

Género: cómo revertir las desigualdades desde los museos

Genre : comment surmonter les inégalités dans les musées

Guadalupe Jiménez-Esquinas

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen/Résumé

En este capítulo se analiza la pertinencia de adoptar una perspectiva crítica feminista en el ámbito del patrimonio y los museos, con el objetivo de no perpetuar los roles y estereotipos de género así como para acabar con las jerarquizaciones y dinámicas que generan desigualdades. La ausencia de mujeres o la representación estereotipada incide en la minusvaloración, la banalización o ridiculización de lo que se asocia con lo femenino, reproduciendo la violencia simbólica. A su vez la minusvaloración de estos aspectos incide en la reproducción de violencia estructural, al centrarse en la celebración del “deber ser” de género, puede invisibilizarse la precariedad y las condiciones de desigualdad.

Dans ce chapitre est analysée la pertinence de l’adoption d’une perspective féministe critique dans le domaine du patrimoine et des musées, dans le but de ne pas perpétuer les rôles et les stéréotypes de genre ainsi que de mettre fin aux hiérarchies et aux dynamiques qui engendrent des inégalités. L’absence de femmes ou la représentation stéréotypée des femmes conduit à la sous-estimation, à la banalisation ou à la ridiculisation de ce qui est associé au féminin, reproduisant la violence symbolique. À son tour, la sous-estimation de ces aspects entraîne la reproduction de la violence structurelle, en se concentrant sur la célébration du « devrait être » du genre, la précarité et les conditions d’inégalité peuvent être rendues invisibles.

1. El género

El concepto de género surge en los años setenta y se establece como categoría central de análisis dentro del movimiento y corpus teórico del feminismo. Surge a partir del reconocimiento de que aquellas características humanas que se consideran “femeninas” o “masculinas” no tienen que ver con la naturaleza o con la biología, sino que son construcciones sociales y culturales (Cobo, 1995: 55). Como ya advirtiera la filósofa Simone de Beauvoir en los años cuarenta “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto [...]” (2005: 271). Es decir, son todo un conjunto de normas, obligaciones, comportamientos esperados, pensamientos, intereses, posiciones, gestos y expresiones, actitudes, etcétera, que se consideran como *propias* de cada género.

Como ha demostrado la antropología hay que tener en cuenta que los géneros, aquello que consideramos como el “deber ser” asociado a la feminidad y la masculinidad, en tanto que construcciones socioculturales, son atribuciones, roles y estereotipos enormemente variables en función del contexto y momento histórico. Así mismo, no se nos puede olvidar que está íntimamente relacionado con otras líneas de poder como la clase social, la etnia, la sexualidad, la edad, etcétera. Como define Lourdes Benería:

El concepto de género puede definirse como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres a través de un proceso de construcción social que tiene varias características. En primer lugar, es un proceso histórico que se desarrolla a diferentes niveles tales como el estado, el mercado de trabajo, las escuelas, los medios de comunicación, la ley, la familia y a través de las relaciones interpersonales. En segundo lugar, este proceso supone la jerarquización de estos rasgos y actividades de tal modo que a los que se definen como masculinos se les atribuye mayor valor (Benería, 1987: 46 cit. en Maquieira, 2001: 159)

Lo más destacable es que la construcción sociocultural de los géneros termina estructurando las relaciones sociales de tal forma que donde había diferencias entre personas se producen desigualdades. Existe una jerarquía

zación de aquello que se asocia a la masculinidad sobre lo que se considera como femenino, existe una relación de dominación y subordinación. Así que cuando hablamos de género, por tanto, hablamos de una desigualdad de poder anclada en valores, normas y pautas culturales que operan en nuestra vida cotidiana.

Hay que tener en cuenta que el funcionamiento de este sistema de poder patriarcal no solo se sirve de estrategias violentas o coercitivas, y no es solamente un ente abstracto, sino que se sirve de elementos materiales y prácticas culturales que producen y reproducen estas relaciones de poder desiguales en la vida diaria para garantizar su continuidad y que conviene analizarlos de una forma crítica. El patrimonio es uno de estos elementos ya que constituye 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). En este sentido, los elementos que tradicionalmente se han considerado patrimonio o dignos de conservarse en un museo han sido activados por una parte muy reducida de la sociedad con el fin de valorizar, legitimar, reforzar y perpetuar una visión que resulta sesgada, pero bajo la apariencia de orientarse a un sujeto universal. En los estudios críticos del patrimonio se han venido analizando los sesgos etnocéntricos, imperialistas, coloniales, elitistas y occidentalocéntricos pero con frecuencia se pasa por alto el sesgo androcéntrico y las desigualdades de género que se sostienen (Smith, 2008: 159). De hecho, como propone la etnóloga Barbro Klein (2006: 74), el propio término patrimonio no es nada inocente pues la propia etimología incluye una falta de neutralidad y un vínculo con el patriarcado que es difícil de obviar (Jiménez-Esquinas, 2016: 137). Así, los ámbitos relacionados con la cultura y el patrimonio ha prevalecido un sesgo androcéntrico y no son ajenos al sistema social de corte patriarcal en el que vivimos, por lo que reflejan y perpetúan esas jerarquías y desigualdades de género. Solo es preciso activar una perspectiva crítica feminista para dar cuenta de estos sesgos y las relaciones de poder existentes.

2.Cuál es la relevancia del género en el campo patrimonial y museístico

Desde los años setenta del pasado siglo desde el movimiento feminista se empezó a señalar la escasa representación o, directamente, la exclusión de las mujeres en el patrimonio histórico, en el arte y en los museos. En estos ám-

bitos las mujeres habían sido invisibilizadas hasta tal punto que las feministas comenzaron a preguntarse “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” de la talla de nombres tan conocidos como Miguel Ángel, Rembrandt o Picaso, tal y como sostiene Linda Nochlin (1971). Esta autora analizó cómo esta aparente ausencia no ha sucedido porque las mujeres carezcan de interés o de talento artístico, sino porque históricamente se han dado una serie de factores políticos, institucionales y sociales que lo han impedido (Mayayo, 2003).

Esta pregunta impulsó una corriente crítica que se interesó en rastrear la historia del arte, demostrar que sí habían existido grandes mujeres artistas y visibilizarlas, revalorizarlas y reconocer sus trabajos. Hay que tener en cuenta que no se trata solo de una ausencia o invisibilidad de las mujeres sin mayor trascendencia, sino que la representación estereotipada, la banalización y ridiculización así como la endémica falta de representación, de reconocimiento y de valoración refuerza una desigualdad que es estructural. Estas mismas feministas de los años setenta comenzaron a denunciar las desigualdades existentes en las condiciones de producción del arte y cómo se terminaban valorando más todos aquellos géneros artísticos que se asociaban con lo masculino, reproduciendo así una dinámica de jerarquización y exclusión.

En este sentido son muy destacables las acciones de las Guerrilla Girls que vienen denunciando desde los años ochenta del pasado siglo la situación de desigualdad tan abrumadora que existe en el ámbito museístico. Entre sus acciones más reconocidas está la denuncia de la desproporción entre el número insignificante de mujeres artistas que exponen sus obras en museos como el Metropolitan Museum of Art (MET) o el Museum of Modern Art en comparación con la cantidad de mujeres desnudas que aparecen. Se preguntaban, con bastante sorna, si es que acaso las mujeres tenían que estar desnudas para poder entrar en los museos. Esta desproporción evidencia que en el ámbito artístico y patrimonial ha imperado un sesgo androcéntrico que ha derivado en que los hombres sean asumidos como el sujeto central universal y agentes activos de la historia de la humanidad (Smith, 2008). Por otra parte, las mujeres han sido asociadas fundamentalmente a dos roles minusvalorados, caracterizados por la pasividad y por su relación con los hombres: el de mujer-objeto con un papel ornamental, musas, fuentes de placer e inspiración o bien el de mujer-madre con un papel como cuidadoras, reproductoras abnegadas de las tradiciones, espectadoras, vírgenes (Bullen, 2006).

Lejos de solucionarse la situación que denunciaban las Guerrilla Girls en los años ochenta, las cifras de mujeres que exponen en salas y museos no han ido mejorando, porque no solo es una cuestión de tiempo¹. También es cuestión de voluntad política, pues la ley orgánica española 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres en su artículo 26 obliga a organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas a la presencia equilibrada entre mujeres y hombres en los organismos gestores y consultivos, así como en la oferta artística y cultural pública. En este sentido algunas medidas afirmativas o acciones positivas se han llevado a cabo por parte de las instituciones como, por ejemplo, crear exposiciones específicas sobre mujeres, una exposición temporal *en femenino*, una jornada para mujeres artistas o añadiendo un pequeño rincón en el museo destinado a las mujeres, a la maternidad o a la costura. Estas medidas son imprescindibles para rescatar la historia olvidada, garantizar un cierto equilibrio y reparar la omisión de más de la mitad de la población mundial pero desgraciadamente siguen representándonos como las *otras*, como un tema minoritario y que solo concierne a las mujeres. Cuando no utilizan la referencia a las mujeres de una manera cosmética o como una cuota a cumplir, evitando a toda costa mencionar la palabra feminismo.

En este sentido es preciso destacar que esta exclusión de las mujeres no se ha producido por nuestra falta de talento, porque no queramos o porque no hayamos contribuido a la historia de la humanidad, sino porque se ha minusvalorado todo lo que se ha relacionado o caracterizado como femenino. Así, cuentan con gran legitimidad las exposiciones sobre las grandes hazañas bélicas, las riquezas de las casas nobiliarias, los documentos del clero, los elementos materiales relacionados con grandes momentos de la historia, las producciones relacionadas con el ámbito público o los cuadros de los grandes pintores. Es decir, se valoran aquellos aspectos relacionados con la nobleza, la antigüedad, la sacralidad o la excepcionalidad (Prats, 1998) y se apartan de su consideración aspectos relacionados con la reproducción social y la vida cotidiana, ámbitos asociados con la feminidad. Volviendo a usar una frase de Beauvoir:

¹ Ver informes que analizan la desigualdad expositiva en distintos países iberoamericanos <https://www.arteinformado.com/magazine/n/datos-preocupantes-sobre-desigualdad-expositivafemina-en-siete-paises-iberoamericanos-5856> y un informe sobre ARCO <https://mav.org.es/informe-mav-18-presencia-de-mujeresartistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/> [consulta: 25 de septiembre de 2020].

La peor maldición que pesa sobre la mujer es hallarse excluida de esas expediciones guerreras; no es dando la vida, sino arriesgando la propia, como el hombre se eleva sobre el animal; por ello en la Humanidad se acuerda la superioridad, no al sexo que engendra, sino al que mata (Beauvoir, 2005: 28)

Por tanto, no es algo que pueda revertirse con medidas del tipo “añadir mujeres y agitar”, pues de nada sirve hacerlo en un marco que ha sido creado para nuestra exclusión (Jiménez-Esquinas, 2016). Se trataría de un cuestionamiento radical de los criterios que se han venido utilizando tradicionalmente en el ámbito del patrimonio y de los museos (Rivera Martorell, 2013: 107). Merece la pena poner en entredicho esta jerarquía de valores que han estado imperando y preguntarnos, más que si hubo o hay mujeres artistas, qué ha ocurrido para que nunca hayamos estado representadas en estos espacios de poder, por qué nuestras aportaciones al mundo no se han considerado relevantes y por qué todas las personas feminizadas han estado tanto tiempo excluidas. En este sentido partiendo de que los museos no son espacios neutrales, bien pueden posicionarse desde un punto de vista crítico y hacer un uso práctico de su responsabilidad a la hora de construir una sociedad más igualitaria (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2016). Un museo crítico podría definirse por las siguientes características:

- Contribuye a los debates fundamentales del contexto contemporáneo, trayendo al frente aquellos debates que vale la pena tener (desigualdad, diversidad, globalización, migraciones...).
- Es un museo que provoca cambios, que nos empodera o que nos provoca una serie de reacciones como sujetos y como sociedad.
- Se opone a los estudios exclusivamente celebratorios y homogeneizadores, entrando directamente en las controversias, en las ausencias y en los conflictos con el objetivo de reparar las desigualdades sociales y promover activamente el respeto mutuo (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2016).

Por otra parte también podemos ver cómo en las instituciones relacionadas con la cultura y el patrimonio hay una endémica ausencia de mujeres en lugares donde se toman las decisiones. En el informe de *Igualdad de Género*,

Patrimonio y Creatividad de la Unesco (2015)² mostraban que en el ámbito de la cultura la mayoría de las trabajadoras en los escalafones más bajos son mujeres y que, potencialmente, podría ser uno de los espacios donde ocuparían puestos relacionados con la toma de decisiones. Lejos de esta posibilidad, el informe termina concluyendo que “la toma de decisiones sobre qué se considera valioso y merece ser identificado como patrimonio cultural tiende a seguir líneas de patrimonio androcéntricas” y que muy raramente se estimula que las mujeres participen en la identificación y protección “formal” de su patrimonio, sino que quedan vinculadas a los aspectos informales y relacionados con roles de género (2015: 35). Así que, a pesar de que en el ámbito de las instituciones culturales, patrimoniales y museísticas pueda haber una mayoría de mujeres en puestos medios y bajos, terminan estando alejadas de la toma de decisiones, termina imperando un sesgo androcéntrico y haciéndose una gestión de tipo patriarcal que se ocupa de cubrir algunos de los aspectos formales relacionados con la conservación, las burocracias, las listas, los protocolos, las legislaciones y la aplicación de sanciones (Smith, 2008). Pero en el ámbito del patrimonio y los museos las mujeres siguen estando vinculadas a los roles de género al encargarse de todas las tareas informales de reproducción social, del cuidado y mantenimiento de los contextos sociales que permiten que el patrimonio se preserve. De aquí se desprende una gran confusión que ha imperado en este ámbito de la cultura pues se ha tendido a pensar que “salvar un montón de piedras no es lo mismo que salvar una ciudad y una cultura urbana [...] la fauna humana de las ciudades Patrimonio de la Humanidad se ve forzada a huir al resultar imposible llevar a cabo los asuntos prácticos de la vida cotidiana” (D’Eramo, 2014: 54). Esa “fauna humana” y los trabajos de reproducción social son una condición indispensable para la conservación del patrimonio ya que las cosas que nos llegaron del pasado ni son todas las que estaban ni se han cuidado solas.

Si bien las mujeres hemos sido artistas, creadoras, agentes de cambio y transformación y hemos de señalar nuestro papel activo en la sociedad también es preciso señalar que hemos sido agentes de continuidad, de transmisión, de mantenimiento que son trabajos fundamentales en la sociedad. Este último papel también resulta crucial en la propia definición del patrimonio, como algo que deseamos preservar y legar a generaciones futuras, pero es

² <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231661> [consulta: 27 de junio de 2019].

mucho menos valorado por asociarse todavía más si cabe con lo femenino y por realizarse en el ámbito informal (Collier, 1997). Si las mujeres están escasamente representadas en los museos e invisibilizadas en sus creaciones artísticas, la atención a las condiciones económicas y laborales en las que se hacen cargo de las tareas de reproducción social que tienen que ver con la cultura y el patrimonio no se suelen contemplar porque caen de lleno el “deber ser” de género y ese vínculo naturalizado de las mujeres con los cuidados. Así, por tanto, cabe preguntarse por las atribuciones de género y las condiciones de quién está detrás de los trabajos precarizados en el ámbito de la cultura, quién se encarga de fregar el suelo de los museos, quién limpia los baños de un monumento, quién cose los trajes del carnaval, quién riega las macetas en los patios de Córdoba, en qué condiciones se producía una determinada artesanía textil que exponemos en la vitrina del museo o quién hay detrás de las fiestas declaradas patrimonio de la humanidad. En el ámbito de las tradiciones y del patrimonio podemos incurrir en un efecto monumentalizador de las mujeres o un efecto “pedestal de la tradición” (Herzfeld, 2004), que se produce al celebrar y exaltar esos roles relacionados con las construcciones de género pero quedan ocultas las controversias y las desigualdades estructurales existentes. Admiramos las virtudes de las mujeres como depositarias de las tradiciones, la importancia de su labor como transmisoras y su imprescindible papel en la conservación de la cultura, pero desde este pedestal quedan convenientemente ocultadas sus condiciones de vida, unas condiciones en las que pocas personas querrían verse puesto que contemplan grandes dosis de trabajos informales y gratuitos. En un contexto de explosión patrimonial hemos de ser sumamente cautas a la hora de hacer un uso celebratorio o monumentalizador de las mujeres puesto que puede sobrecargarlas con estos trabajos de cuidado y mantenimiento del patrimonio, minusvalorados e informalizados, que forman parte de las atribuciones de género pues plantean un panorama de insostenibilidad.

Por tanto es preciso que tengamos en cuenta cómo se está representando a las mujeres, tanto en su presencia equilibrada en los espacios expositivos como autoras y creadoras como en la gestión de las instituciones y la toma de decisiones en el ámbito patrimonial, pero también en qué condiciones se están haciendo cargo de la reproducción social de la cultura.

3. Cómo se puede pasar por alto la perspectiva de género en un proyecto museístico

Durante mi trabajo de campo en la Costa da Morte (Galicia) entré en contacto con el Museo do Encaixe de Camariñas, creado en 1996 e inaugurado en 1998, en esta localidad con una población de unos 5.000 habitantes. Se trata de un pequeño museo local dedicado a esta artesanía textil que ha sido históricamente realizada por mujeres y que en la actualidad sigue realizándose en un contexto marcado por la precariedad de la economía marinera. He de destacar que este museo fue creado en el marco de un interesante plan de dinamización de esta artesanía textil con una marcada perspectiva de género, al tratarse de un proyecto que se orientaba a rescatar esta artesanía del olvido, visibilizar y valorizarla, con el objetivo de mejorar las condiciones laborales y la economía de las mujeres. Tal fue la relevancia de este plan que en el año 1995 le valió el premio Plaza Mayor a la Promoción de la Igualdad de Oportunidades de la Mujer convocado por la Comisión de la Mujer Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, siendo la primera vez que se lo concedían a una iniciativa municipal.

En la actualidad este museo recibe una media de 2.000 visitas al año, si bien se viene constatando una cierta merma en los últimos años. A pesar de ser una artesanía textil que goza de cierta vitalidad y relacionarse con el vestido y el ajuar doméstico, este museo se orienta a los encajes que cuentan con cierta antigüedad. Se encargan de recoger, almacenar, conservar y exponer piezas antiguas de encaje. En este sentido se han seleccionado como parte de la exposición algunas piezas de artesanía del siglo XVIII y que han pertenecido a determinadas familias nobles y a la realeza, como por ejemplo una réplica de la mantilla que se le regaló a la reina Victoria Eugenia en su visita a la Coruña en 1909, o piezas que se han empleado en las iglesias o sobre figuras sagradas. En la cartelería se destacan los nombres de las familias propietarias de dichos encajes o bien del comerciante que ha hecho la donación, pero se reconoce escasamente las artesanas que han creado el patrón o que han realizado la pieza. Por tanto, a pesar de ser un museo dedicado a una artesanía textil hecha por mujeres no hay un reconocimiento explícito de la autoría de las piezas expuestas precisamente porque se trata de una manifestación cultural y laboral minusvalorada por asociarse con lo femenino y con el trabajo artesanal manual.

En el caso de las artesanías textiles hechas por mujeres del Museo do Encaixe, éstas han estado históricamente relegadas de su consideración como arte y ubicadas, como mucho, en el ámbito de las “artes decorativas”, como una mera extensión de los roles y estereotipos de género (Parker *et al.*, 1981). Las artesanías textiles han sido consideradas como parte del “deber ser” de las mujeres, asociadas a lo femenino, a la reproducción, a la copia, a la intranscendencia y a la vida común alejándolas por tanto de las características de nobleza o excepcionalidad. A pesar de poder contar con muchas de las características del arte, las producciones textiles han sido ubicadas en una jerarquía inferior dentro de los capitales culturales donde “vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral” (García Canclini, 1999: 18). No cabe duda de que las piezas expuestas son el resultado de un gran talento, de una gran creatividad popular y bien se sabe que estas mujeres han sido las protagonistas de una de las industrias más importantes de toda la Costa da Morte a principios entre finales del XIX y principios del XX; sin embargo, estos aspectos no se tienen en consideración. En este caso “las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellos sin verlos, son casi tan invisibles como insignificantes” (Bartra, 2008: 11). A las productoras de encaje o de artesanías textiles se las aleja de su consideración como artistas, como creadoras o como artífices de una gran industria, por lo tanto no se les reconoce su autoría porque incluso se desconoce, ni se valora sus aportaciones a la reproducción social de este contexto.

Se trata de un museo donde se exhiben piezas de artesanía hechas por mujeres y también gestionado por mujeres pero, sin embargo, el discurso expositivo sigue teniendo un sesgo androcéntrico y reproduce unos criterios museológicos de corte patriarcal centrados en la antigüedad, la excepcionalidad y la nobleza (Prats, 1998). Pareciera ser que el valor de esta artesanía reside en los propios objetos allí expuestos y en aquellas características que lo alejan de la vida cotidiana y del ámbito de reproducción social, solo se subraya aquello que lo hace extraordinario y digno de aprecio en las jerarquías de valor que se han venido usando tradicionalmente. Por ejemplo, no forman parte de la exhibición los innumerables encajes comunes que se pueden usar a diario, no forman parte las memorias de las palilleiras, no hay información sobre las condiciones laborales de producción de esta artesanía en la actualidad ni se trazan algunas las características de este sector económico.

Resulta curioso porque este museo contradice lo que algunos autores afirman al considerar que lo que se trata de exhibir es el prelude de lo que se olvida, siendo la colección, la musealización y la patrimonialización una puerta abierta a su erradicación. Así se afirma que con la esperanza de devolver una determinada práctica a la vida, se termina por fosilizar y matar (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 149). El encaje de Camariñas sigue siendo una práctica laboral a la que le queda un hálito de vida y sus productoras tratan de ganarse la vida vendiendo sus productos, aunque cada vez pueden hacerlo menos. Ejemplo de su consideración como trabajo y forma de vida es que en este museo no se permite realizar fotografías como forma de proteger la propiedad cultural y/o intelectual de sus autoras y el personal del museo trata de garantizar el carácter vivo y exclusivo de estas piezas. Pero, si bien sigue siendo una práctica viva que las mujeres siguen realizando, he podido detectar que está ocurriendo una transformación a pesar de las resistencias e iniciativas de las instituciones locales: progresivamente está dejando de ser un trabajo para pasar a ser un referente cultural a celebrar.

Entonces resulta curioso cómo puede haber un museo sobre una actividad laboral tan feminizada donde las mujeres no estén representadas como autoras o creadoras, ni se haga un tipo de gestión que se centre en la vida cotidiana de las protagonistas de esta industria, que son las que se encargan de su mantenimiento y reproducción social. Uno de los aspectos que merecería la pena trabajar es en la mejora de las condiciones de producción de esta artesanía. Este ejemplo me ha permitido analizar cómo los aspectos celebratorios, monumentalizadores y culturales de un trabajo han ido invisibilizando los aspectos laborales y el objetivo de dignificación de sus condiciones. Se puede monumentalizar una práctica artesanal y admirar las virtudes de las mujeres artesanas que han preservado este trabajo durante siglos, pero finalmente el público general desconoce las condiciones económicas que están sustentando esta práctica. Alabamos y exaltamos las virtudes de las artesanas, exponemos sus encajes en un museo, dedicamos fiestas en su honor pero verdaderamente pocas personas estarían dispuestas a asumir las condiciones económicas en las que están produciendo este encaje. De esta forma se vislumbra un panorama en el que “la venta de cultura está reemplazando en parte a la venta de mano de obra” (Comaroff *et al.*, 2011: 25) y la conservación de este trabajo en su contexto de producción habitual se acerca a un horizonte de insostenibilidad por las precarias condiciones de producción.

4. Un resumen de los retos que se plantean en el ámbito museístico

Los museos son ámbitos desde los que se puede trabajar en revertir las desigualdades de género o, al menos, no seguir contribuyendo a incrementar la violencia simbólica o cultural que se producen y reproducen en el día a día y que está en la base de las violencias físicas (Bourdieu, 2000). Los museos y el patrimonio pueden reforzar esas construcciones socioculturales de género y la jerarquización de lo que se considera masculino sobre lo femenino. Está demostrado que la minusvaloración, invisibilización, banalización o ridiculización de nuestras aportaciones, de nuestras experiencias y nuestras cosmovisiones abre la puerta a manifestaciones más agresivas de la violencia patriarcal y redundan en la legitimación del orden político, económico y social desigual. Resulta por tanto necesario dejar a un lado las pretensiones de neutralidad en el ámbito patrimonial y museístico para activar una perspectiva crítica desde el feminismo que contribuya a los debates que merece la pena tener y reparar las desigualdades sociales.

El primer paso es trabajar en el ámbito de la representación, garantizando un equilibrio entre hombres y mujeres, reparando la omisión histórica en el ámbito de los museos y patrimonio de más de la mitad de la población mundial. Se trata de promover la justicia social en estos espacios de poder, visibilizar qué ha ocurrido para que nuestras aportaciones al mundo no se hayan considerado relevantes y por qué hemos estado tanto tiempo excluidas. Con relación a la representación se trataría de no favorecer una imagen estereotipada, que no redunde y refuerce las características y atribuciones que se asocian a la feminidad y a la masculinidad así como reforzar dinámica de jerarquización y exclusión. Especialmente relevante sería preguntarnos si no estamos reproduciendo dos de los roles que se asocian a la feminidad y que se caracterizan por la pasividad y por la relación con los hombres: el de mujer-objeto o el de mujer-cuidadora (Bullen, 2006).

En el ámbito de la gestión y las instituciones relacionadas con el patrimonio y los museos sería preciso analizar la falta de neutralidad y desmontar el sesgo androcéntrico que ha venido imperando históricamente. A pesar de que en el ámbito de la cultura puede haber una mayoría de mujeres en puestos medios y bajos, estas están apartadas de la toma de decisiones y los espacios formales siendo relegadas a aquellos aspectos informales y relacionados con

los roles de género. Hay que tener especial cuidado pues el hecho de que las mujeres se ocupen de los aspectos informales, del cuidado y de la reproducción social de la cultura tiende a considerarse parte del “deber ser” de género y por tanto invisibilizar las condiciones en las que lo están haciendo, entre ellas las laborales y económicas.

Los museos tienen un enorme potencial en la reversión de la violencia simbólica y cultural pero la solución no pasaría solo por “añadir mujeres y agitar”, sino en profundizar en el marco general de desigualdad que ha dado pie a esa ausencia, esa falta de mujeres en la toma de decisiones y que nos abocan a condiciones precarias de subsistencia. Un cambio absoluto de paradigma.

5. Bibliografía

- Bartra, E. 2008. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”. *La Ventana*, 28: 7-23.
- Bourdieu, P. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bullen, M. 2006. “Derechos universales o especificidad cultural: una perspectiva antropológica”. En G. Moreno y X. Kerexeta (eds.), *Los Alardes del Bidasoa: pueblo versus ciudadanía* (pp. 22-58). Irún: Txapelaren azpian.
- Collier, J. F. 1997. *From duty to desire: remaking families in a Spanish village*. Princeton: Princeton University Press.
- Comaroff, J. L. y J. Comaroff 2011. *Etnicidad S.A.*, Madrid: Katz.
- De Beauvoir, S. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- D’Eramo, M. 2014. “Unescocidio”. *New left review*, 88: 52-59.
- 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. IAPH.
- Herzfeld, M. 2004. *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*, Chicago: University of Chicago Press.
- Jiménez-Esquinas, G. 2016. “De “añadir mujeres y agitar” a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista”. *Revista PH*, 89: 137-140.

- Jiménez-Esquinas, G. 2021. *Del paisaje al zuerpo. La patrimonialización de la Costa da Morte desde la antropología feminista*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- 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.
- Maquieira D' Angelo, V. 2001. "Género, diferencia y desigualdad". En E. Beltrán y V. Maquieira (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-190). Madrid: Alianza.
- Mayayo, P. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Murawska-Muthesius, K. y P. Piotrowski. 2016. *From museum critique to the critical museum*. London: Routledge.
- Nochlin, L. 1971. "Why have there been no great women artists?". En V. Gornick, B. Moran (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books.
- 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: FAAEE y Asociación Andaluza de Antropología (ASANA).
- Parker, R. y G. Pollock. 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Prats, L. 1998. "El concepto de patrimonio cultural". *Política y Sociedad*, 27: 63-76.
- 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.
- Smith, L. 2008. "Heritage, Gender and Identity". En B. Graham y P. Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 159-178). Burlington: Ashgate Publishing.