la carga de intenciones en las que se puede caer cuando se analiza teniendo como horizonte de perspectivas el feminismo, la sociología o la historia (política, económica o social). Entiende que la antropología y la perspectiva de género quedan incluidas en esta consideración.

La primera objeción, por tanto, consiste en expresar mi desacuerdo sobre la arrogación de objetividad, y por tanto de cientificismo (universal e indiscutiblemente aceptable), a un determinado campo y a una determinada perspectiva de análisis, confrontada, de esta manera, a otras ciencias sociales, susceptibles de caer en un negativo subjetivismo.

Por un lado, equiparar feminismo, sociología o historia supone una gran distorsión, en la medida en la que el feminismo es una ideología y un movimiento múltiple, variado e incluso contradictorio, que ha impulsado la elaboración de nuevos cuerpos teóricos de un incuestionable valor dentro del campo de las ciencias sociales (sociología, antropología, historia, etc...). Son, pues, planos distintos que han aportado y aportan valiosos análisis, en el campo de lo social, desde sus respectivas ubicaciones.

Es un hecho, repetidamente comprobado, que el término *feminismo* despierta en nuestra sociedad, y en muchas otras, una desconfianza, un recelo automático que exige, por parte de quien lo utiliza y lo valora, una explicación, una excusa inmedia-

ta que realice concesiones a ese punto de vista mayoritario, y que tan negativamente distorsiona no sólo la realidad sino nuestros propios análisis al obligarnos, casi imperceptiblemente, a ejercer una *autocensura* que haga pertinentes nuestras posturas.

Y es que el ámbito del saber es también un ámbito de poder en el que para alcanzar ser considerada/o hay que efectuar preguntas o defender posiciones que se ajusten a la pertinencia de lo previamente definido como tal por los detentadores del poder/saber (valor presuntamente científico que atribuye el poder académico al saber técnico y no al conocimiento de la organización).

El feminismo no ha estado nunca incluido en esta categoría y si lo ha sido en alguna ocasión, ha sido debido a la actitud militante de grupos de intelectuales y profesionales de las ciencias sociales que han expresado sus objeciones a la ciencia dominante. Sus trabajos y aportaciones han permitido la elaboración de un nuevo punto de vista, de un cuerpo teórico al que hemos denominado *perspectiva de género*, a la luz de la cual se han empezado a develar como erróneos o incompletos muchos de los análisis hechos hasta el momento.

El concepto de género, o dicho de forma más correcta, del sistema sexo-género fue definido por Gayle Rubin como *el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas*. Es, por tanto una categoría de análisis clave, definida desde la multidisciplinaridad, pero en el que las antropólogas feministas

han tenido mucho que decir, al aportar el concepto de diferencia. Concepto que desbarata las asignaciones producidas a partir de la concepción hegemónica de la dicotomía naturaleza / cultura y que define lo masculino y lo femenino como construcciones culturales a partir de las diferencias biológicas. Construcciones culturales, por tanto, específicas de cada cultura, y que definen los estereotipo, roles y estatus asociados, pautas, relaciones de género, tareas de género, etc. La categoría de género describe y, posteriormente, analiza un sistema relacional. Es decir nos habla de una forma básica de constitución de las relaciones sociales. Relaciones caracterizadas por la jerarquización. Se constituye como un camino primario para desentrañar las relaciones de poder. Esto quiere decir algo importante. No es una categoría específica para el estudio de las mujeres. En realidad una de sus aportaciones es ubicarnos en un escenario más amplio, el escenario social, caracterizado por las relaciones multidireccionales que cada ser humano establece. Todos estamos inmersos en una compleja red de relaciones sociales. Ignorarlas, aislando a las mujeres en el análisis, en realidad impediría este o lo configuraría como básicamente sesgado.

La riqueza de este planteamiento radica en, por un lado, desvelar, visibilizar aspectos no considerados pertinentes como todo lo relacionado con el mundo de lo *privado*, o lo *cotidiano* y, por otro lado, abordar las definiciones de lo *masculino*, para de esta manera comprender en profundidad la complejidad de las relaciones sociales.

Dicho planteamiento, sin embargo, sigue sometido a silencios que, como dice Teresa del Valle, resultan descalificadores y que a nosotras nos sigue correspondiendo poner de relieve sus logros e integrarlos en el grueso de la teoría y la práctica antropológica.

La importancia del concepto de diferencia, dentro del discurso antropológico y, específicamente, dentro de la antropología feminista, nos ha llevado, también, a entender que la posición y situación de los seres humanos, de cada uno de nosotros, viene determinado por la intersección de múltiples variables. Las principales serían las de clase, género, etnia, a las que podríamos añadir, variables de edad, u otras según las circunstancias específicas. Dicho planteamiento refuta cualquier supuesta tendencia a la homogeneización. Es decir, que no es posible hablar de mujer. No existe tal categoría. Ahora sabemos que no existe y que las primeras propuestas que plantearon dicha categoría eran erróneas. Hablaremos, por tanto de mujeres, cada una inmersa en su específica red de relaciones sociales, en contextos culturales, políticos, económicos, religiosos particulares y que canalizan sus vivencias a partir de sus propios desarrollos históricos.

Además los trabajos realizados, en el contexto de la elaboración de este corpus teórico nos ha proporcionado conceptos sumamente potentes para el análisis. Así, creo que tendríamos que citar la diferenciación entre posición y situación, la denominada *feminización de la pobreza*, o los conceptos de intereses prácticos y estratégicos de género.

Dicho de otra manera, el género es una construcción social y cultural sobre la base de la diferenciación sexual. Así planteada, esta definición comprende cualquier tipo de construcción cultural que, en principio, no implica una posición subordinada de la mujer. Ahora bien, el estudio comparativo característico de la antropología nos ha llevado al conocimiento de que en la mayoría de las sociedades estudiadas y analizadas, la mujer ocupa un lugar jerárquico inferior y una posición de subordinación, característico del sistema patriarcal o patriarcado.

La equiparación realizada atañe, desde mi punto de vista, a un tema ampliamente tratado en los análisis realizados desde la perspectiva de género.

Otro punto que hay que tratar es el androcentrismo que ha caracterizado, históricamente, a la ciencia en general y a las ciencias sociales en particular. La asunción del concepto de androcentrismo, convertido ya en una categoría básica y admitida de forma general por quienes han querido oír y comprender, implica profundizar en los principios epistemológicos que han guiado los procesos del saber, admitiendo la existencia de un punto de vista central desde donde se ha analizado y categorizado el comportamiento de los seres humanos. El androcentrismo es, por tanto, la adopción, en el discurso lógico-científico, de un punto de vista central, característico, no de todos los hombres, sino de aquellos que *se sitúan en el centro hegemónico de la vida social, se autodefinen a sí mismos como superiores y, para perpetuar su hegemonía, se imponen*

sobre otros y otros, mujeres y hombres, mediante la coerción y la persuasión/disuasión (Moreno, 1986)

La elaboración de este concepto nos ha permitido percibir, por un lado, el contraste entre la tradicional consideración como in-significante de la realidad específica de las mujeres y la clara conciencia de la falsedad de dicho supuesto.

Por otro lado, nos permite

1) ubicar el problema en el contexto más amplio y complejo de las relaciones de poder.

2) preguntarnos por el sujeto histórico que, en cada sociedad, ha detentado este punto de vista hegemónico y

3) cuestionarnos sobre el proceso de asimilación del modelo de comportamiento masculino hegemónico (tanto en el campo intelectual, como en el comportamiento cotidiano) de hombres y de mujeres.

La denuncia del androcentrismo se va a producir en todos los campos. Así, y en el campo del Arte, es posible encontrar posturas como la de Frances Borzello que definen la crítica feminista de arte (como forma de contrarrestar el androcentrismo vigente) como *"todo texto escrito sobre arte –sea historia, periodismo o teoría- que se basa en la convicción de que la interacción de las mujeres con el mundo del arte en todas sus formas –educación, prácticas, galerías- es diferente de la interacción de los hombres con ese mismo mundo por la sencilla razón de que el mundo del arte funciona dando por sentado que la norma es masculina* (Borzello, 1998: 53).

Esta afirmación supone la denuncia de todas aquellas definiciones y

descripciones que, implícitamente, toman como premisa a ese sujeto social hegemónico al que nos hemos referido, al mismo tiempo que impiden la expresión de otros sujetos excluidos, dentro de las categorías de prestigio.

Y es que la variable género se nos revela como especialmente lúcida para detectar los múltiples y complejos entramados de poder, permitiéndonos situar a los *definidores* de las normas socialmente establecidas y, por contraste, a los excluidos/marginados de los centros de poder.

En este sentido, es frecuente encontrarnos con una discusión central, largamente tratada. ¿Existe diferencia en el arte, o la literatura, hecha por hombres o por mujeres? ¿Existe un arte masculino y un arte femenino? ¿El *sujeto artista* presenta diferencias en función de su adscripción de género? ¿Lo masculino y lo femenino como *objeto artístico* es tratado de diferente manera?

Hay quienes defienden que el arte hecho por mujeres es simplemente arte (Sauret, 1996:9), si lo ejecutado tiene categoría de artístico. Este planteamiento conlleva, en mi opinión, la asunción de la norma establecida como universal, invisibilizando, de esta manera, otras alternativas que no son arte (o al menos ocupan un lugar de inferior rango) porque *no son consideradas como tales*.

Por el contrario hay quienes opinan (Ulierte, 1996:24) que las normas que evalúan la producción artística, en cualquiera de sus manifestaciones, son mutables históricamente y han sido impuestas y elaboradas por el poder admitiendo como humano y neutral lo masculino hegemónico, en

detrimento del *otro*, sea cual sea, y, en definitiva, destacando el sentido jerárquico de la diferencia.

Es decir, que la diferencia ha seguido suponiendo jerarquía, lo que implica una forma de defenderse de la masculinidad en cuanto a ejercicio del poder. La consecuencia es la no modificación de las reglas del juego, negando opciones como la diferencia en igualdad o no jerárquica, o la aceptación de definiciones alternativas de las categorías de género que sí amenazarían la estabilidad del sistema.

En estos momentos se está produciendo un proceso de negociación, en el que las posturas feministas propugnan repensar la diferencia a través de una concepción dual en la cual ser un varón o una mujer fueran formas originales, es decir, en la cual lo femenino (el "otro") no sea sombra (se construye como alternativa y complemento del rol identificado con lo universal) de lo masculino sino un sujeto generando su propio contenido.

El reto es deconstruir las prácticas discursivas y las estrategias a través de las cuales lo masculino es identificado con lo universal y asumirlo como un género. La tarea es entonces particularizar lo masculino, es decir, construir un género masculino ahí donde antes hubo el ser humano.

Desde la antropología, yo diría que el arte, como cualquier otro aspecto de la vida humana, está pautado culturalmente y que sólo desde la consideración de las específicas formas de relación social y de los valores culturales propios de cada sociedad es posible comprender (y modificar) las posiciones sociales dominantes que

tienen la capacidad de definir lo aceptable, lo valorable, lo elogiabile y, por tanto, lo que no lo es en cada faceta de la actividad humana. Es decir, que los factores de prestigio y desprestigio vienen definidos culturalmente y estos afectan profundamente a la valoración de lo artístico.

Este análisis ha sido llevado a cabo en otros muchos campos del saber y concretamente ha sido objeto de múltiples estudios la consideración del carácter sexista del lenguaje. En efecto, cuando se tratan temas de género suele haber una fuente de gran interés que nos conduce a la reflexión: el Diccionario de la Lengua Española de la R.A.E. Luz de Ulierte inicia su trabajo de esta manera. El Diccionario nos dice, en su segunda acepción que el Arte es el *Acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial y crea copiando o fantaseando*. La referencia a la utilización como genérico del término hombre, no merecería, quizás, en este momento, mayor comentario (por ya dicho) sino fuera porque en su sexta acepción, el Diccionario nos remite a consultar *mujer del arte*. Así nos encontramos en el término mujer con la siguiente acepción: *del arte, del partido, de mala vida o de mal vivir, o de punto. Ramera*.

Es posible argumentar que este significado ha dejado de tener vigencia, que responde a otras épocas históricas y sería cierto. Sin embargo, creo que la permanencia de este tipo de definiciones nos debe llevar a la reflexión como un elemento más de la relectura crítica que sobre este y

otros temas se están realizando en las diferentes ramas del saber desde una perspectiva de género.

Las preguntas que planteábamos sobre la influencia de las definiciones de género en el campo del Arte nos llevaban a la conclusión de que, quizás, era importante preguntarnos por la minoría social hegemónica que ha poseído, históricamente, la capacidad de definir las normas por las que el producto artístico es evaluado y las consecuencias que de ello se han derivado.

Así pues, en consonancia con lo realizado en otras áreas, se comenzaron a llevar a cabo trabajos que intentaban recuperar y rescatar del anonimato la figura de muchas artistas que habían pasado desapercibidas para la Historia del Arte (entendida como disciplina científica). Afortunadamente, existen en la actualidad un abundante y valiosa bibliografía que, en su trabajo de recuperación y revalorización del quehacer histórico de las mujeres, han contribuido a destacar la necesaria revisión conceptual y metodológica que sustituya lo que Porqueres considera como una visión incompleta y sesgada que excluye de su estudio la producción artística de las mujeres o cuando la incluye lo hace desvalorizándola y considerándola menor y marginal.

Pero no sólo se han reducido los trabajos realizados a recuperar la obra de muchas artistas además de las de Sofonisba Anguiciola, Mme. Vigée-Lebrun, Berthe Morisot o Mary Cassatt, sino que la reflexión, tanto por parte de las Historiadoras del Arte como por parte de las mismas artistas contemporáneas, gira también en torno a otros aspectos claramente

influenciados por la división social de género. Y es que esta forma de estructuración social, transmitida en los diversos procesos culturales de socialización proporciona al sujeto artista (en función de su ubicación social de género) una forma específica de percibir y de mirar que se proyecta en la temática elegida.

Así, podríamos aventurar, a manera de hipótesis, que la elección temática del sujeto artista mujer es más intimista, refleja en mayor medida la vida cotidiana, traslada a la representación iconográfica el mundo de lo privado que es donde se ha desarrollado históricamente y se sigue desarrollando, en gran medida, la vida de las mujeres. O que existe una mayor reticencia por parte del sujeto artista hombre a realizar desnudos masculinos basándose en su pretendida menor estética².

Sea así o no, lo que nos desvelan estas hipótesis es la necesidad de analizar no sólo el producto artístico sino los condicionantes y las actitudes del artista en particular. Así, es común encontrarse la queja continuada, por parte de las mujeres artistas, de que las tareas de género asignadas culturalmente, al igual que en otras muchas actividades, les impiden o al menos les dificultan, en términos de la utilización genérica del tiempo, su dedicación a la tarea de creación y elaboración de su obra y que reducen sus expectativas de un reconocimiento artístico.

Pero también nos encontramos con mujeres artistas que, tanto en la

temática como en el desarrollo general de su actividad artística, han logrado su incorporación al discurso artístico en términos más o menos igualitarios. Quizás deberíamos preguntarnos a costa de qué o si se ubican en ese proceso de asimilación del modelo de comportamiento masculino hegemónico al que nos hemos referido y que muchas mujeres deben adoptar si quieren competir en un terreno de igualdad.

Pero no nos equivoquemos. Cuando hablamos de la división social de género y de sus consecuencias no estamos hablando sólo de arte femenino, del sujeto artista mujer, sino que nos estamos refiriendo a todos, hombres y mujeres ya que a ambos afecta la aplicación, desde el momento del nacimiento de los estereotipos que van limitando las actitudes, tareas y relaciones que cada uno de nosotros ha de tener con respecto a la sociedad en la que vive. De la misma manera que otras variables (de clase, étnica, de edad, religión, etc...), en cada contexto cultural e histórico particular, todas ellas en conjunción junto con el género, van contribuir a la formación de cada sujeto individual.

Los estereotipos de género definen las reglas de comportamiento tanto para hombres como para mujeres y, si bien nuestras relaciones de género son las características de un sistema sexo-género con predominante masculino, es también cierto que dichos estereotipos son limitadores para ambos. Como señala Victo-

2 Agradezco a la pintora Paloma González las opiniones y conocimientos aportados que, junto con el seguimiento de su trayectoria artística, me han permitido aproximarme con mayor conocimiento de causa al tema que nos ocupa.

ría Combalá, la obra de Mary Cassatt, *Niña en un sillón azul*, podría adquirir un significado distinto si hubiera sido pintado por un hombre. ¿Se le podría haber acusado de perversión sexual?

Y es que la realidad es mucho más compleja. Hasta ahora hemos hablado del sujeto artista mujer y el sujeto artista hombre de forma general y toda generalización implica una homogeneización que actúa como encubridora, ocultadora de la diferencia.

Por ello tenemos que resaltar que no existe una categoría mujer o una categoría hombre como categorías de análisis. Nuestra adscripción de género en función de nuestro sexo biológico está modificado por la interrelación de las variables ya mencionadas y, por tanto, las actitudes ante el hecho artístico son múltiples. Esta advertencia nos puede servir como aviso para evitar correr el peligro de caer en una *victimización* que paradójicamente conduzca a desvirtuar la producción artística femenina.

Como sabemos, la Antropología del Arte ha cuestionado la evaluación etnocéntrica de la producción artística, a partir de una definición unívoca de la noción de Arte, al mismo tiempo que rechaza la estética primitivista que postula la universalidad del lenguaje artístico (cualquier objeto de arte puede ser comprendido independientemente de la significación que posee en la sociedad en la que ha sido concebido).

En una definición inicial, Bonte e Izard (1996: 95), señalan que el objeto de la Antropología del Arte sería el estudio de la relación que cada cultura establece entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de

concepción y producción de imágenes. Esta perspectiva diferenciaría su tarea de la del crítico/a y el historiador/a del arte occidental ya que estudiaría el hecho artístico como un sistema de comunicación y de significación independiente del lenguaje verbal entendiendo, además, que la noción de valor estético forma parte de un sistema de valores culturales específicos.

Sin embargo, nos encontramos con que estas críticas realizadas no son privativas de los antropólogos que se dedican a esta especialidad. Por un lado nos encontramos con historiadoras/es del arte de países periféricos que critican la división entre *Artes Mayores* y *Artes Menores* como un concepto estrictamente occidental no aplicable a otras culturas, que ha limitado la apreciación de otros valores estéticos no incluidos en las normas establecidas por Occidente (Gisbert, 1987: 4).

Quienes hemos trabajado en la zona andina sabemos que los textiles en el mundo andino tienen una importancia muy superior a la que se les pueda otorgar entre nosotros.

La cantidad y calidad de los estudios realizados al respecto así lo atestiguan. Un simple paseo por la calle Sagárnaga también. O una visita a casa de cualquier amigo que muy posiblemente va a tener como motivo de adorno en sus paredes textiles de diversa procedencia (la mayoría tarabuqueños). Textiles enmarcados como si de cuadros se tratara. El textil, en gran medida sustituye a la pintura.

En el campo que nos ocupa, Teresa Gisbert plantea la queja de que la *categorización* occidental de las artes

ha limitado la apreciación de aquellos valores estéticos que están fuera de las normas establecidas por Occidente. En las culturas americanas, y concretamente en la cultura andina, la pintura no ocupa el lugar destacado que tiene en el mundo occidental, mientras que el arte textil es considerado como *arte mayor*, al mismo tiempo que es la expresión de la identidad cultural de grupos humanos que han mantenido gran parte de su cosmovisión autóctona hasta el día de hoy. Así, la ropa distingue el *jaqi* o *runa* (persona o gente indígena) del *chunchu* desnudo y bárbaro de la selva (Spedding, 1994:121)

Sus exhaustivos estudios nos enseñan que en el altiplano andino coexisten varios estilos textiles cuyo origen se remontan al período comprendido entre los siglos XII y XIV (períodos post-tiahuanaco y pre-inca) que se corresponden con el surgimiento de los Señoríos Aymaras y la Confederación Charca. Cada uno de estos estilos es característico de un grupo étnico determinado.

También Murra (1962), en sus estudios sobre el Imperio Inca, dijo que el espectro de roles desempeñado por el tejido en todos los terrenos es tan amplio que los no andinos tenemos mucha dificultad para entenderlo cabalmente. Eran, al mismo tiempo, la encarnación del bienestar, el símbolo de rango e identidad, y el conceptualizador de ideas fundamentales.

Básicamente las dos orientaciones principales son las que los Franquemont e Isbell resumen diciendo que *el tejido es uno de los medios principales de poner en práctica la cultura: es una actividad estructural*

dora que da como resultado un producto funcional (la tela) que es tanto mostrado como intercambiado. Es decir, que el tejido es una poderosa estrategia andina que organiza una red de relaciones y produce un medio artístico para representar un espacio e identidad culturales determinados.

Algunos de estos se conservan hasta hoy o han sido recuperados sin muchas modificaciones, mientras que otros reflejan en sus motivos iconográficos los diversos momentos históricos que conforman la historia de Bolivia y del altiplano andino en particular. Todo ello nos proporciona una interesante estratigrafía cultural a través de la cual se intenta recuperar una identidad, que subyace en su pasado y su presente de pueblo conquistado y colonizado.

En este punto, las acusaciones de etnocentrismo presentan una gran analogía con las críticas de androcentrismo apuntadas anteriormente en la medida en la que se identifica a los sectores hegemónicos, "definidores" de normas. En este sentido el androcentrismo sería una profundización del concepto de etnocentrismo al referirse no sólo a las relaciones de poder centro/periferia, sino a la articulación de esas mismas relaciones de poder en el seno de una sociedad. Es decir, que para adentrarnos en este o cualquier otro análisis, es importante identificar a aquellos/as, que detentan el poder para definir lo que es pertinente y lo que no lo es. Y utilizo el masculino y el femenino porque entiendo que el discurso androcéntrico puede ser desarrollado tanto por hombres como por mujeres de la misma manera que el discurso sexista es habitual en grandes sectores

femeninos y el discurso feminista puede ser adoptado, y lo es de hecho, por sectores masculinos.

La relectura crítica a la que aboca esta línea de análisis se ha concretado, en el tema sobre el que estamos trabajando, entre otros aspectos, en las reflexiones sobre la distinción conceptual entre *arte* y *artesanía*. Así, también artistas e historiadoras del arte occidentales han cuestionado los conceptos tradicionales utilizados para la evaluación de la producción artística.

Son de sobra conocidos los trabajos que las historiadoras del arte Griselda Pollock y Rozsika Parker han realizado intentando desenmascarar la ideología subyacente a la separación entre los productos artesanales de los propiamente artísticos. Bea Porqueres refleja un ejemplo dado por estas autoras que nos ilustra en este sentido. *A mediados de la década de los 70 se expusieron en importantes museos de Los Ángeles, Londres y Amsterdam mantas tejidas por indias Navajo. Para justificar la presencia de estas obras en museos de arte, el crítico Ralph Pomeroy escribió: "Olvidaré, para verlas como es preciso, que unas mantas Navajo son sólo eso. Para considerarlas como yo creo que debe hacerse –como Arte con una A mayúscula –, las miraré como cuadros- hechos con tinte en lugar de pigmento, sobre un material sin tensar en vez de sobre tela- de unos cuantos maestros desconocidos del arte abstracto". Parker y Pollock enumeran las maniobras que tiene que hacer el crítico para que le encajen las piezas: convertir geométrico en abstracto, mantas tejidas en pinturas y tejedoras (mujeres) en*

maestros desconocidos (hombres) (Porqueres, 1994: 28)

Pero no sólo las historiadoras del arte, con una visión crítica del etno-androcentrismo vigente en el campo del arte, han denunciado esta situación. Las propias artistas como Judy Chicago con su obra *The Dinner Party* (1974-79) o las integrantes del movimiento del "Arte de la Fibra", entre otros/as muchos/as han iniciado un trabajo de revisión que permita rescatar, al modo de los métodos autobiográficos o las historias de vida que se han utilizado en muchos estudios realizados desde la perspectiva de género, la producción realizada en diferentes ramas de la creatividad que se han valorado como inferiores desde los criterios únicos y centralistas a los que nos estamos refiriendo.

En todos los ejemplos citados hasta el momento aparece como común denominador el arte textil. Es evidente que no es el único ejemplo posible pero creo que no es una elección predeterminada sólo por el aspecto elegido como caso de estudio o una simple casualidad.

Por un lado, Newdigate (1998: 303-304) nos relata como la Bienal de Tapicería de Lausana fue casi el único ámbito en que los artistas del tejido podían lograr un reconocimiento profesional y en el que se animó a utilizar el término "Arte de la Fibra" como disciplina artística separada de la escultura. Para adecuarse a las tendencias establecidas en esta y siguientes sedes de la exposición del Arte de la Fibra, artistas occidentales en su mayoría comenzaron a recuperar objetos etnográficos, dando lugar al denominado *diseño étnico* que, en su tratamiento, recreación y comer-

cialización fueron objeto de una segunda colonización. De hecho, existe, en la actualidad, un fuerte movimiento de reivindicación, por parte de los pueblos indígenas, de su propiedad intelectual en la que se incluyen todos aquellos aspectos relacionados con la utilización de sus materiales autóctonos, sus técnicas y sus motivos iconográficos. No podremos olvidar tampoco como la recuperación y revalorización de la gran parte de la producción artística indígena está sujeta, en estos momentos, a la ayuda exterior a través de las políticas de cooperación y ayuda al desarrollo con unos nuevos intermediarios, las Ong,s.

Por otro lado, el tratamiento de todo lo referido al arte textil, tapices, costura, bordados, etc., ha sido un elemento recurrente en este movimiento de relectura y recuperación al que hemos asistido en los últimos años dado que la cultura occidental tiende a colocar toda obra textil en el ámbito de la artesanía, en el ámbito de lo privado y, por tanto de lo no visible y no valorado, mientras que en otras culturas son parte destacada de la expresión artística. Arte realizado, en el caso de la artesanía textil, en la mayoría de los casos, por mujeres. A no ser que seas Giorgio Armani y expongas en el Guggenheim.

Como afirma Dolores Juliano, revisar los conceptos de arte y artesanía permite sacar del anonimato a miles de mujeres y de hombres que en el pasado, y en el presente, han trabajado en ramas de la creatividad humana que se han valorado como inferiores sin más criterio, a menudo, que el prejuicio social, racial o sexual.

Pero, ¿podemos entenderlos

como una expresión artística? Verónica Cereceda se cuestiona este punto al afirmar que la expresión textil se encuentra a medio camino entre la información cultural y, lo que ella expresa con muchas dudas, tímidamente (como si fuera inconveniente desde el punto de vista de la Historia del Arte) como la expresividad emotiva del arte. Creo que ese temor que expresa Verónica Cereceda, como si temiera introducirse en un terreno ajeno (el del arte) cuando habla de textiles está relacionado con la androcéntrica y etnocéntrica consideración y percepción social del arte en el mundo occidental que va a afectar no sólo a la definición de la dicotomía arte/artesanía, sino también a una visión más amplia de su función social y económica (supervivencia) en el contexto actual (Tercer Mundo), así como a los sujetos sociales que realizan estos textiles, además de trabajar en su significado cultural.

En este campo hay dos orientaciones principales: quienes están más interesados en la función simbólica y estética del textil andino y quienes hacen hincapié en su función social centrado en las tejedoras, en las comunidades y su forma de organización social, y en sus productos como un medio de sobrevivencia en el contexto actual. (quién lo hace, para qué lo hace, cuando lo hace, qué consideración social tiene).

Quienes adoptan el primer punto de vista van a destacar que los textiles son productos físicos que representan un juego de conceptos sofisticados, un significado cultural compartido que nos comunica una abundancia de información e ideas, es decir que son reproductores de cultura.

Pero cuando utilizamos como principio metodológico la perspectiva de género creo que inevitablemente nos tropezamos con otros problemas inmediatos que parten de las desfavorables situaciones económicas, sociales y políticas por las que atraviesan, en el momento actual, sectores, colectivos y pueblos (entre ellos, el de feminización de la pobreza). Pues bien, muchos de estos colectivos son mujeres que han constituido asociaciones, como estrategia de supervivencia que les permita sacar adelante a sus familias, dada la situación de crisis o su papel cultural de proveedoras de las unidades domésticas. Y este proceso se realiza a partir de sus saberes cotidianos culturalmente pautados que abarcan muchos de los elementos integrados en la definición tradicional de patrimonio etnográfico: artesanía textil, gastronomía, folklore popular, etc..

De ahí que sea posible abordar la otra consideración del patrimonio: como recurso turístico (como de hecho se está haciendo mayoritariamente entre nosotros) o considerado

de una forma más amplia, como recurso de desarrollo. Y en este terreno, la realización de proyectos productivos, gestados en torno a la producción artesanal, cumplen una doble función: la económica y el descubrimiento y revalorización de la propia creatividad.

La propuesta entonces sería pasar de concebir el arte/artesanía como estética o como patrimonio a entender el arte/artesanía como supervivencia, es decir cuestionar la relevancia de lo público frente a la intrascendencia de lo cotidiano y visibilizar a los agentes sociales protagonistas, así como los roles y las tareas de género propias de ese fenómeno patrimonial definido tradicionalmente como anónimo.

Por todo ello sigo preguntándome: "Siempre que creo ver aparecer una definición trato de recordar que tengo que preguntarme: "¿Quién ha construido esta definición? ¿Quién necesita las distinciones enfrentadas y quién va beneficiarse de ellas?, y ¿por qué tengo que acatar estos códigos y convenciones?"

Bibliografía

Bonte, Pierre y Michael Izard . *Diccionario de Etnología y Antropología*. Madrid. Akal, 1996

Cajías de la Vega, Magdalena; Patricia Fernández de Aponte, Florencia Durán de Lazo de la Vega, Pilar Mendieta Parada y Ana María Seoane De Capra. *La mujer en las sociedades prehispánicas de Bolivia*. La Paz. CIDEM, 1994

Canavesi de Sahonero, M. Lissette. *El traje de la chola paceña*. La Paz.

Ed. Los Amigos de Libro, 1987

Caravantes, Carlos. "Folklore e institucionalización". *Revista Española de Antropología Americana*, nº XIV, págs. 165-173. Madrid, Departamento de Antropología de América de la Universidad Complutense. 1984

Cereceda, Verónica. *Las talegas de Isluga: apuntes para una semiología del textil andino. (Datos sobre espacio y forma)*. Mimeo

Cereceda, Verónica y Gabriel Martínez. *Programa Textil Jalq'a*. La Paz.

- ASUR/Antropólogos del Surandino, s/f
- Combalía, Victoria. "Contra el feminismo estrecho" en PÉREZ. Págs. 39-59, 1996
- Cruces, Francisco. "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología" en *Política y Sociedad*, nº 27, págs. 77-88. Revista de la Universidad Complutense. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
- Deepwell, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Madrid. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer, 1998
- Desrosiers, Sophie. "Las técnicas de un tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos" en *Revista Andina*, Año 10, Nº 1. Cuzco. Centro Bartolomé de Las Casas, 1992
- Franquemont, Edward M., Christine Franquemont y Billie Jean Isbell. "Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido" en *Revista Andina*, Año 10, Nº 1. Cuzco. Centro Bartolomé de Las Casas, 1992
- García García, José Luis. "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural" en *Política y Sociedad*, nº 27, págs. 9-20. Revista de la Universidad Complutense. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías. *Arte textil y mundo andino*. La Paz, Gisbert y Cía. 1987
- Juliano, Dolores. *El juego de las astucias: Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid, horas y HORAS. 1992
- Moreno, Amparo. *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Barcelona. laSal, edicions de les dones, 1987
- Newdigate, Ann. "Arte kinda, tapicería sorta: los tapices como acceso en abreviatura a los lenguajes, definiciones, instituciones, actitudes, jerarquías, ideologías, construcciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otros malos hábitos de Occidente" en Deepwell págs. 297-311, 1998
- Pérez, David. *Femenino, plural. Reflexiones desde la diversidad*. Valencia. Direcció General de Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 1996
- Porqueres, Bea. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, horas y HORAS. 1994
- Prats, Lorenç, *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997
- Salinas Mulder, Silvia. *Mujeres. Historias de una Experiencia*. La Paz. CEDEFOA. 1993
- Sauret, Teresa (Coord.) *Historia del arte y mujeres*. Málaga, Atenea / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 1996
- Silverblatt, Irene. "Mujeres del campesinado en el Alto Perú". en Stolcke. Págs. 47-67, 1993
- Spedding, Alison. *Wachu wachu. Cultivo de coca e identidad en los Yunkas de La Paz*. La Paz. Hisbol/Cipca/Cocayapu, 1994
- Stolcke, Verena. *Mujeres invadidas. La sangre de la conquista de América*. Madrid. horas y horas. 1993
- Ulierte Vázquez, Luz de. "El arte es género ambiguo: consideraciones metodológicas acerca de la historia del arte y las mujeres" en Sauret, Teresa, págs. 21-41, 1996.