

Museum

No 171 (Vol XLIII, n° 3, 1991)

Los museos y la mujer

MUSEUM

Museum es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes.

Las ediciones en español, francés e inglés se publican en París, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

Nº 171 (n.º 3, 1991)

Citas citables

"Estoy un poco harta y hasta puede que abandone la profesión de museóloga. Gano muy poco y todos los puestos importantes de mi sección los tienen los hombres".

Una participante en el Congreso de la Federación Mundial de Amigos de los Museos, Córdoba, abril de 1990

"Odio las flores. Las pinto porque salen más baratas que un modelo. Además, ¡no se mueven!"

La pintora estadounidense Georgia O'Keeffe

¿Una sorpresa? He aquí cuatro mujeres cuyas profesiones aparecen ilustradas en iluminaciones de manuscritos franceses del siglo xv que hoy posee la Biblioteca Nacional, París.



La escritora.
(G. Boccaccio, *Le livre des femmes nobles et renommées.*)



La minera.
(Montferrant, *Les douze femmes de la rhétorique.*)



La pintora, y el aprendiz.
(G. Boccaccio, *Le livre des clercs et nobles.*)



La profesora.
(G. Boccaccio, *Le livre des femmes nobles et renommées.*)

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general interina del ICOM, *ex-officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex-officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, Yugoslavia
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
Shaje Tshiluila, Zaire

Composición tipográfica: UNESCO
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia
© UNESCO 1991

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la UNESCO.

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la UNESCO, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites. Se pueden reproducir y traducir los textos publicados (excepto cuando esté reservado el derecho de reproducción o de traducción y señalado con la mención "© autor(es)"), siempre que se indique el autor y la fuente.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:

Jefe de redacción, *Museum*
Unesco, 7 place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel: [33] [1] 45·68·43·81
Fax: [33] [1] 45·67·16·90

SUSCRIPCIONES:

Editorial de la UNESCO
Servicio de Ventas
7 place de Fontenoy
75700 París, Francia
Precio del ejemplar: 48 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 156 francos franceses.

Los museos y la mujer

	<i>Editorial</i>	123
Lise Skjøth	<i>Primicia. Introducción escrita por la coordinadora del presente número</i>	124

AYER Y HOY		
------------	--	--

Magdalena Braz Texeira	<i>Cada vez más y mejor: la participación femenina en los museos de Portugal</i>	126
Elisabeth des Portes y Anne Raffin	<i>A propósito de las mujeres en el ICOM</i>	129

CUADROS MUSEÍSTICOS FEMENINOS		
-------------------------------	--	--

Yani Herreman	<i>Algunos mitos y realidades de México</i>	133
	<i>¿Quién pintó este cuadro?</i>	135
Titus Grab	<i>El hombre y la mujer en Alemania</i>	136
Alissandra Cummins	<i>La función de la mujer en los museos del Caribe</i>	140
Tomoko Matsushita	<i>Japón: las voluntarias del Museo Nacional de Ciencias</i>	144
Gilma Suárez	<i>Semejanzas museísticas</i>	145
Margaret Anderson y Kylie Winkworth	<i>Una crítica australiana</i>	147
Amita Ray	<i>En la India, nuevos caminos entre las arenas movedizas</i>	152
Irina Pantykina	<i>URSS: tres retratos</i>	155
	<i>Una exposición en Berlín</i>	158
	<i>Las mujeres, el patrimonio y los museos</i>	159

¿REPRESENTAR ES TRAICIONAR?		
-----------------------------	--	--

Gaby Porter	<i>¿Cómo se representa a la mujer en los museos de historia británicos?</i>	159
Flora S. Kaplan	<i>Nigeria: abuyentando una presencia fantasmal</i>	163

MUSEOS DEDICADOS A MUJERES		
----------------------------	--	--

Lucía Astudillo de Parra	<i>Ecuador: mirando al interlocutor a los ojos</i>	167
--------------------------	--	-----

Raja Fuziah Bte Raja Tun Uda y Sharifa Zuriah Al-Jeffri	<i>El presente y el futuro en Malasia</i>	170
Jette Sandahl	<i>La palabra a un universo silenciado: el Museo de la Mujer de Dinamarca</i>	172

¿Y EL PORVENIR?

Doreen N. Nteta	<i>Botswana: un programa para el futuro</i>	175
Shaje Tshiluila	<i>Entre la tradición y el modernismo: "el morral de los mayores"</i>	178
Jane R. Glaser	<i>La influencia de la mujer en los museos: un seminario en los Estados Unidos</i>	180
	<i>Bibliografía parcial</i>	183
	<i>Lista parcial de museos dedicados a la mujer</i>	184

Editorial

Ante todo, una confesión: cuando decidimos dedicar este número de *Museum* a “la mujer y los museos” no imaginamos, ni remotamente, el enorme entusiasmo que suscitaría, el gran trabajo que tendríamos y la alta calidad de las colaboraciones que recibiríamos.

Debido a esto, hemos decidido suprimir, en esta ocasión, las secciones que habitualmente publicamos al final de cada número. Así pues, lo que el lector tiene ahora en sus manos es un informe (el primero de su especie) dedicado al estudio internacional de la amplia variedad de problemas y posibilidades que derivan de las muchas interacciones de la mujer con los museos.

El estado actual y la evolución de estas interacciones son, a la vez, inquietantes y alentadoras. Una autora poco complaciente nos dijo al respecto: “El trabajo de investigación y la redacción de mi artículo me han causado una verdadera conmoción: ¡nunca pensé que las cosas estuvieran tan mal!”. No obstante, otra colaboradora manifestó: “Una vez concluido mi artículo, y después de hablar con otros colaboradores de este número, comienza a parecerme posible que tal vez un día se aborde el problema de la relación de la mujer con los museos”.

Queremos expresar, en primer lugar, nuestra gratitud a Lise Skjøt por haber aceptado y llevado a cabo la difícil tarea de coordinar este número. Agradecemos igualmente al Museo Nacional de Dinamarca, a la Comisión Nacional Danesa para la Unesco y al Organismo Danés de Desarrollo Internacional (DANIDA) por la inestimable ayuda que nos prestaron; a los pasantes de *Museum*, especialmente a Natalina Bertoli y Judith Panitch, por la inteligencia con que han realizado su trabajo; y, por supuesto, a cada uno de los colaboradores por haberse sumado a nuestra empresa y por haber sabido resumir sus artículos cuando la extensión del material presentado excedía el espacio de que disponemos.

Los lectores que deseen ponerse en contacto con los autores pueden escribirles a la dirección que figura al final de cada artículo.

¿Y *Museum* qué? Aunque los índices cuantitativos son insuficientes para que tengamos una idea exacta de la situación, al menos sirven para que sepamos cuál es la tendencia. En 1987-1988, el 24,5% de nuestros colaboradores fueron de sexo femenino, mientras que la cifra correspondiente a 1989-1990 es del 33,5%.

A. G.

In Memoriam

Todos los que le conocieron y le amaron han recibido con profunda tristeza la noticia del fallecimiento de Conrad Wise, acaecido en París el 28 de octubre de 1990, a los 65 años de edad.

Conrad Wise nació en California y era aún muy joven cuando, atraído por el viejo continente, decidió a principios del decenio de los cincuenta completar su formación universitaria en Italia y Francia, en esa Europa donde iba a pasar el resto de su vida.

Experimentado lingüista y conocedor a fondo de todas las sutilezas del inglés y del francés, Conrad ingresó en la Unesco como traductor, pasando después a trabajar, gracias a su cultura y su curiosidad universal, en la Campaña para la Salvaguardia de los Monumentos de Nubia, y más tarde en la División del Patrimonio Cultural, carrera que culminó en el puesto de redactor jefe de *Museum*, de 1973 a 1975.

Sus amigos no olvidarán nunca su gran corazón, su entusiasmo, su sed de conocimientos y su modestia extremada como lo era a veces su sensibilidad.

Jean Millérioux
Ex funcionario de la Unesco



Primicia

Lise Skjøth



Introducción escrita por la coordinadora del presente número

La coordinadora del presente número es doctora en historia del arte. Su carrera se ha desarrollado en diversos museos de bellas artes de Dinamarca, sobre los que ha escrito varios estudios. Fue secretaria del Comité Nacional de Dinamarca para el ICOM y es miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum.

Dirección de la autora:
Tietgensgade 68,
1704 Copenhague V
(Dinamarca).

Este número de *Museum* constituye una primicia en dos sentidos: por primera vez se ha reunido a un grupo de autores para que preparen conjuntamente un número temático y también por vez primera se dedica un número íntegro de *Museum* a la relación de la mujer con los museos.

Tras una laboriosa y esclarecedora búsqueda de autores, se invitó a diecisiete mujeres y a un hombre, calificados en materia de museos e interesados en el tema que tratamos, para preparar este número. A ellos se les pidió considerar una o varias de las siguientes cuestiones:

- La imagen que las exposiciones de los museos reflejan de la mujer.
- Cómo se desenvuelven las mujeres en las profesiones relacionadas con los museos.
- Qué se puede hacer para mejorar las perspectivas de las mujeres en esas profesiones.
- De qué modo podrían ayudar los museos en el mejoramiento de la condición de la mujer en general.

En la reunión de trabajo que los autores celebraron en Copenhague del 21 al 27 de junio de 1990, se esclarecieron éstas y otras cuestiones. Por ejemplo, se indicó que, contrariamente a lo que los escépticos podrían haber sospechado,

el Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer había tenido una influencia positiva en cuanto a la condición de la mujer y sus posibilidades de expresión. El Decenio culminó en la Conferencia de Nairobi de 1985, donde se adoptaron las "Estrategias orientadas hacia el futuro", aprobadas el mismo año por la Asamblea General de las Naciones Unidas.

El seguimiento de esas actividades está a cargo de órganos nacionales y organismos internacionales como la Unesco y otras agencias especializadas del sistema de las Naciones Unidas. Es en este contexto que *Museum* decidió dedicar un número al tema de la mujer. Se me pidió que efectuara el "trabajo de base", que a veces no se desarrolló sólo "en la base" y me obligó a alcanzar ciertas alturas.

Después de las actividades preparatorias, que duraron un año y medio, los autores se reunieron en Copenhague para intercambiar impresiones y dar forma final a los textos, acerca de los cuales se llegó a un consenso. Pero no procedieron a efectuar una homogeneización total, ni mucho menos una reducción al mínimo común denominador, ya que probablemente no todos estarían de acuerdo con todas las opiniones que los demás sustentan.

Una visión global

Hallándonos en el Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural, el presente número procura estudiar a la mujer en su calidad de participante cabal y creativa en todas las formas del desarrollo y, de una manera específica, como transmisora y creadora de cultura. A medida que progresaba la preparación del número, y en especial durante la reunión de trabajo de Copenhague, se pudo establecer un orden en las preocupaciones comunes, orden que se refleja en la disposición de los artículos.

En primer término, se comprobó con cierta sorpresa que las mujeres vienen participando en el quehacer de los museos desde hace siglos, y muchas veces en forma decisiva. Se observó también que su labor rara vez recibe el reconocimiento que merece en términos cuantitativos o cualitativos. En algunos países, las mujeres constituyen la mayoría de los profesionales de los museos. El quid de la cuestión es que los salarios y las condiciones de empleo son considerados insuficientes por los hombres, que prefieren por lo tanto otras profesiones para obtener los medios de sustentar a sus familias y resuelven dejar los museos a las muje-

res, donde reciben estipendios tenidos generalmente como un complemento del ingreso familiar. Cuando las leyes nacionales intervienen para establecer la igualdad salarial, el sentido del proceso se invierte, ya que a igualdad de calificaciones se prefiere a los hombres, con el argumento de que "las mujeres se casan, tienen hijos y dejan el trabajo", siendo consideradas de una manera general como personal "inestable". Sin embargo, si el trabajo comparado o a tiempo parcial constituye una solución, éste no ayuda a la evolución natural de una carrera. En los museos que dependen de la Smithsonian Institution de Washington, en los Estados Unidos de América, se observa una disminución del número de mujeres que permanecen más de diez años en el empleo.

A juzgar por las tendencias observadas recientemente en el Reino Unido, existe en los museos un conjunto de quehaceres a los que las mujeres se ven atraídas, o relegadas, como son los de secretaria y los relacionados con la limpieza; en los puestos profesionales, los dedicados a la conservación de tejidos y la enseñanza en el mismo museo. ¿Se puede decir que las mujeres evitan los cargos de dirección o que se sienten incómodas si se desempeñan en la administración? ¿Se considera que infringen las normas establecidas si se organizan para conseguir una mejor remuneración por la tarea cultural que realizan cuando no disponen de fortuna personal? ¿Qué especificidad, en función del sexo, supone el hecho de ser mujer en un museo?

Según María Teresa Gomes Ferreira, directora del Museo Gulbenkian de Lisboa, que cuenta con una plantilla de personal que en su integridad es femenino, "las mujeres aprecian y cuidan los objetos en sí, los hombres los utilizan para elaborar teorías y documentar sus tesis". Esin Atil, conservadora de la Galería Freer and Sackler de Washington, coincidió con esa afirmación: "las mujeres se interesan por los objetos y tienen tan buen ojo para disponerlos en una exposición como para arreglar hermosamente una mesa"; añadió que sus asistentes técnicos preferían trabajar con conservadores del sexo femenino por esa razón.

En la reunión de Copenhague se indicó que, en su función de directoras de museo, las mujeres tienen un talento especial para entenderse con todas las

categorías de empleados y lograr que éstos trabajen en equipo, pero tropiezan con dificultades para resolver las situaciones donde "el poder" es sinónimo de "hombres", por ejemplo en los consejos de dirección y la toma de decisiones. En opinión de Maria do Çeu Baptista, del Centro Gulbenkian de Arte Moderno de Lisboa, las mujeres deben aprender a tratar con el poder y a utilizar el lenguaje que abre las puertas tanto de ese poder como de las finanzas.

En cuanto a la presencia femenina en las colecciones y exposiciones de los museos, en algunos artículos se subraya que la historia de las mujeres está ausente en muchos de los museos considerados. En la reunión de Copenhague se hizo notar que hay casos en que los rótulos que identifican las obras sólo indican el sexo del artista si se trata de una mujer, lo que supone que, salvo excepciones, los pintores son hombres. ¿Es que los museos no deben documentar acaso la historia y la creatividad de todos los grupos sociales? ¿Cómo es posible desalienar a las mujeres si se excluye su historia y si se encuentran privadas de tener contacto con el patrimonio cultural de su sexo?

Cabe plantear ahora una pregunta importante: ¿qué puede decirse de los museos específicamente femeninos?

Al inaugurar la reunión, Olaf Olsen, director del Museo Nacional de Dinamarca, preguntó si convenía seguir ese camino o, por el contrario, si cabría incluir en los museos "corrientes", en su merceda extensión, la dimensión femenina, teniendo en cuenta que las mujeres constituyen la mitad de la humanidad. Para progresar hacia la igualdad y la integración se necesitan estructuras específicas de cada sexo. En el Reino Unido, las profesionales agrupadas en el Women Heritage and Museums (WHAM!) promueven la causa de la mujer por medio de reuniones, contactos y boletines. Los museos femeninos que se mencionan en este número no se consideran *ghettos*, sino puntas de lanza; se proponen modificar las actitudes y las exposiciones, y mostrar al público la relación que hay entre la mujer y los museos hasta que se alcance un equilibrio mejor.

Hacia una estrategia

Los contactos personales y epistolares que tuve la ocasión de establecer durante la preparación de este número me permitieron medir el entusiasmo que anima a las profesionales de los museos. Por su modesta dimensión, la reunión no pudo colmar las expectativas de las numerosas personas que deseaban participar en ella. Ponemos así nuestra mirada en el futuro, esperando que el presente número promueva ideas nuevas que permitan aprovechar ese entusiasmo. En tal sentido se solicitó al Director General de la Unesco, Sr. Federico Mayor, durante su visita a Copenhague, que auspiciara una nueva reunión sobre este tema.

Al término de su labor, los participantes en la reunión de Copenhague aprobaron las siguientes conclusiones, elementos constituyentes de una estrategia de acción:

"Estamos de acuerdo

en la importancia de las actividades que se están realizando para mejorar la imagen y la condición de la mujer en los museos, y en la utilidad de mantener y desarrollar las redes nacionales, regionales e internacionales;

en la necesidad de contar con la comunidad femenina de los museos y las organizaciones de museos, entre otras cosas, en lo que concierne a la formulación de políticas para la mujer;

en promover una conciencia con respecto a la condición sexual entre mujeres y hombres, en destacar la necesidad de incluir a la mujer en todos los programas de los museos públicos y en tener sentido crítico de las imágenes presentadas; y

en utilizar los recursos de nuestros museos con el objeto de crear colecciones; planificar, diseñar y presentar exposiciones; estructurar programas relativos a la mujer en las artes y las ciencias; promover la historia de las mujeres; y obtener que a los recursos de los museos tengan acceso las mujeres ajenas a éstos, así como las que forman parte de sus plantillas de personal."

Como bien se puede apreciar, la bola de nieve está rodando. ■

Cada vez más y mejor: la participación femenina en los museos de Portugal

Madalena Braz Texeira

En Portugal, la relación entre el museo y la mujer es mucho más antigua de lo que se podría suponer y, por paradójico que parezca, comenzó aproximadamente tres siglos antes de que el primer museo propiamente dicho fuera fundado en el país. La autora, titular de un diploma superior de museología, publicó en 1984 Os Primeiros Museus Criados em Portugal [Las primeras museos de Portugal] y actualmente dirige el Museo Nacional del Vestido con sede en Lisboa.

Dirección de la autora:
Museu Nacional do Traje,
Parque do Monteiro Largo
Júlio de Castilho,
Lumiar, Lisboa (Portugal).

Los ochocientos años de historia de Portugal revelan la presencia de mujeres que se dedicaron al arte como creadoras y, en algunos casos, como coleccionistas; con las colecciones comienza, como es evidente, la historia de los museos.

La primera coleccionista importante fue la reina Leonor (1458-1525) que vivió en la edad de oro de Portugal, vale decir la época de los descubrimientos y de los navegantes, y se dedicó tanto a las obras sociales como al mecenazgo cultural. En el convento Madre de Deus, en Lisboa, donde fue a vivir cuando enviudó, se rodeó de obras de arte. En la actualidad, ese convento es el Museu Nacional do Azulejo (Museo Nacional del Azulejo¹) que contiene parte de su colección. El resto puede hallarse en el Museu de Arte Antiga (Museo Nacional de Arte Antiguo) que comprende, entre otras cosas, obras realizadas por encargo, como un relicario, pinturas de artistas portugueses y extranjeros y la *Custodia de Belén*, obra mayor de orfebrería diseñada por Gil Vicente, también escritor, a quien la reina Leonor encargó obras muy a menudo, del mismo modo en que lo hizo con otros científicos, músicos y escritores.

En Portugal era muy común que las mujeres tomaran los hábitos por múltiples razones: pobreza, desengaños amorosos, el deseo de librarse de matrimonios concertados contra su voluntad y otras presiones familiares, o por razones de verdadera vocación religiosa. Muchas viudas se retiraban a los conventos.

Los conventos lograron constituir grandes colecciones de objetos de arte sagro, en particular cuando aquellos que tomaban los hábitos eran de sangre noble o real; de esa manera, al conservar las obras, pasaron a ser los precursores de los museos en que muchos se

han transformado actualmente. Pero fueron asimismo importantes centros de creación: algunos de ellos encargaron obras de arte y otros las ejecutaron a petición de la corona, la nobleza y la jerarquía eclesiástica. En 1772 se fundó el primer museo de Portugal, destinado a estudiantes de la Universidad de Coimbra. También se crearon algunos museos más pequeños durante la Ilustración, bajo la influencia del enciclopedismo. En la misma época, animada por esos ideales, la reina María I se dedicó al fomento de la ciencia y la enseñanza, constituyendo en 1779 la Academia Real de Ciencias en Lisboa. María I solicitó a los gobernadores de las colonias que coleccionaran especímenes botánicos y zoológicos propios de sus territorios y ordenó que se adquirieran para el museo del Palacio Real de Ajuda, donde se instruían sus hijos, especímenes geológicos procedentes de lugares tan distantes como Rusia.

Las invasiones napoleónicas obligaron a la familia real a radicarse en el Brasil. Doña Leopoldina de Austria llegó a Río de Janeiro en 1817, para contraer matrimonio con el príncipe Don Pedro. La acompañó una expedición de científicos, entre los cuales se contaban zoólogos, botánicos, naturalistas y un pintor que ilustró a la acuarela la vida, las costumbres, los paisajes y los especímenes tropicales del Brasil. En 1818 se fundó el Museo Real de Río de Janeiro con las colecciones de esa misión de científicos y otros materiales etnográficos.

La segunda etapa, de 1833 a 1910

La segunda etapa de la historia de los museos de Portugal se inició en 1833 con la creación del primer museo bajo el nuevo régimen constitucional. Co-

Jo Selsing



1. Véase *Museum*, n.º 161.

mo se habían abolido los conventos, las mujeres que recibían algún tipo de instrucción tenían que hacerlo en el propio hogar. De conformidad con las estrictas costumbres de la sociedad de la época, la meta de esa instrucción se limitaba casi exclusivamente a transformarlas en buenas madres y amas de casa, norma a la que no escapó la reina María II, que murió durante el parto de su undécimo hijo. A ella se debe la creación de la Academia Real de Bellas Artes de Oporto (1835) y de la de Lisboa (1836), destinadas a recibir todas las colecciones de los conventos y monasterios. En 1839, María II ordenó que se encomendara el patrimonio cultural del país a la Academia de Lisboa y que ésta se transformara en galería nacional.

La condesa de Edla (1836-1929), anteriormente cantante de ópera, ejerció una gran influencia en el arte y la música. Tras un matrimonio morganático con el rey Fernando II, se construyó en su época el famoso Palacio Pena en Sintra, cuyas colecciones deben mucho a su gusto e influjo. Poco después, en 1905, la Reina Amelia creó el Museu dos Coches (Museo de Carruajes²), en el Picadero del Palacio Real de Belem, uno de los museos más visitados del país y el que alberga la mayor colección de carruajes y coches del mundo.

La implantación de la República en 1910 señaló el comienzo de la tercera fase de la historia de los museos de Portugal. Por decreto, los bienes pertenecientes a la Iglesia fueron transferidos al Estado y prácticamente todos los palacios de los arzobispos se transformaron en museos regionales. En uno de ellos se encuentran las colchas bordadas procedentes de Castelo Branco, ejemplo excepcional de obras anónimas realizadas por mujeres.

En 1928, con Salazar, comenzó un nuevo régimen autoritario de derecha. Durante el mismo, Maria José de Mendonça (1903-1983) fue nombrada conservadora del Museo Nacional de Arte Antigo. Era la primera vez en la historia del país que se designaba a una mujer para cumplir esas funciones. Dejó ese puesto para ocuparse de la planificación y la organización del famoso Museo Gulbenkian de Lisboa y, más adelante, pasó a ser directora del Museo de Carruajes, donde creó una sección especial destinada a la enseñanza.

Posteriormente dirigió el Museo

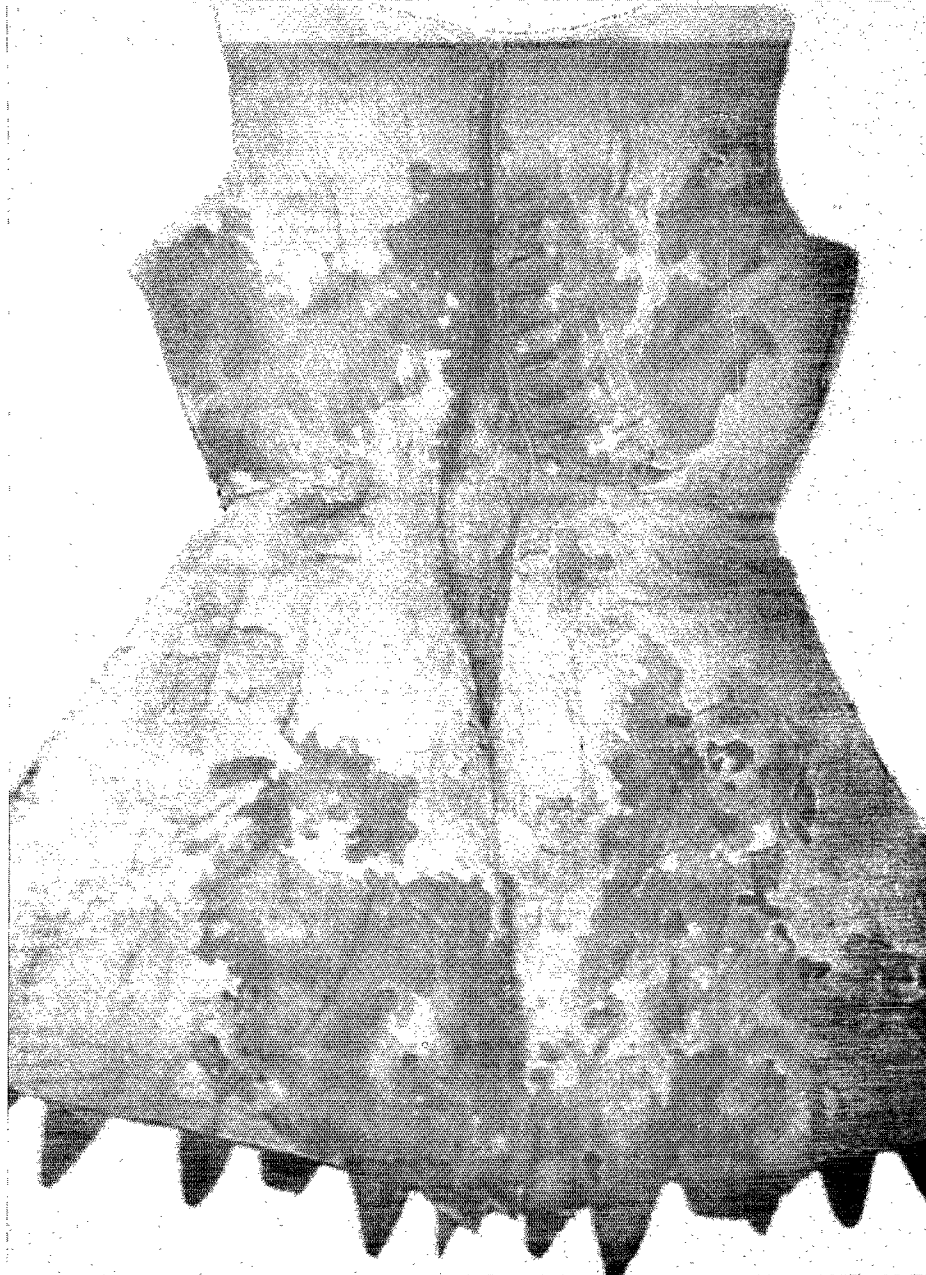


Foto: © IPPC, Portugal

Jubón bordado que llevaba el Rey João I debajo de la armadura, durante la batalla de Aljubarrota, en 1385. Obra anónima de una mujer (o mujeres), restaurada aproximadamente siete siglos más tarde por Maria José Taxinha y Maria Emilia Amaral Teixeira, conservadora del Museo Alberto Sampaio Guimarães, bajo la supervisión de Maria José de Mendonça.

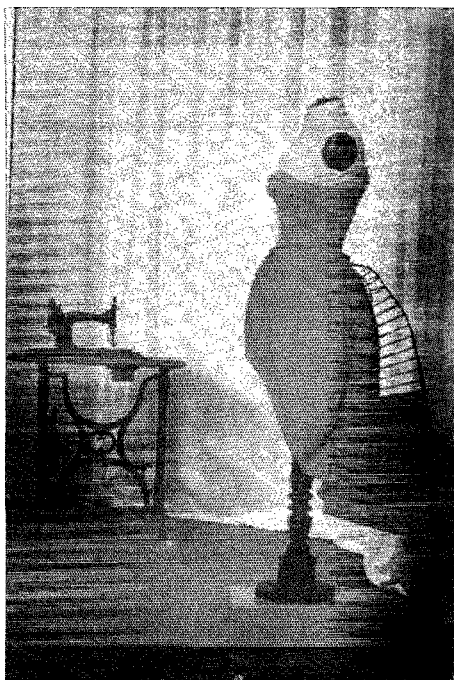
Nacional de Arte Antigo, o sea que ocupó el puesto más importante a que un conservador puede tener acceso en el país, debido a la importancia de sus colecciones. Toda su vida se dedicó a fomentar y modernizar los museos que tuvo a su cargo; a ella se deben las primeras reservas organizadas como galerías de estudio; reestructuró también la formación de los conservadores y fue autora de varias publicaciones.

Mientras fue directora del Museo Nacional de Arte Antigo, Maria José de Mendonça organizó un gran número de actividades culturales, tales como cursos, conferencias, seminarios y exposiciones. Gracias en buena parte a sus esfuerzos, se fundó el Museo

Nacional del Vestido. Muchos de los que hoy ocupan puestos de directores y conservadores de museos, fueron sus alumnos. En materia de conservación se le debe la creación del Departamento de Conservación Textil en el Instituto José de Figueiredo, el instituto nacional de conservación.

Maria José de Mendonça también se interesó por el arte contemporáneo y organizó en la Sociedade Nacional de Belas Artes la primera exposición de obras de artistas de su época, proscritos por razones políticas. Además, estuvo en relación con el movimiento MRAR, dedicado a la creación de diseños modernos para imágenes sagradas, vestimentas y otros objetos religiosos,

Foto: © IPPC, Portugal



¿Moda? ¿Broma? ¿Tortura? Corsé y emballenado expuestos en el Museo Nacional del Vestido, Lisboa, *circa* 1875. Obra anónima de una o varias mujeres.

y presidió el Comité Nacional del ICOM. Maria José de Mendonça fue una personalidad bien conocida en la comunidad museológica mundial.

Durante esta tercera etapa de la historia de los museos, muchos hombres cesaron en sus funciones de directores y conservadores, debido principalmente a los bajos sueldos, aunque también, en ciertos casos, por razones políticas. En gran número de los puestos que quedaron vacantes fueron nombradas mujeres, lo que explica la predominancia femenina en el personal de los museos de Portugal.

La revolución de 1974

La revolución de 1974 puso fin al régimen autoritario de derecha e instituyó el actual orden democrático, cambio de envergadura que repercutió en todos los planos de la sociedad portuguesa. En 1979, por vez primera en la historia del país, una mujer —Maria Lourdes Pintasilgo— fue nombrada primera ministra. La secretaria de Estado de Asuntos Culturales, también una mujer, designó a una conservadora, Natalia Correia Guedes, como presidenta del Instituto Portugués de Patrimonio Cultural. Con anterioridad había sido directora de un museo; gracias a su actuación, los profesionales de los museos fueron equiparados a los demás especialistas de la función pública y, a partir de 1980, el personal de los museos de todos los niveles del escalafón comenzó a percibir el mismo sueldo que los demás funcionarios públicos de grado equivalente. La administración de los museos comenzó a regirse por nuevas leyes y se crearon nuevas estructuras profesionales, con las cuales mejoraron las condiciones de empleo de todo el personal.

Se inició un nuevo curso de posgrado destinado a la formación de los profesionales de los museos; del mismo modo se aplicó un plan en el que se establecieron diferentes categorías de museos y se especificaron sus sectores de actividad. Se creó un servicio destinado a crear un método uniforme para establecer inventarios y formar el personal especializado, con el fin de catalogar las colecciones de los museos de todo el país. Empezaron a reconocerse oficialmente los departamentos de enseñanza de los museos y, por primera vez, se impartió a los guardias un curso de seguridad concebido especial-

mente para ellos. Se reformó el Instituto de Conservación y comenzó a impartirse un curso con distintos niveles de capacitación. Aproximadamente el 80% de las personas afectadas por todas estas modificaciones eran mujeres.

Como es lógico, resulta imposible referirse a todas las mujeres que ocupan puestos importantes en los museos del país. Sin embargo, cabe mencionar a Maria Teresa Gomes Ferreira, directora del Museo Gulbenkian y presidenta del Comité Internacional de Artes Aplicadas, así como a Madalena Perdigão, fallecida en 1990. Aunque no era conservadora, se encargó de crear ACARTE, un departamento de "animación" estrechamente vinculado al Museo Gulbenkian. Aunque se interesaba principalmente por la música, estuvo a menudo a la vanguardia de los movimientos estéticos y culturales.

El personal de los museos en la actualidad

Existen unos trescientos museos en Portugal, de los cuales treinta y tres son instituciones estatales dependientes del secretario de Estado de Asuntos Culturales. Junto con otros veinticinco museos pertenecientes a otras entidades oficiales, universidades, municipalidades o fundaciones, son los que más prestigio tienen en el país. Más del 50% de estos museos está dirigido por mujeres. Si se exceptúan el Zoológico, el Acuario, los museos militares y los museos de ciencia y tecnología, dirigidos todos por hombres, el porcentaje ascendería al 70%. Si se consideran los museos de arte, historia y etnología solamente, el 72% está dirigido por mujeres. El 94% de los directores de museos con sede en palacios, son mujeres.

En los museos nacionales, el 90% de los conservadores son mujeres, las cuales constituyen, igualmente, la mayoría del personal docente de los cursos destinados a los conservadores. En contraste tenemos que aproximadamente el 50% de los instructores en los cursos de ayudantes de conservador y de guardias son hombres. En los departamentos de enseñanza de los museos, el personal femenino asciende casi al 100%. Tanto la Asociación Portuguesa de Museos como el Comité Nacional del ICOM están presididos por mujeres. ■

A propósito de las mujeres en el ICOM

Elisabeth des Portes y Anne Raffin

El presente artículo utiliza un enfoque que algunos podrían calificar de impresionista. Tres pinceladas diferentes (cifras, semblanzas, palabras) dibujan el paisaje de una realidad a la que sin duda convendría dedicar un estudio más detenido. Sus autoras son, respectivamente, secretaria general adjunta y documentalista de la Secretaría Internacional del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Dirección de las autoras:
ICOM,

Unesco,

1 rue Miollis, 75015 París (Francia).

Creado en 1946 dentro del gran movimiento internacionalista que dio también origen a la Unesco, el Consejo Internacional de Museos es una asociación mundial de profesionales de museos en el sentido más amplio que se puede dar a estas palabras.

Semblanzas

Consideramos justo rendir homenaje a dos personalidades excepcionales, profesionales de gran calidad, mujeres de convicción y de corazón que, junto con pioneros como Chauncey Hamlin, Georges Salles, Georges Henri Rivière y otros, han contribuido en gran medida a establecer la competencia científica y el renombre del ICOM. Se trata de Grace Morley e Yvonne Oddon.

Grace Morley (1900-1985), estadounidense, conservadora jefa del Museo de Arte de Cincinnati en 1930, pasó a ser en 1934 directora del Museo de Arte de San Francisco. En 1947 fue nombrada directora de la División de Museos de la Unesco y participó estrechamente con Chauncey Hamlin (Estados Unidos) y Georges Salles (Francia), tanto en la creación del ICOM como en la aparición de la revista *Museum*. En 1958, el Gobierno de la India la nombró directora del Museo Nacional de Nueva Delhi, puesto que desempeñó de 1960 a 1966.

En 1967 fue nombrada jefa de la Agencia Regional del ICOM en Asia, que dirigió hasta 1978 y cuya sede instaló en Nueva Delhi. Como señalara Paul Perrot, director del Museo de Bellas Artes de Virginia, en el home-



Grace Morley



Jo Selsing

Elisabeth des Portes

naje que le rindió con motivo del premio que le otorgó la American Association of Museums en 1984¹, Grace Morley encontró en esta función la posibilidad de aplicar todos los principios que habían inspirado la creación del ICOM veinte años antes. De 1972 a 1977, organizó una serie de reuniones profesionales en la región. En 1978 abandonó sus actividades oficiales en la Agencia, de la que siguió siendo consejera hasta su fallecimiento.

Yvonne Oddon (1902-1982), francesa, fue nombrada en 1929 bibliotecaria del Museo de Etnografía de Trocadero de París, en el que organizó la Biblioteca del Museo, al mismo tiempo que administraba la biblioteca personal del coleccionista David Weill. Esta mujer de ideas claras que luchó en la resistencia y que luego fue deportada, al terminar la guerra puso sus competencias al servicio de la Unesco y realizó varias misiones en Haití, Nigeria y Chile. Posteriormente organizó el Centro de Documentación Unesco-ICOM, haciendo gala de sus cualidades de "creadora de instrumentos culturales de envergadura"².

Junto al profesor Stanislaw Lorentz, fue la promotora del Comité Internacional del ICOM de Documentación (CIDOC), de cuya secretaria se encargó durante muchos años. Para todos los especialistas es, ante todo, la autora de la obra *Éléments de documentation muséographique* [Elementos de documentación museográfica], traducida al español, al inglés y al portugués. Durante siete años, a partir de 1964, dio clases de documentación en el Centro Bilingüe de Formación de Técnicos de Museos de Jos (Nigeria).

Su experiencia resultó de gran valor para el Comité a la hora de fundar el ICOM³. Fue ella quien redactó el primer esbozo del programa de dicho Comité, que fue retomado y completado más tarde. Colaboró en la revista *Nouvelles de l'ICOM* y siguió de cerca las conferencias generales de la Organización, participando en la redacción de sus actas⁴.

Cifras

El ICOM cuenta en la actualidad con 8.124 miembros distribuidos casi por igual entre uno y otro sexo. Nos parece justificado dar una interpretación positiva a estas cifras en la medida en que afiliarse a una asociación como

el ICOM, que supone un trabajo voluntario fuera de las horas estrictamente dedicadas a la labor profesional y la eventualidad de desplazamientos al extranjero, habría podido traducirse en una menor participación femenina. Sin embargo, el enriquecimiento profesional que aporta esta actividad, junto con la convicción de que los objetivos de ayuda mutua y de cooperación que persigue la organización están bien fundamentados, prevalecen sobre las dificultades derivadas de un exceso de trabajo o las de orden material o financiero.

A continuación se reproducen seis cuadros que indican la proporción de hombres y mujeres que trabajan en los diversos órganos del ICOM.

En el cuadro 1 se expone la distribución por sexos en los comités nacionales reagrupados por regiones, lo que permite aquilatar, en función de los factores locales, las observaciones anteriores. En efecto, las cifras sumamente equilibradas de la representación femenina y masculina en el conjunto de la organización no muestran el mismo equilibrio en cada región, ya que se obtiene a costa de grandes distorsiones. Se puede comprobar que las cifras por regiones corresponden a las de la contratación de profesionales nacionales en los museos. En Africa, por ejemplo, las mujeres son minoritarias en el ICOM, al igual que en los museos africanos (véase más adelante la entrevista con Alpha Oumar Konaré); en América Latina, por el contrario, son ampliamente mayoritarias, como lo son en los museos de esta región. Lo mismo cabe decir de las cifras relativas a América del Norte, Europa o Asia. Cabe pues estimar que la representación femenina en el ICOM se ajusta a las cifras de la representación femenina en los museos en el plano nacional.

Los cuadros 2, 3 y 4 muestran que el acceso de las mujeres a los puestos de responsabilidad en los órganos del ICOM sigue siendo escaso, fenómeno que se observa con frecuencia no sólo en el conjunto de la profesión museológica, sino también en lo que respecta a la participación en general de las mujeres en la vida activa⁵.

El análisis del cuadro 5 confirma las observaciones que anteceden y permite al mismo tiempo afinar el análisis. El "desinterés" de las mujeres por los puestos de responsabilidad es más per-

1. Paul N. Perrot, "A Citizen of the World: The Museum Profession Honors Grace McCann Morley", *Museum News*, febrero de 1985.

2. G. H. Rivière, *Hommage à Yvonne Oddon*, 1982.

3. Jan B. Cuypers, *In memoriam Yvonne Oddon*, una biografía de Y. Oddon.

4. Françoise Weil e Yvonne Oddon, "Objets et mondes", *Revue du Musée de l'Homme*, tomo 22, fascículo 1, 1982.

5. "Les femmes dans la population active", *Le travail dans le monde*, capítulo 13, Ginebra, Oficina Internacional del Trabajo, 1986.

CUADRO 1. Distribución de los miembros del ICOM por sexo y por región

Región	Mujeres	Hombres	Total
África	60	201	261
América Latina/Caribe	353	145	498
América del Norte	692	520	1.212
Asia/Oceanía	459	477	936
Europa	2.528	2.689	5.217
Totales	4.092	4.032	8.124

CUADRO 2. Presidentes y presidentas del ICOM desde 1946

Región	Mujeres	Hombres	Total
África	0	1	1
América Latina/Caribe	0	0	0
América del Norte	0	1	1
Asia/Oceanía	0	0	0
Europa	0	6	6
Totales	0	8	8

CUADRO 3. Presidentes y presidentas del Comité Consultivo desde 1962

Región	Mujeres	Hombres	Total
África	0	0	0
América Latina/Caribe	0	0	0
América del Norte	0	1	1
Asia/Oceanía	0	0	0
Europa	0	5	5
Totales	0	6	6

CUADRO 4. Miembros del Consejo Ejecutivo del ICOM desde 1972 a 1992

Años	Total de miembros	Mujeres
1972-1974	26	4
1974-1977	10	1
1977-1980	10	1
	+2 por cooptación	
1980-1983	10	2
1983-1986	10	2
1986-1989	10	2
1989-1992	10	3



Yvonne Oddon

ceptible en el plano de las presidencias de los comités internacionales de la organización (en los que ocupan aproximadamente el 25% de las presidencias) que en el nivel de las presidencias de los comités nacionales (donde ocupan más de un 30% de las mismas). Quizá se explique este fenómeno por la dificultad mayor del trabajo de un comité internacional, lo que supone viajar con más frecuencia al extranjero.

Cabe observar que si el examen de las presidencias de los comités nacionales confirma en general las deducciones de los cuadros 2, 3 y 4 (poco acceso a los puestos de responsabilidad en relación con el número proporcional de mujeres que trabajan), dos regiones

constituyen una excepción: América del Norte, donde el número de hombres es igual al de mujeres, y América Latina, donde el fenómeno está totalmente invertido, ya que la proporción de mujeres que ha accedido a la presidencia es más importante que el porcentaje de su representación en los comités nacionales, lo que corresponde, aunque en sentido inverso, al fenómeno que se observa sobre todo en Europa. Es interesante comprobar que este fenómeno sólo se reproduce parcialmente en el caso de la presidencia de los comités internacionales, en los que "la excepción" mencionada sólo se da en América del Norte y no en América Latina, lo que se explica sin duda

CUADRO 5. Presidentes y presidentas de los comités nacionales e internacionales del ICOM en 1990¹

Región	Comités nacionales		Comités internacionales		Organos afiliados	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
África	13	2	0	0	0	0
América Latina/Caribe	2	13	0	1	0	0
América del Norte	1	1	4	4	1	0
Asia/Oceanía	11	1	0	0	0	0
Europa	19	10	12	10	7	0
Totales	46	27	16	7	8	0

1. No se han contabilizado diez comités nacionales por encontrarse en plena reorganización.

CUADRO 6. Miembros honorarios del ICOM en 1989

Región	Hombres	Mujeres
Africa	1	0
América Latina/Caribe	0	1
América del Norte	0	0
Asia/Oceanía	1	0
Europa	9	2
Totales	11	3

por las razones antes mencionadas (dificultades de desplazamiento y gastos).

Hay que señalar también que el análisis del cuadro 6 plantea, en lo que se refiere a las presidencias de los comités internacionales, problemas distintos de los que atañen únicamente a la representación femenina, y llevan necesariamente a preguntarse acerca de la representación en la organización de los profesionales de los países en desarrollo.

Los comités internacionales presididos por mujeres son los siguientes: Comité Internacional de Museos de Artes Aplicadas, Comité Internacional de Museos de Arqueología e Historia, Comité Internacional de Conservación, Comité Internacional de Museos del Traje, Comité Internacional de Museos de Arte Moderno, Comité Internacional de Museos de Instrumentos de Música y Comité Internacional de Relaciones Públicas en los Museos. Teniendo en cuenta la evolución de las presidencias en los años anteriores, no parece muy convincente establecer, basándose en éstas, un esquema que generalice la tendencia manifiesta de las mujeres por una u otra de esas presidencias.

El cuadro 6 constituye una especie de conclusión lógica de los anteriores: de catorce miembros honorarios, tres son mujeres.

Opiniones de dos presidentes

Alpha Oumar Konaré (Mali), presidente del ICOM desde 1989, expresa lo siguiente:

“Por regla general, la profesión museológica está muy poco desarrollada en África. Los hombres han asistido a

la escuela, mientras que el índice de escolarización de las mujeres es muy bajo. Esto explica el número reducido de mujeres que participan en la vida profesional y, por lo tanto, en el ICOM. A este respecto, la situación en el ICOM es perfectamente reveladora de la situación africana.

Personalmente, cuando hablo con un profesional de museo, no me planteo si se trata de un hombre o de una mujer, ni establezco ninguna diferencia. Quizás esa sea la razón por la que nunca sentí, como presidente, la necesidad de hacer algo específico al respecto. ¿Inconsciencia? ¿Se martiriza a las mujeres a espaldas nuestras? No creo que este tipo de problemas se planteen en el ICOM. Pienso en cambio que, en lo que se refiere a los puestos de responsabilidad en el ICOM, las mujeres deberían ocupar lugares muy destacados. No creo que se haya pensado nunca en proponer a una mujer la presidencia de la organización. Sin embargo, ha habido candidatas al puesto de secretaria general. Observo que las responsables de las conferencias generales del ICOM son a menudo mujeres, como sucedió en Moscú, en Buenos Aires y en Quebec. Las mujeres que trabajan en los órganos del ICOM representan con frecuencia a los círculos dirigentes de sus países: han triunfado en su país y participan luego en el ICOM. Para los hombres, por el contrario, la organización puede representar un complemento de carrera. Para mí, no hay defectos típicamente masculinos o femeninos. Distinguir entre hombres y mujeres dentro de la profesión es algo que no me parece, en absoluto, pertinente en el plano internacional. En cambio, se justifica plenamente en el plano regional africano. Deseo que en el futuro se insista en la formación de las mujeres, lo que permitirá su promoción profesional. Esto me parece fundamental por la función de primer orden que ellas cumplen en la preservación de nuestro patrimonio, sobre todo con los hijos, a quienes desde la primera infancia transmiten nuestra tradición oral, alimentaria y educativa”.

Hubert Landais (Francia), presidente del ICOM de 1977 a 1983, dice:

“La única actitud acertada consiste, para mí, en no plantear el problema de la diferencia entre hombres y mujeres en el plano profesional. Considero que éste es el mejor medio de evitar el

sexismo y de solucionar el problema de las mujeres, si es que existe. Personalmente, nunca me ha importado saber si con quien debo tratar es un hombre o una mujer. Que gane el mejor es la única regla. Las mujeres tienen una enorme capacidad de asimilación y de trabajo. Suelen ser estudiantes brillantes, pero no siempre transforman su vida activa en resultados positivos. No siempre se consideran ‘capaces de’ y les cuesta vencer sus propias barreras psicológicas, lo que quizás explique el hecho de que no ocupen los cargos de responsabilidad que merecerían. Observo, no obstante, una evolución: hace treinta años no se habría nombrado a una mujer para la dirección del Museo de Orsay, e incluso algunas personas resultaron favorecidas porque eran mujeres. Poco a poco, la situación se equilibra. Creo, en todo caso, que si el ICOM llegara a practicar tal o cual política de promoción de la categoría profesional de las mujeres, debería hacerlo a petición expresa de los países interesados, sobre todo de los países en desarrollo, y procurar no imponer un ‘trasplante’ artificial inoportuno.” ■

Algunos mitos y realidades de México

Yani Herreman

Aparentemente el machismo no es muy frecuente ni virulento en las profesiones que en México guardan alguna relación con los museos. Quizás ello se deba a que las mujeres han ocupado los puestos más altos, y también los de menor importancia. ¿Significa pues que las profesionales que trabajan en los museos gozan de plena igualdad con respecto a los que ocupan puestos en otros campos del ámbito cultural, y en otras profesiones en general? En este artículo se consideran algunos de los temas importantes relacionados con el trabajo femenino en los museos y, de un modo más amplio, en la sociedad. La autora es diplomada en arquitectura, museología e historia del arte, dirige el Museo de Historia Natural de la Ciudad de México, es la coordinadora de los museos municipales de la Ciudad de México y participa activamente en el Proyecto Museológico del Instituto de Ecología.

Además, es miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum.

Dirección de la autora:

Museo de Historia Natural de la
Ciudad de México
Instituto de Ecología
Apartado Postal 18-845
Miguel Hidalgo
11-800 México D.F. (México)

En México, como en el resto de América Latina, el papel de la mujer sigue asociado más con la vida familiar que con una función económica de importancia decisiva para el desarrollo. Este enfoque incluye también la disociación tradicional entre el trabajo remunerado, fuera de casa, y el doméstico.

Ahora bien, distintos factores sociales y económicos, como los cambios demográficos, el control de la natalidad, el mejor nivel de educación, la legislación social, la diversificación de los empleos de carácter científico y tecnológico, así como las crecientes presiones económicas, han provocado cambios que se reflejan en las estadísticas regionales de la fuerza laboral. A continuación damos como ejemplo algunos porcentajes del empleo femenino con respecto al total: Uruguay, 42,1%; Colombia, 37,4%; Argentina, 32,6%; Venezuela, 37,1%; Perú, 37,2%; Panamá, 39,2%; Costa Rica, 41,5%; Brasil, 41,3%; México, 29,0%

En la actualidad puede decirse que, por lo común, entre más educación recibe una mujer, mayores son sus posibilidades de participar activamente como individuo en la vida socioeconómica. La educación sigue siendo el principal factor de modificación de su papel. Una característica interesante es que gran número de mujeres trabajan en el ámbito cultural en general y en las ciencias humanas en particular. No obstante, el triple papel de madre, esposa y trabajadora que desempeña la mujer hace que le sea mucho más difícil que al hombre acceder a los niveles de decisión y dirección. Dentro de una economía monetaria, en su mayor

parte todavía en manos de los hombres, el hecho de contratar a una mujer, sobre todo para un puesto de poder, sigue representando un riesgo.

La mujer y la cultura en México

“La cultura forma parte del desarrollo”. ¿Es cierto? ¿Cuán seriamente se toma en cuenta la cultura en los países en desarrollo? ¿Recibe la misma consideración y el apoyo que el adelanto industrial y tecnológico? Para nosotros, estas preguntas son de suma



Jo Seising

importantes porque, como ya lo he señalado, las mujeres se concentran en lo que podría denominarse actividades femeninas preferenciales y alguna razón debe existir para ello.

Creo que todavía hay profesiones que tanto hombres como mujeres consideran más "adecuadas" para ellas, en varios planos. En el primer plano se encuentra el grupo profesional con ingresos de medios a altos y formado principalmente por maestras diplomadas. El segundo plano, con grado universitario, comprende médicas, arquitectas, biólogas, psicólogas, historiadoras, antropólogas y otras profesionales que trabajan en la empresa privada, en forma independiente o bien en organismos gubernamentales. En México, estos dos grupos representan el 30% del total de mujeres que desempeñan una actividad laboral. De hecho, en México, como en toda América Latina, se considera que el ámbito cultural es el medio laboral "natural" de la mujer, y por lo tanto el más aceptado por ella. Debido a esto representan un porcentaje abrumador de la fuerza laboral en este sector.

¿Cuál es la razón? ¿Se trata de una capacidad innata o es el reflejo de estructuras históricas y sociales? Últimamente se han elaborado dos teorías respecto al papel de la mujer en la cultura. En el primer Simposio sobre la Mujer en México, el psiquiatra Alejandro Hernández declaró que la inclinación femenina por la cultura es ficticia, puesto que se induce falsamente a la mujer a creer en un estereotipo femenino. Esta figura "imaginaria" es incapaz de competir con el hombre y, por lo tanto, permanece en sectores secundarios, que en una sociedad moderna, marcada por una economía de consumo, no son "importantes" o, en todo caso, son menos "importantes". A los hombres, en cambio, se los alienta a seguir carreras "decisivas" para el llamado desarrollo económico. De esa forma se relega a la mujer al trabajo intelectual.

El hecho de que muchísimas mujeres con formación en distintos ámbitos terminen trabajando en sectores culturales o relacionados con la cultura podría hacernos pensar que la apreciación de Alejandro Hernández es correcta. Los sectores que tienen una repercusión directa en la productividad y en lo que se conoce como desarrollo económico, técnico, científico e

industrial, no se consideran aún adecuados para la mujer. Parece que las mujeres siguen siendo vistas como trabajadoras de "segunda" en los niveles de decisión del sector de la producción "de primera clase", aunque se les reconozca su excelente preparación y dedicación en sectores "de segunda" como la cultura y los museos.

Por otra parte, el conocido antropólogo mexicano Guillermo Bonfil, un experto en cultura, ha demostrado, a través de su trabajo sobre la cultura popular y la antropología social, el papel que desempeña la mujer en la sociedad transmitiendo la cultura a las nuevas generaciones. Estoy plenamente de acuerdo con él y agregó que, encargadas de perpetuar las estructuras familiares y las tradiciones, cometido que cumplen a través de la maternidad y la educación de la familia, *también* provocan cambios sociales. Así pues, las mujeres realizan una función doble, y a veces conflictiva, preservando las tradiciones y los valores del grupo y fomentando los cambios en las actitudes sociales, incluida la discriminación por razones de sexo.

Estos dos enfoques teóricos que acabamos de mencionar se complementan mutuamente y sustentan la afirmación de que la cultura como sector de segunda categoría es un mito que debemos destruir.

Una encuesta en la Ciudad de México

Si la cultura en sentido lato atrae a la mujer debido a factores socioeconómicos, los museos, en su calidad de instituciones culturales específicas, no son una excepción a la regla. Hace poco se pusieron a prueba varios supuestos acerca de las mujeres y de los museos en una encuesta reducida y sencilla. Si bien no fue tan extensiva como se pretendía al principio, dio importantes indicios sobre la verdadera situación de los museos mexicanos en la actualidad, en tanto que lugares de trabajo de la mujer. Es la primera vez que este tipo de encuesta se realiza en mi país.

La muestra abarcó solamente la Ciudad de México. De los noventa y seis museos registrados por nosotros, cincuenta y dos están dirigidos por mujeres o sea el 54,1%. La Comisión Nacional Mexicana para el ICOM cuenta con noventa y tres miembros, treinta y seis hombres y cincuenta y

siete mujeres (el 61% del total). El Instituto Nacional de Bellas Artes coordina el trabajo del 90% de los museos de arte del país, incluidos los de la Ciudad de México, todos los cuales tienen una directora. La misma situación predomina entre los museos que pertenecen a Socicultur (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes): sus cuatro museos están dirigidos por mujeres y la coordinación de estos está a cargo de otra mujer. El otro pilar de nuestra cultura, que coordina los museos de antropología, de historia y de arqueología, es el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En la Ciudad de México este instituto posee siete museos de primera categoría, de los cuales dos solamente tienen un director. Todos los museos antes mencionados dependen del Estado. Cabe anotar también que los tres museos privados más importantes están dirigidos por hombres. ¿Es una coincidencia? De ningún modo, como veremos a continuación. Los sueldos varían considerablemente entre los museos de propiedad privada y los administrados por el gobierno, y lo mismo ocurre con las políticas que aplican.

Uno de los mitos sobre los museos que ha resultado tener fundamento, principalmente en los museos dedicados al arte, es el que sostiene que constituyen lugares de trabajo socialmente aceptados por las mujeres de clase media y media alta. El 51,7% de las entrevistadas durante nuestra encuesta se autoclasificó como clase media alta, el 35% como clase media y sólo el 3% como clase trabajadora.

Esta situación tiene mucho que ver, por motivos más que evidentes, con el aspecto económico. Sin duda la cultura no está tan bien pagada como otros sectores. Según nuestra investigación, la diferencia entre los sueldos del sector comercial privado y los del cultural fluctúa, para un puesto de trabajo de nivel más o menos similar, entre el 30 y el 50% en favor del primero. También con respecto a los niveles universitarios, el trabajo en los museos está peor remunerado, aunque actualmente los profesores del tercer ciclo se han visto afectados por el congelamiento de sus sueldos. Las mujeres son conscientes de esta situación: el 95% del grupo entrevistado respondió que creía ganar menos en su empleo en un museo que en otros sectores, pero que lo

había escogido simplemente porque le gustaba trabajar allí y no por tener una satisfacción económica.

Las mujeres todavía se pueden "permitir" recibir sueldos más bajos y trabajar en lo que les place porque en su mayoría están casadas, o tienen padres dispuestos a ayudarlas económicamente. En ningún caso depende de ellas la principal fuente de ingresos de su familia. Entre las mujeres entrevistadas, el 61% respondió que su sueldo era sólo un complemento y consideraron que lo que ganaban en los museos representaba entre el 10% y el 30% de la renta familiar total.

Otro hecho que nuestra pequeña encuesta puso de manifiesto es la inexistencia de un diploma universitario en museología o de estudios museológicos realizados en México. Como consecuencia de ello, los museos dan una imagen menos profesional de lo que deberían y quienes trabajan en ellos, sean hombres o mujeres, se encuentran en inferioridad de condiciones con respecto a profesionales de otros sectores. Esto hace que los hombres busquen empleos más prestigiosos, dejando a las mujeres los puestos de los museos. Nuestra encuesta reveló que el 65% de las empleadas de museos poseía títulos universitarios aunque no en museología, evidentemente, puesto que no existe ninguno de este tipo en nuestro país. Los títulos en cuestión correspondían a historia del arte, antropología, relaciones industriales, economía, arquitectura, diseño, sociología y comunicación.

¿Qué ocurre con las mujeres que ingresan en el mundo de los museos? Muchas permanecen poco tiempo. Entre las encuestadas, un 32% ocupaba su puesto desde hacía sólo un año o menos y no tenía intención de continuar en él. Un 26% eran profesionales desde hacía mucho tiempo y estaban decididas a permanecer en sus trabajos.

¿El trabajo del museo es realmente tan fácil y poco exigente como para permitir una saludable combinación de familia y empleo? Este parece ser otro mito puesto que el 56,6% de las entrevistadas contestó que trabajaba más de ocho horas al día.

En México, como hemos visto, los museos constituyen un sector reconocido donde la mujer desempeña un papel importante dentro de la sociedad y en favor de ella. Muchas han conseguido ocupar posiciones de liderazgo

en los últimos veinte años, aún más que en la mayor parte de los países industrializados, pero me parece que nosotras, las mujeres que trabajamos en los museos, no hemos cobrado verdadera conciencia de lo que podemos hacer. Esta es nuestra tarea inmediata.

■

¿Quién pintó este cuadro?

(Para saberlo, vuelva usted la página.)





Foto cortesía de la National Gallery, Londres

Un niño y una niña con un gato y una anguila.

Contrariamente a lo que creyó y afirmó el Louvre hasta 1893, este óleo en madera de roble, titulado *Un niño y una niña con un gato y una anguila*, no fue pintado por Frans Hals ni por ningún otro varón, ya que se trata de una obra de Judith Leyster, pintora conocida en su época (1609-1660) cuyos cuadros fueron atribuidos a menudo, posteriormente, a su marido o al propio Hals, su profesor. ♦

¿Podemos lograr que las mujeres vengan a los museos sin reproducir antiguas pautas que redundan en condiciones desiguales de contratación y en técnicas de presentación desequilibradas? En el presente artículo se pasa revista a los numerosos cambios que ha producido el movimiento feminista en los museos alemanes y se propone, para el futuro, una orientación aún poco explorada. El autor es etnógrafo y obtuvo un diploma de maestría con un estudio de las funciones de ambos sexos en los museos de la República Federal de Alemania. Actualmente trabaja en una tesis doctoral sobre la condición masculina en Alemania.

Jo Seising

Dirección del autor:
Langentalstrasse 13
D-6500 Mainz 1
Alemania

El hombre y la mujer en Alemania

Titus Grab



A fines de los años setenta, la socióloga alemana Helge Pross afirmó que “las preocupaciones de las mujeres son las preocupaciones de los hombres”. En el presente ensayo, escrito por un hombre, se intenta examinar de manera general la forma en que las preocupaciones de las mujeres, y las de los hombres, influyen en los museos de Alemania, tanto en las salas de exposición como en lo que sucede detrás de ellas.

La historia de los museos alemanes, una historia de hombres

Si bien el movimiento de emancipación burguesa que tuvo lugar en los albores del siglo XIX luchó por los derechos civiles y humanos, desde un principio pasó por alto completamente, aunque de modo tácito, a las mujeres. Los hombres hablaban entonces de "ciudadanos", término con el cual se excluía a la mujer y se le impedía, de antemano, participar en los movimientos de liberación de Alemania y aun de toda Europa. La esfera pública se transformó en dominio masculino al tiempo en que las mujeres quedaban relegadas a la esfera hogareña, los oficios domésticos y el cuidado de los hijos.

No cabe duda de que esta división modeló la labor y la estructura de las numerosas sociedades de arte, ciencias naturales y cultura que se crearon por ese entonces, así como las nuevas colecciones y museos basados en tales iniciativas. Se trataba de actividades de índole estrictamente masculina en las cuales las mujeres no tenían participación alguna. Esto explica que durante el siglo XIX los museos alemanes se desarrollasen como producto y reflejo de la burguesía masculina en ascenso. Ciertas teorías pseudocientíficas, según las cuales el trabajo intelectual enloquece o enferma a las mujeres, reforzaron aún más el predominio masculino. Profundamente enraizadas en la conciencia del hombre y de la propia mujer, tales actitudes siguen afectando la situación de ésta en los museos del país.

División del trabajo en función del sexo en los museos alemanes de hoy

Actualmente, en uno de cada ocho museos pequeños una mujer desempeña un cargo de "dirección", lo que a menudo quiere decir que ésta se "dirige" a sí misma por ser la única empleada. En los museos de ciudades de mediana importancia, uno de cada diez puestos está ocupado por una mujer y en los grandes museos las mujeres representan únicamente el 6,6% del personal directivo. Sólo el campo de la educación museográfica parece estar exento de discriminaciones, ya que en él los titulares de diecisiete de los

treinta y seis puestos son mujeres, o sea el 47%. Ahora bien, si analizamos la cuestión con mayor detalle, vemos que, aunque los pedagogos museográficos suelen facilitar información acerca de lo que se expone, la mayoría de las veces no participan en el montaje de las exposiciones. La profesión se caracteriza por su índole mediadora, que reproduce una distribución de funciones sexista: los hombres dependen de las mujeres. No hay que olvidar, por último, el llamado personal no científico, es decir las secretarías, el personal de limpieza y las encargadas de los servicios; no debe sorprender que no figure en las estadísticas ya que no tiene que hacer frente a la competencia masculina.

Característica de la división del trabajo por sexo en los museos alemanes es la disparidad extrema en cuanto a las calificaciones y la influencia: "los bajos menesteres" (mecnografía y guía de niños) son para las mujeres; el "arte elevado" es para los hombres: "el fetichismo del objeto hermoso y su presentación"¹. Este androcentrismo acarrea forzosamente consecuencias muy graves, ya que los criterios de constitución, organización y disposición de las colecciones reflejan la actitud de quienes han hecho el trabajo. A través de las exposiciones comunican su manera de ver la realidad, su *weltanschauung*. El punto de vista masculino domina incluso en los museos abiertos o reconstruidos recientemente y que se consideran progresistas como, por ejemplo, el Museo del Folklore Alemán de Berlín Occidental, donde se ha documentado la esfera femenina tradicional con objetos tan diversos como son los artefactos para la producción láctea y el trabajo textil, las vajillas de barro y los utensilios de cocina, los regalos de noviazgo y de bodas. Ahora bien, en lugar de dar una idea de la vida social en general y de las funciones de cada sexo en particular, en la presentación se indican los materiales de los objetos y se examinan las variantes regionales. Rara vez se menciona quiénes son sus productores y usuarios. Por otra parte, al analizar esos objetos, las categorías sociales de "clase" y "edad" se tratan de manera no sistemática, y la de "género" brilla por su ausencia.

Esta actitud prevalece en la mayor parte de los museos alemanes que se ocupan de la historia cultural. A principios de los años setenta, el Museo

1. Ursula Hillman, "Frauen in Museum", *Frankfurter Frauenblatt*, diciembre de 1985-enero de 1986, p. 36 a 40.

Histórico de Francfort emprendió un proyecto de reforma y empezó a examinar cuestiones sociales importantes del pasado y del presente. Pero incluso en este caso, el tema de la mujer quedó olvidado hasta 1978, cuando los empleados de ambos sexos, incluido el hombre que lo dirigía, procedieron a rectificar una imagen patriarcal de la historia.

Primeros cambios

El Museo Histórico de Francfort es el primero, y hasta ahora el único, que ha intentado integrar en su colección permanente la dimensión social de los sexos. En este sentido hay que referirse a la exposición que organizó con el título de *La vida cotidiana de la mujer y el movimiento de liberación femenina, 1890-1980*, que fue una réplica a las secciones de su colección permanente que omitían las ocupaciones de las mujeres y los hombres. Las secciones dedicadas al amor, la belleza, la educación, la vida doméstica, las profesiones, el esparcimiento y el movimiento feminista se complementaron con una sección sin título que abarcaba los acontecimientos acaecidos recientemente en la esfera de la liberación de la mujer.

Es preciso señalar que ni el método de presentación ni la didáctica de la exposición se ajustaban a los esquemas tradicionales. Los objetos, en muchos casos corrientes (paquetes de polvo de hornear, ropas de trabajo, etc.), procedían principalmente del "mercado de las pulgas" y de donaciones privadas. Como complemento de la presentación se usaron vídeos y grabaciones de entrevistas realizadas durante la fase de preparación. Se concedió espacio al movimiento de liberación femenina para presentar materiales y hablar con los visitantes. Con motivo de las "tardes públicas", las mujeres (y los hombres) interesados pudieron participar en todas las etapas preliminares y hacer que sus puntos de vista quedaran recogidos en las presentaciones. La exposición se inauguró en 1980 y fue clausurada en 1983 en circunstancias muy lamentables, debido a que cierto partido político estimó la cuestión delicada y se valió de ella con fines electorales.

En la misma época, algunas artistas empezaron a buscar la manera de presentar sus obras. En 1981 se inauguró

en Bonn un museo de arte de mujeres que fue el primero en su tipo en la República Federal de Alemania y que sigue gozando de gran prestigio en los medios artísticos femeninos del país. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, el nuevo movimiento de liberación femenina había cobrado conciencia de la importancia de los museos, no sólo como vehículos de transmisión de tradiciones androcéntricas, sino también como posibles medios de enunciar sus propias cuestiones críticas. Al documentar su propia historia, las mujeres comenzaron a transformar los museos; la creación de una infraestructura feminista aparte llenó a muchas de ellas de esperanza y optimismo en el empeño de superar las estructuras sexistas.

La mujer en la periferia

Se han hecho varios intentos de fundar museos de mujeres. En Wiesbaden se inauguró en 1984 un museo de este tipo con una exposición sobre la evolución de la vida urbana de la mujer. Aunque en Francfort fracasó una iniciativa análoga, es probable que en Stuttgart se inaugure próximamente un museo de la mujer.

En varios museos se han iniciado también proyectos sobre el papel social de ambos sexos, con frecuencia por iniciativa de las funcionarias. En la primera exposición que siguió a la de Francfort, inaugurada en el Museo de Historia de Hamburgo en 1985, se examinaron ciertos aspectos de la vida de las mujeres desde la Edad Media hasta nuestros días. Las mujeres encargadas de organizarla tropezaron con dos dificultades: en primer lugar, el director del museo, un hombre, trató de valerse de su influencia en relación con afirmaciones "demasiado críticas"; en segundo lugar, no se remuneró la mitad del tiempo empleado en la investigación y la organización.

Una segunda exposición, celebrada en Hamburgo, tuvo resultados más alentadores. Obra de dos mujeres y un pequeño comité de apoyo, *Modesta y resignada* versaba sobre la vida de las mujeres en el siglo XIX. En ella se ponía de relieve que la experiencia vital de las mujeres de diferentes clases sociales es muy distinta; por lo demás, quedó demostrado fehacientemente que la mujer contemporánea ya no es "modesta y resignada".

A mediados de los ochenta, las iniciativas museográficas relativas a las funciones sociales de ambos sexos habían cobrado enorme impulso. En 1986 el Gobierno de Hamburgo propuso un ambicioso proyecto aún sin realizar, un museo del trabajo en el que la "presentación de la contribución y la condición de la mujer será el tema central de algunas de sus secciones². En 1985, dos de las pocas mujeres que ocupaban puestos de importancia en un gran museo organizaron en Colonia una exposición espectacular con el título de *La novia. Amada, vendida, trocada, robada. El papel social de la mujer en distintas culturas*. Esta presentación sobre la mujer y el matrimonio en todo el mundo atrajo a unos cien mil visitantes y fue una de las primeras exposiciones rentables de la etnología alemana, como demuestra el hecho de que su catálogo se convirtiera en un gran éxito de ventas.

En cuanto al arte mundial, cabe destacar *Eva y el futuro*, muestra de retratos de mujeres de todos los estilos, épocas y temas celebrada en la Kunsthalle de Hamburgo. En los textos explicativos se subrayaron los aspectos sociales del arte en lugar del concepto del arte por el arte. En 1987, las artistas plásticas aportaron su propia contribución al 750.º aniversario de la ciudad de Berlín. Tras varios años de investigación, se presentaron en esa ocasión unos cien cuadros y esculturas muy notables, de autoras en su mayoría desconocidas. En esa muestra, titulada *El museo oculto* y que podría, por cierto, servir de programa en otros ámbitos, se trató de poner al descubierto la manera androcéntrica que se aplica en la administración de los Archivos de Arte de Berlín.

La cuestión de la mujer está cada vez más presente en los proyectos de nuevos museos. Por ejemplo, en el futuro Museo de Etnología de Francfort se ha pensado dedicar una sección permanente al tema de las esferas de creatividad de la mujer y del hombre en África occidental³. Con todo, y a pesar de tantos progresos, iniciativas y propuestas, en Alemania se sigue manteniendo a las mujeres en la periferia de la labor museográfica.

¿Y los hombres?

En 1987, ocho años después de la primera exposición de mujeres en la

República Federal de Alemania, se inauguró en Hamburgo la primera exposición dedicada a los hombres. Llevaba por título *Cuestiones masculinas: imágenes, mundos y objetos* y presentaba modelos de conductas masculinas, tales como héroes y aventureros, frecuentadores de espectáculos pornográficos, hombres interesados en la tecnología y soldados. Se expusieron, además, los nuevos ideales de belleza masculina, así como imágenes homosexuales, y se examinó a la mujer como objeto de la mirada de los hombres. Otro aspecto interesante era que la exposición consistía en un *collage* de imágenes, con las cuales se pretendía impugnar la noción de que los hombres son el sexo "fuerte". En lugar de dar las respuestas, se inducía al visitante a reconsiderar el papel que la sociedad le ha asignado al hombre. Al suscitar preguntas, no sólo se reseñaban los cambios que habían tenido lugar en el pasado sino que se asumía, al mismo tiempo, un papel activo en el propio proceso de cambio.

La muestra de Hamburgo fue montada en una vieja fábrica por empleados contratados temporalmente. *Nexos masculinos, grupos de hombres: la función del hombre en distintas culturas* pasaba revista, en distintas culturas y épocas, al comportamiento de aquellos grupos de hombres (los indios patagones, los clubes de oficiales en la Alemania del emperador Guillermo, los comandos de exterminio fascistas -SS, SA-, el clero católico de Colonia en la actualidad) cuya característica común es la exclusión de las mujeres, y a las normas estrictas y con frecuencia secretas que los rigen. Pese a que la exposición de Colonia fue una de las manifestaciones de antropología cultural más completas que se han organizado en Alema-

nia, es de lamentar que no haya encontrado acogida en ella ni el nuevo movimiento de hombres ni el movimiento homosexual. Quizá los organizadores temieron despertar demasiadas controversias, aunque equiparar las culturas europeas con las culturas no europeas podría ser, de por sí, provocativo. En todo caso, esta segunda exposición sobre los hombres no es más que la presentación, mediante técnicas etnográficas clásicas, de un tema aún no corriente.

En ambas exposiciones sobre la condición masculina, las mujeres asumieron funciones de responsabilidad y constituyeron, además, la mayoría dentro del equipo que las preparó. En cuanto a las exposiciones relativas a la condición femenina, fueron producidas casi exclusivamente por mujeres.

No sólo es obra de mujeres la concepción de las exposiciones que, acerca de las funciones de ambos sexos, se han celebrado en los museos de Alemania, sino que la mayor parte del público ha sido de sexo femenino. De los visitantes del Museo de la Mujer de Wiesbaden, sólo el 20% son hombres y otro tanto ha sucedido en varias otras exposiciones dedicadas a la mujer. Pero tampoco las exposiciones dedicadas a su propio sexo consiguieron atraerlos, ya que los hombres representaron únicamente la tercera parte de los visitantes.

Cabe preguntarse entonces por qué las mujeres no tienen reparos a la hora de pensar, actuar y expresarse en relación con la condición de ambos sexos, mientras que la cuestión no sólo no interesa a los hombres, sino que éstos prefieren evitarla. Ciertamente es que experimentan un recelo indefinible cuando se trata de discutir estos problemas y tienden a considerarlos como una pre-

ocupación exclusiva de las mujeres e incluso a negar que existan preocupaciones propias de los hombres. De hecho, "debería interesar a los hombres poner en tela de juicio el papel que corresponde a su propio sexo y la imagen que ellos tienen de sí mismos, abriendo así nuevas perspectivas"⁴, tanto en la vida diaria como en los museos.

A mi juicio, habría que considerar dos medidas para modificar la estructura sexista de los museos de Alemania. En primer lugar, los hombres deben percatarse de lo importante que es especificar el sexo. En segundo lugar, es preciso que empecemos a reflexionar sobre nuestra propia historia masculina. Ciertamente es que tales cambios podrían acarrear la pérdida de ciertos privilegios, pero también nos brindarían la posibilidad de descubrir cualidades que tuvimos que negar y reprimir durante largo tiempo. Tendríamos que tomar como punto de partida el creciente número de iniciativas que han emprendido las mujeres, tras lo cual, si hombres y mujeres se llegan a conocer de igual manera, sería posible entablar el diálogo que garantizaría la incorporación permanente, en los museos, del tema de la división social según el sexo. ■

2. Gutachten Museum der Arbeit, Inhaltliche Planung und Errichtung. Vorgelegt von der Planungskommission Museum der Arbeit, Hamburgo, 1986.

3. Para obtener mayor información sobre la exposición prevista, sírvase dirigirse a: J. Rajkoric, antropólogo social, Leibnizstrasse 12, D-6500 Mainz (Alemania)

4. Hans-Hermann Groppe y Herber Hötte, *Mannersache: Männerobjekte, -welten, -bilder*. Hamburgo: manuscrito, 1986.



La función de la mujer en los museos del Caribe

Alissandra Cummins

En el Caribe, las mujeres dominan el sector de los museos al menos numéricamente. No obstante, el impulso que se está dando actualmente al desarrollo económico amenaza con dejar de lado tanto a las mujeres como a los museos. La directora del Museo y de la Sociedad de Historia de Barbados expone aquí la necesidad de que los gobiernos caribeños reconozcan la contribución de este sector y de que las mujeres que trabajan en los museos asuman su destino en la medida de lo posible. La autora es asimismo secretaria de la Sociedad de Conservación del Caribe, presidenta del Comité Nacional del ICOM de Barbados y presidenta de la Asociación de Museos del Caribe.

Dirección de la autora:
The Barbados Museum and
Historical Society
St. Ann's Garrison
Barbados, W.I.
tel.: 427-0201, 436-1956
fax: 809-429-5946

Tras la emancipación de 1834, el sistema educativo del Caribe se desarrolló rápidamente para preparar a la población negra, compuesta de antiguos esclavos, a sobrevivir en un nuevo sistema económico. "La influencia civilizadora y moral de la educación", proclamaba el informe que en 1835 rindió Comisión Sterling sobre la condición de los antiguos esclavos, "mitigaría su origen bárbaro y condición servil". Se consideraba que la educación era el mejor medio de ejercer un control social y de inculcar lealtad a la madre patria. Con este objeto, desde 1834 hasta fines del siglo XIX se contrataban nuevos maestros entre la población negra, principalmente varones. Sin embargo, la tendencia a excluir al otro sexo cambió a principios de siglo, a medida que se creaban más escuelas para niñas.

En esta época, todos los hombres y mujeres de raza negra cuya subsistencia dependía de unos recursos mínimos trabajaban sobre todo como jornaleros agrícolas y sus condiciones de trabajo no eran muy diferentes de las anteriores. La escasez de material histórico nos impide efectuar un análisis detallado de la evolución que experimentaron posteriormente las funciones y la condición de la mujer en el Caribe. No obstante, por lo que se refiere a la primera mitad del siglo, hay pruebas de que las mujeres desempeñaban con

competencia oficios auxiliares y subalternos. Para las mujeres negras de clase media, la enseñanza y el oficio de enfermería eran las únicas ocupaciones que una "señora" podía ejercer honorablemente, mientras que para las mujeres de la clase trabajadora, que tenían la pretensión de ocupar una posición social superior y obtener una seguridad económica, estos trabajos representaban la cumbre del éxito. La enseñanza secundaria para las muchachas tenía un marcado carácter profesional e insistía en la necesidad de adquirir buenos modales y un comportamiento recatado. En el Caribe, la educación de las mujeres reforzó los estereotipos victorianos del papel de cada sexo, y esta situación se perpetuó hasta bien entrado el decenio de 1960.

Estos valores se conservaron escrupulosamente en el ámbito de los museos. Desde su fundación en la segunda mitad del siglo XIX, los museos del Caribe eran casi exclusivamente un coto reservado a los hombres. Naturalmente, las costumbres sociales de la época imponían que los puestos de los pocos museos existentes no fuesen ocupados sino por hombres blancos de clase media.

Esta restricción se debía tanto a los orígenes de los museos como a la escasez de personal capacitado. En Bermuda y Trinidad, los museos se crearon para albergar las colecciones de las

sociedades locales de historia natural. En Guyana, el museo fue fundado por la Royal Agricultural and Commercial Society (RACS), un grupo de hombres de negocios locales llenos de entusiasmo por fomentar el desarrollo agrícola y tecnológico y la expansión económica de su colonia. El Instituto de Jamaica, creado expresamente para “el fomento de la literatura, la ciencia y el arte”, estaba administrado por un comité de médicos, abogados, empresarios y sacerdotes. Por ello, al estarles vedadas todas estas profesiones, las mujeres quedaban excluidas tácitamente de la administración de los museos.

Incluso el privilegio de ser miembro del Instituto era selectivo. Algunos ejemplos típicos demuestran la persistencia de ciertas normas sociales. Todavía en 1931, los estatutos del Instituto de Jamaica estipulaban que “los miembros [...] pueden ser elegidos entre los hombres que se hayan distinguido en la literatura, las ciencias o el arte, o por servicios especiales prestados”. En Guyana, los estatutos de la RACS estipulan benévolamente que “se permitirá a las señoras utilizar la Biblioteca”, pero esta generosidad no pasó de ahí hasta bien entrado el siglo XX.

¿Ningún obstáculo para las mujeres?

Además de no reunir las condiciones necesarias para estar representadas en el Consejo, o ser miembros del mismo, las mujeres tampoco podían desempeñarse como conservadoras. Los puestos vacantes se cubrían con botánicos, biólogos, arqueólogos y geólogos procedentes de instituciones profesionales europeas. Cuando el museo no podía pagar un sueldo lo suficientemente elevado, el vacío se llenaba con los servicios voluntarios de historiadores aficionados o de bibliotecarios locales. Estos puestos estuvieron también dominados por los hombres hasta mediados de este siglo.

Los testimonios de participación femenina registrados en los primeros archivos de museo son vejatorios. En las actas del Comité del Museo del Instituto de Jamaica correspondientes al 29 de abril de 1896 se alude a la contratación de una nueva auxiliar de museo y se admite que “siempre que se trate de alguien con buen físico y suficiente



carácter, no habría ningún inconveniente en que una mujer ocupe el puesto”. Cabe suponer que con la alusión al “buen físico” se quería indicar la necesidad de que la persona en cuestión poseyese una considerable energía física. Para ocupar el puesto fue nombrada finalmente una tal señora Beers.

La Sociedad Real Agrícola y Comercial sufría las mismas dificultades por falta de personal capacitado en Guyana, pero en sus actas de 1887 decidió adoptar medidas para “crear el puesto de conservador del Museo [...] y nombrar a un funcionario oficial o público como el mejor medio de conseguir un *hombre* con la máxima competencia” (el subrayado es de la autora). El mismo informe señalaba de paso que, “gracias a la amabilidad de una señora [la señora Jenman] que había pasado últimamente tres semanas en el río Demerara, al Museo le habían donado una colección de unos doscientos insectos de varias clases”. El autor del informe agrega con tono admirativo que “los insectos no sólo fueron regalados, sino también cazados por la

Funcionario de educación con escolares de ambos sexos en la Galería de África del Museo de Barbados.

propia señora que los donó, lo cual, si se tiene en cuenta el esfuerzo muscular necesario para atraparlos con la red [...], es tan encomiable por parte de la donante como apreciado por el Museo”.

Salvo estos ejemplos, las mujeres brillan por su ausencia en la documentación de los museos. Un artículo escrito en 1920 acerca del Museo de Guyana rinde un cálido homenaje al difunto W. H. Campbell, declarando que “ha dejado en todo la huella de su obra”, y afirma sin miramientos que “sus subordinadas, las primeras bibliotecarias y secretarias auxiliares, tuvieron poca importancia. En su cargo, W. H. Campbell hacía o mandaba hacer todo”.

Una forma análoga de tratar el tema se observa en el informe de Bather y Sheppard de 1933 sobre “Los museos de las Indias Occidentales”. Su principal preocupación era “el problema de los conservadores”, la terrible escasez de conservadores capacitados en los museos del Caribe. Aunque la mayor parte de los museos se reducían a “algunas vitrinas en las bibliotecas públicas”, los expertos estimaban que “el bibliotecario no presta prácticamente atención alguna a las colecciones y que el trabajo de conservación se deja en manos de entusiastas externos. Cuando se necesita ayuda voluntaria y un bibliotecario demasiado ocupado no la fomenta, el museo se abandona generalmente a su suerte”. Las referencias al “trabajo voluntario realizado por per-

sonas entusiastas” son vagas. Bather y Sheppard elogian este esfuerzo, ya que “eleva a los museos [...] muy por encima del nivel general”, pero es evidente que no sienten la necesidad de analizar el trabajo voluntario de estas personas, por lo general mujeres. Es significativo que los únicos puestos oficiales accesibles a las mujeres en un museo fueran los de limpiadora o vigilante y a veces los de auxiliar de museo, o bien otros puestos subalternos.

La primera mujer profesional de museo conocida, Helen Adelaide Wood, entró en 1912 a formar parte del personal del Instituto de Jamaica. Fue nombrada auxiliar de museo con un sueldo inicial de setenta libras al año. Después de haber trabajado quince años en el Departamento de Botánica del Ministerio de Agricultura, se le asignó la tarea de realizar acuarelas de diversas especies con el fin de exponerlas y publicarlas. No tardó en organizar y dirigir visitas. Posteriormente pasó a ser la responsable de la División de Historia Natural del Instituto (comprendido el zoológico), así como de la teneduría de libros. Cuando falleció en 1927, Helen Wood había llegado a ocupar el cargo de inspectora de museos, con un sueldo anual de doscientas libras. Frank Cundall, secretario del Instituto y su superior inmediato, ganaba aproximadamente 700 libras al año.

Cursillistas con la directora y los conservadores del Museo de Barbados.



Los museos del Caribe hoy: balance de la situación

En las últimas décadas se ha observado en el Caribe un aumento considerable de los niveles de salud y educación de la mujer. La labor que varias comisiones nacionales han realizado en el decenio de 1970 sobre la condición jurídica y social de la mujer, ha tenido grandes repercusiones: la legislación actual garantiza los derechos jurídicos y políticos de las mujeres, la igualdad de oportunidades y de condiciones de empleo y el libre acceso a puestos de la administración pública. Estos factores han contribuido evidentemente a que el número de mujeres que ocupan puestos en el sector de los museos haya aumentado.

La mayor parte de los museos caribeños, creados a finales del decenio de 1970 y en los años ochenta, después de la independencia de la Gran Bretaña, se basaron en el escalafón administrativo de la educación, las bibliotecas y los archivos para establecer las escalas de sueldos y las condiciones del personal de lo que constituía entonces una nueva profesión.

Hay infinitas pruebas de la participación de las mujeres en el desarrollo de los museos del Caribe y de su contribución a este sector, especialmente en los últimos veinte años. Las mujeres han aceptado las responsabilidades y los problemas que conlleva la administración de los museos, así como la gestión e interpretación de las colecciones, y han salido airoso de esta prueba de un modo ejemplar. Algunos podrían afirmar incluso que las mujeres del Caribe que trabajan en los museos han alcanzado ya la cumbre del éxito, que ya no hay barreras que impidan su acceso a los puestos superiores, que el camino está allanado y despejado en cualquier dirección que decidan seguir.

Aunque las autoridades caribeñas proclamen ruidosa y orgullosamente que las mujeres están plenamente integradas en el proceso de desarrollo y que su condición se ha regulado jurídicamente, los hechos y las cifras ponen de manifiesto una desproporción innegable. Como en otros campos afines, las escalas de sueldos de las mujeres no han aumentado al mismo ritmo que el de la sociedad en general, con lo que en realidad quedan marginadas con respecto a esa esfera, más amplia, que es la

fuerza de trabajo del Caribe. En esta desigualdad han influido hasta cierto punto las ideas negativas de los órganos directivos de la profesión museológica y de los propios empleados de los museos.

Perspectivas futuras

Estas actitudes revisten principalmente tres formas. En primer lugar, las funciones y capacidades administrativas del personal de los museos se tienen en poca estima por considerarse que el papel de los museos es ante todo cultural y, como persiste la idea de que las actividades culturales son poco metódicas, no mensurables y poco serias, pues siguen siendo relegadas al margen de la corriente principal del desarrollo. Los planificadores económicos no saben cómo cuantificar estos factores que se suelen expresar en términos cualitativos. Por ello, los gobiernos siguen desatendiendo la productividad de este sector. El hecho de que la mayoría de los museos del Caribe sean organismos no gubernamentales contribuye a reforzar su imagen de instituciones no profesionales y ello desalienta aún más la participación de los gobiernos.

Un segundo obstáculo es la rémora que supone la imagen tradicional que se tiene de la mujer en el Caribe. Como dijo Roberta Clarke refiriéndose a las mujeres en la vida pública: "A las mujeres se les sigue considerando en gran parte como sustentadoras de la sociedad y no como planificadoras y miembros activos. Su participación en el nivel directivo no es aún representativa de su peso en la sociedad. Este es un índice fundamental para definir la condición de la mujer y la importancia relativa que se le atribuye a su contribución al desarrollo nacional". Las mujeres siguen estando marginadas en el proceso de desarrollo. A limitar su participación han contribuido tanto las estructuras socioeconómicas vigentes como la actitud ambivalente del varón dominante.

Dicho de otro modo, cuando las mujeres empiezan a dominar numéricamente una actividad, ésta empieza a ser considerada como un "trabajo femenino" y no es calificada como una "verdadera" profesión. Esta descalificación justifica a su vez los sueldos bajos y las malas condiciones de trabajo y, según la lógica del círculo vicioso,

hace que los hombres con grandes ambiciones profesionales no se interesen por esa actividad. Las mujeres que trabajan en los museos suelen estar "subvencionadas" por un cónyuge que percibe otros ingresos o bien, si son jóvenes, por sus padres, en cuyo hogar siguen viviendo. Esta circunstancia resta aún más seriedad a la imagen de su trabajo. Si a estos factores se añade que se trata de una actividad que depende de un personal voluntario, generalmente femenino y con frecuencia jubilado, ello basta para que el público la considere como la actividad de "una madre de familia" o como un pasatiempo que es casi igual al de la persona que se dedica a pintar con el único fin de distraerse.

Es cierto que las mujeres empleadas en los museos del Caribe pueden ganar el mismo sueldo que los hombres por un trabajo igual, pero se trata de un sueldo tan bajo que a los hombres no les interesa.

No obstante, el obstáculo más importante es la imagen que las propias mujeres tienen de sí mismas. Si queremos que se reconozca y fomente el papel de las mujeres en la evolución de los museos caribeños, no podemos contentarnos con los últimos avances que se han hecho. Las mujeres del Caribe deben cobrar conciencia de lo que significa la "profesión" museológica al servicio de la comunidad y fomentar esa toma de conciencia. La incapacidad de los órganos directivos y de los propios museos para definir un objetivo público y fijar criterios de calidad ha obstaculizado sin duda el desarrollo de los museos. La "feminización" de la labor museológica ha contribuido a la tergiversación y a la falta de interés. Las mujeres que trabajan en los museos deben empezar a considerar que su trabajo es equivalente al de la actividad administrativa y de desarrollo, tanto en el sector público como en el privado, y mostrar una actitud más combativa en el proceso de adopción de decisiones de su país. ■

JAPÓN:

LAS VOLUNTARIAS DEL MUSEO

NACIONAL DE CIENCIAS

Tomoko Matsushita

¿Qué influencia puede ejercer la mujer en un museo si no ocupa puestos profesionales de alto nivel? Una posible respuesta la ofrece el programa del Museo Nacional de Ciencias de Japón, de resultados altamente satisfactorios y cuyo personal voluntario, en su mayoría mujeres, sirve de manera esencial al museo y a la comunidad. La inspectora de educación del Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura de Japón, antigua profesora de psicología, nos describe la función que desempeñan esas mujeres.

Dirección de la autora:
Ministry of Education, Science and
Culture
3-2-2 Kasumigasaki
Chiyoda-Ku
Tokyo 100
Japón

Después de la segunda guerra mundial, la vida en el Japón experimentó profundos cambios, como resultado de la nueva Constitución, las consiguientes reformas institucionales, el rápido crecimiento de la economía japonesa y el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Estos cambios, sumados a las actividades del Decenio Internacional de la Mujer (1976-1985) de las Naciones Unidas, han contribuido a mejorar particularmente la condición jurídica y social de la mujer japonesa, que goza hoy día de una esperanza de vida mayor, un menor índice de natalidad, una mejor planificación familiar, un nivel cada vez más alto de educación, nuevos estilos de vida doméstica y más tiempo libre.

Estos cambios no han creado todavía, sin embargo, un ambiente social favorable a la plena utilización de las capacidades femeninas, ni han conseguido que la sociedad en general reconozca las capacidades de la mujer. No obstante, la mujer trabaja hoy en ámbitos que antes le estaban vedados, tales como el administrativo, el profesional, el universitario y el político. El nivel de la educación general y técnica ha mejorado, abriendo nuevas oportunidades de trabajo. Un sector particularmente atractivo y prometedor para la mujer es el de los museos, donde trabajan sobre todo como voluntarias.

El Japón es un país excepcionalmente rico en museos. En las 2.311 instituciones que existen de esta clase trabajaban 19.586 empleados, de los cuales 2.461 eran conservadores. Dada la brevedad de esta exposición, limitaré mis observaciones al Museo Nacional de Ciencias de Tokio. El personal profesional de este museo es enteramente masculino, pero un número sorprendentemente alto de los voluntarios que trabajan en él son mujeres, de edades comprendidas entre los 30 y los 40 años. Algunas de ellas vieron interrumpida su vida profesional al casarse y contraer obligaciones familiares. Cuando consideraron que esas obligaciones habían dejado de constituir un



Jo Seising

obstáculo, ofrecieron sus servicios al museo en calidad de voluntarias.

Fue el actual Director del Museo Nacional de Ciencias quien tuvo la idea de organizar un servicio de voluntarios. Cuando las voluntarias se contratan por primera vez, se les proporciona formación a cargo del personal profesional del museo y de otras organizaciones exteriores. Los cursos ocasionales de perfeccionamiento contribuyen a mantener un nivel uniforme. Salvo los subsidios de transporte, las voluntarias no perciben ninguna remuneración.

No hay duda de que los servicios de las voluntarias son muy importantes para el desarrollo del Museo de Ciencias. De nueve que eran en un principio, su número ha subido a doscientos. Esta cifra representa un aumento del 45% en los cinco últimos años. Estas voluntarias prestan importantes servicios en el Museo y con su participación despiertan el interés de otras mujeres en el trabajo museístico.

Es importante observar a este respecto que si bien las mujeres representan el 79% del personal voluntario de los museos en el Japón, sólo el 20% del personal profesional es femenino y no hay sino diez directoras de museos (el 0,4%). Podría temerse que el extraordinario éxito de los servicios voluntarios del Museo Nacional de Ciencias induzca a las autoridades de los museos a dificultar aún más el acceso profesional de las mujeres a este sector. Por otro lado, el servicio voluntario puede constituir un primer paso hacia la creación de un cuerpo eficaz de mujeres profesionales. En efecto, los servicios voluntarios deberían verse como una expresión del amor propio de las mujeres y de su aceptación de las obligaciones sociales, pero también como un ejemplo para los otros sectores profesionales del país.

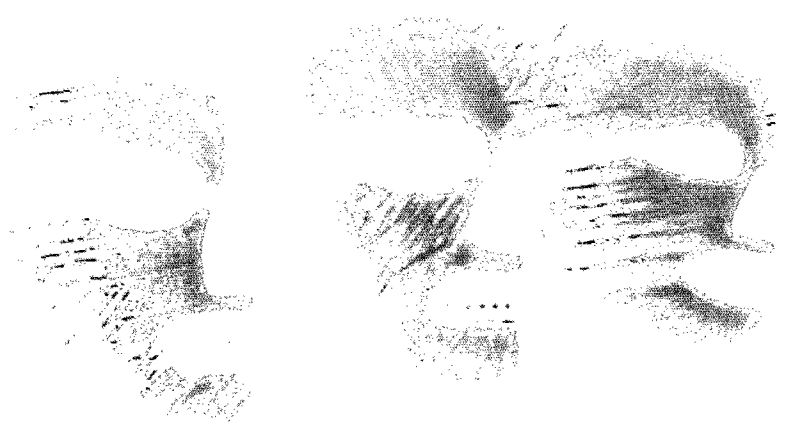
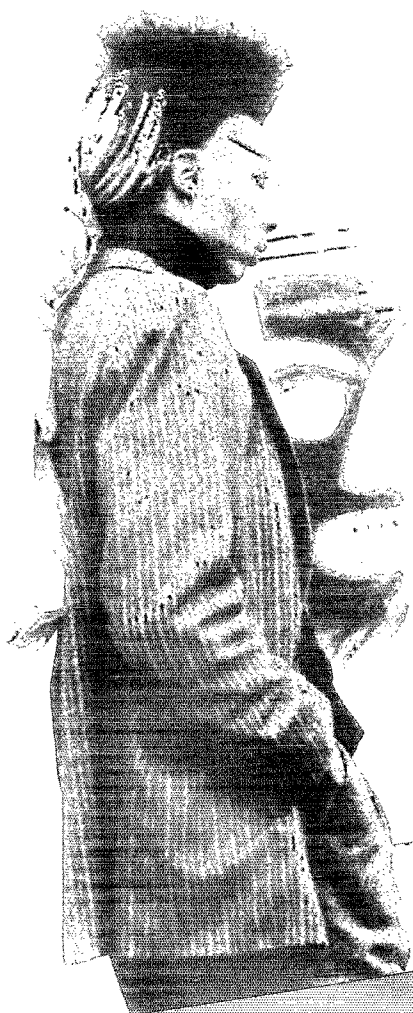


Fotos cortesía del Museo Nacional de Ciencias



Semejanzas museísticas

Instantáneas captadas en Francia
y en los Estados Unidos por la fotógrafa
colombiana Gilma Suárez.



Una crítica australiana

Margaret Anderson y Kylie Winkworth

El trabajo doméstico no deja monumentos. Tal es el dilema que afrontan los australianos que tratan de equilibrar, en los museos históricos de su país, la representación de los dos géneros de la especie humana. Las autoras examinan las raíces de la exclusión de la mujer y sus posibles soluciones. Margaret Anderson, fundadora de un museo de la migración en Australia meridional, es profesora de estudios australianos y de historia pública en la Universidad de Monash. Kylie Winkworth es consultora independiente de museos, conferenciante sobre el tema de la política de los museos y directora de Museums Australia.

Dirección de las autoras:
Departamento de Historia
Universidad de Monash
Clayton
Victoria, 3168 (Australia).

En todas partes, los museos interactúan en diversos planos con las culturas que los sustentan. Con frecuencia, estos planos se superponen y pueden ser más o menos patentes según los proyectos. Lo más evidente es que los museos reflejan al menos algunos aspectos de sus culturas nacionales. Además, se generaliza la idea de que los museos participan en la construcción de la cultura, proceso en el que algunas instituciones pueden ser más o menos conscientes que otras, lo que es el caso incluso cuando se trata de diferentes exposiciones dentro de una misma institución. A veces, los museos se proponen analizar la cultura que los ha producido, pero en los museos australianos es más común el análisis de culturas distintas de la propia. La misma institución que se siente satisfecha con los textos que destacan la estructura jerárquica de una aldea de Papúa o las divisiones entre los sexos en las sociedades de cazadores y recolectores, observará con cautela y sospecha una exposición que proponga examinar las cuestiones de clase o de sexo en la sociedad contemporánea.

Los museos australianos siguen siendo, en gran parte, instituciones de afirmación de la cultura, que presentan una visión del pasado y el presente que raras veces difiere de lo que, en el ámbito público, se denomina "la opinión mayoritaria". Pero, ¿quién constituye esta "mayoría"? Y, lo que es más importante para este artículo, ¿quién no forma parte de ella? Uno de los resultados de esta preocupación por una historia "común", "nacional" o "mayoritaria" ha sido la virtual exclusión de grupos culturales completos

que, sin embargo, pueden compartir algunos aspectos de una cultura nacional, diferenciarse de ella o quedar excluidos de manera importante. Hasta hace poco, los excluidos (o en el mejor de los casos, marginados) de los museos australianos, eran los aborígenes australianos (que pocas veces encuentran su propia versión de la historia en las exposiciones), una gran parte de los australianos no anglosajones (aproximadamente el 25% de la población), muchos trabajadores y casi todas las mujeres.

Raras veces se ha intentado interpretar la vida de las mujeres, en tanto que el género, como categoría específica de análisis, está generalmente ausente de las exposiciones. Con pocas excepciones, la cultura que se expresa en los museos australianos es de manera predominante la cultura pública de los hombres anglosajones de la clase media: su trabajo, su tecnología, su política y su tiempo libre.

La colección del azar

Este acento tiene su origen en las primeras etapas de la historia de los museos y las exposiciones. En el siglo XIX, los australianos crearon dos clases de museos: los museos de historia natural (que también recogieron la cultura material aborigen) y los museos de ciencia y tecnología. Como las exposiciones internacionales que las engendraron, estas instituciones reflejan el optimismo tecnológico de la época, con su incuestionable fe en el progreso científico y la consiguiente glorificación de los logros masculinos.

Ninguno de estos museos ha inten-



Maggie Arnott y su hija, de Gippsland, Victoria, *circa* 1876-1878. Algunas exposiciones temporales destacan actualmente la importancia y la acción de la mujer, pero las grandes exposiciones permanentes aún la muestran en papeles pasivos.

tado, sistemáticamente, preservar las pruebas materiales de la colonización europea. En cambio se filtraron al azar, en las colecciones que albergan los museos públicos, las galerías de arte y las bibliotecas, objetos "históricos" aislados, generalmente vinculados a los primeros pioneros, los exploradores y otros héroes de la historia australiana. Las asociaciones históricas locales también conservaron las reliquias de los primeros colonos, en su mayor parte de familias destacadas, pero sólo en la época de la primera guerra mundial los hombres australianos sintieron la necesidad de construir una identidad específicamente australiana mediante una institución de acopio.

En un singular ejercicio de creación de mitos nacionales, establecieron el Memorial de la Guerra Australiana en Canberra¹, el único museo histórico que hasta el decenio pasado organizó el gobierno central australiano. Se trata de un museo histórico de guerra y al mismo tiempo de un memorial de guerra, una combinación que desde entonces ha limitado el alcance de sus exposiciones. Desafortunadamente no existe todavía un museo de Australia que tenga un alcance histórico más general.

Cuando otros museos australianos comenzaron a interesarse por las exposiciones históricas, se tornaron naturalmente hacia las colecciones amorfas que habían acumulado en sus depósitos subterráneos. Estas colecciones, con sus evidentes sesgos, determinaron los parámetros del contenido de la exposición. Desde luego, la presencia de las mujeres en estas exposiciones se limitaba a menudo a muestras de trajes o a imágenes de la vida hogareña, casi siempre plácidas y generalmente agrupadas con los niños. Las exposiciones interpretativas más amplias, que a menudo comenzaban con la llegada de los europeos (lo que en sí mismo es un programa) y que funcionaron sin interrupción hasta poco después de la segunda guerra mundial, siguieron reflejando los jalones tradicionales de la historia masculina. A comienzos de los años ochenta se impusieron los persistentes reclamos en favor de la historia de las mujeres, de la historia aborigen y de la historia de las comunidades migrantes de Australia, que fueron añadidas a la mezcla. Aquí resultó útil el sufragio femenino, que se podía incorporar fácilmente en un contexto

político masculino, siempre que no se examinara muy de cerca el problema global de la ciudadanía y la democracia participativa². Sin embargo, no se hizo ninguna tentativa de reevaluar las estrategias generales de exposición.

¿Un museo del hogar?

Las exposiciones en Australia pocas veces han intentado aprehender, pese a la riqueza de material idóneo disperso en las colecciones, la importancia fundamental del hogar y de la vida familiar en la conciencia nacional australiana. El cambio de los conceptos de hogar y familia ha sido crucial en la conciencia social y política de Australia y en la experiencia del australiano medio. En el siglo XIX, en Australia al igual que en el Reino Unido y en los Estados Unidos, los conceptos de la ciudadanía política giraban en torno al hombre como sustento del hogar y la familia. El movimiento sindical organizado se inspiró en una visión del trabajador independiente mediante su trabajo que mantenía solo a "su" familia, idea que todavía predomina en las decisiones sobre el salario familiar de los tribunales de arbitraje laboral. La retórica australiana del siglo XIX retrataba a las mujeres y a la familia como las bases inseparables del orden social, una imagen que ha resultado notablemente resistente. En Australia, después de la segunda guerra mundial, el concepto vago pero penetrante del "modo de vida australiano", giró en torno a las poderosas imágenes de la vida suburbana y de la propiedad del hogar.

Esta difundida experiencia doméstica, y el aún más difundido anhelo de ella, podrían haber inspirado una manera totalmente diferente de presentar la sociedad en las exposiciones (la sociedad tal como es por dentro, antes que mirada desde el exterior), pero no fue así. Sin embargo, este modelo descartado se ajustaba fácilmente a la experiencia de los hombres y las mujeres; en este sentido, considera la esfera doméstica como el punto central del funcionamiento de la sociedad, más que como un anexo de la planta principal.

En otros países, mediante la preservación y la exhibición de la cultura popular, los museos cumplen su función vital y cultivan el sentido de la identidad nacional. El equivalente australiano más próximo a los museos fol-

clóricos de cultura vernácula es la red de unos mil museos locales e históricos. Sin embargo, éstos no transmiten ningún sentido de cultura nacional basada en el hogar y expresada mediante éste. En estos museos, las mujeres, representadas mediante colecciones domésticas aleatorias, consi-guen en el mejor de los casos un lugar marginal. Los artefactos exhibidos no expresan la complejidad y el valor del trabajo de la mujer. Muchos de estos pequeños museos reflejan el pasado centrándose en los pioneros. Se trata de una idea que tiene fuertes connotaciones masculinas, ya que no reconoce la contribución activa de las mujeres ni las relaciones de trabajo cooperativo entre hombres y mujeres en el monte.

En la periferia

Si bien las mujeres han logrado progresos en numerosos ámbitos de la vida pública, aún permanecen en la periferia de la cultura museológica australiana. La política cultural de nuestros museos no aborda las cuestiones fundamentales de equilibrio, igualdad o acceso a los recursos. En 1975, el informe Pigott sobre los museos australianos³, que orientó la política nacional de museos en el decenio siguiente a su publicación, estaba basado en intereses de colección definidos de antemano. En el informe se analizaba con cierto detalle algunos de los problemas de los museos nacionales marítimos, de aviación y ferroviarios, pero no se mencionaba a las mujeres, ni el hogar, ni la vida doméstica. Resulta una ironía que el informe haya sido preprado durante el Año Internacional de la Mujer.

Aunque el informe Pigott ya está anticuado, continúa orientando la política australiana. Los valores y modelos de acopio del pasado influyen inexorablemente en el trabajo del presente y ejerce una gran presión sobre las prioridades de exhibición, particularmente en las grandes colecciones de transporte y tecnología. Las estructuras

1. Kimberley Webber, "Constructing Australia's Past", en P. Summerfield (comp.), *Conference of Australian Museums Associations Papers*, Perth, Western Australian Museum, 1986.

2. Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Cambridge, Polity Press, 1988.

3. Comité de Investigación sobre Museos y Colecciones Nacionales, *Report*, Canberra, Imprenta Oficial, 1975.

de poder visibles e invisibles de la industria del museo y el patrimonio siguen apoyando lo que hemos dado en llamar "juguetes para niños". Además, mientras la mayor parte de los grandes museos declaran que son "empleadores que practican la igualdad de oportunidades", pocas veces las políticas de contratación se manifiestan en la práctica. En los órganos administrativos superiores de los museos de Australia los hombres constituyen la aplastante mayoría.

Por no haberse evaluado críticamente el equilibrio fundamental de nuestros museos, resulta difícil incorporar la cultura femenina a estructuras tradicionales como las de los museos tecnológicos y de artes aplicadas. El concepto de progreso material que los anima no es compatible con el que a lo largo de sus vidas han experimentado las mujeres. De una manera similar, los principios que orientan el trabajo de los expertos y las estructuras tradicionales que guían la compilación de las historias de artesanía y arte aplicado plantean problemas particulares para ubicar e interpretar la artesanía femenina⁴.

Existen en Australia numerosos museos históricos del hogar bien equipados pero que no logran evocar a las mujeres que vivieron allí ni el trabajo que mantenía el hogar en funcionamiento. Muchas razones explican la peculiar ausencia del trabajo doméstico femenino en la mayor parte de las presentaciones históricas del hogar. Es difícil lograr que objetos sin pretensiones comuniquen la complejidad del trabajo de la mujer en el hogar. ¿Cómo dar una idea del recargo de tareas y de las exigentes y contradictorias demandas que al respecto hacen las mujeres? ¿Cómo representar el hogar como una unidad productiva a los ojos de un público moderno para el cual el hogar es principalmente un lugar de consumo?

Otra clave de la invisibilidad del trabajo de la mujer reside en la naturaleza de las tareas repetitivas y en la producción de bienes que tienen una corta "vida de anaquel". Una existencia de lavado y cocina no deja monumentos. Por su parte, las trabajadoras tampoco encuentran necesariamente lugar en las exposiciones sobre los movimientos sindicales. En Australia, como en otros lugares, muchas de las concesiones que los hombres obtuvieron de las empre-

sas en los siglos XIX y XX fueron obtenidas a expensas de las mujeres. Los sindicatos masculinos impulsaron activamente la supresión general de los salarios de las mujeres⁵. A menos que haya exposiciones que aborden concretamente el tema de uno y otro género, la historia del trabajo femenino no hallará lugar en ellas.

¿Trabajo de mujeres?

Volviendo a un asunto anterior, otra razón fundamental que explica la invisibilidad del trabajo de la mujer es que todavía las mujeres y su trabajo no están en el centro de nuestros programas de investigación e interpretación. Muchas cosas se han convertido históricamente en ejemplos de pericia profesional; no se ha dado ninguna importancia a la posibilidad de interpretar la morada en términos de hogar ni a explorar el trabajo de la mujer en la cultura familiar y doméstica. Quizá esta decisión refleje también algunas de las profundas contradicciones inherentes a las exposiciones públicas del espacio privado.

Aunque nuestra cultura museológica oficial, financiada por los gobiernos, no reconoce aún a las mujeres y sus habilidades domésticas, otros foros

Margaret Anderson.



y estructuras preservan esta cultura, presentándola al público y transmitiéndola a las nuevas generaciones. Australia cuenta con una activa red de asociaciones de artesanos, algunos de los cuales mantienen sus propias colecciones, realizan exposiciones, dan clases y publican boletines. Sin embargo, pese a la vitalidad de estas alternativas dirigidas a mantener y comunicar la cultura doméstica femenina, no hay un sustituto que haga equitativa la distribución de los recursos gubernamentales entre los museos, de acuerdo con el rango y la legitimidad que merece cada uno, y que tenga presente la considerable pericia que poseen en la labor de conservar y guardar.

Para terminar con una nota más optimista, los museos en Australia comienzan a reevaluar sus prioridades. Todavía no hay indicios de que se vaya a producir la transformación radical que pide la crítica feminista, pero ya se han abierto las vías de investigación que pueden conducir a esta reevaluación. Los conservadores de museos y los historiadores sociales comienzan a contemplar de manera más crítica sus colecciones, y en el próximo decenio se producirá una expansión de los estudios de la cultura material en un contexto cultural más amplio, "los objetos como emisarios", como ha dicho Asa Briggs⁶; Todo indica que el género como categoría de análisis será uno de los núcleos de estos estudios y que la imagen que nuestros museos presentan de la sociedad y la mujer australiana se modificarán profundamente. ■

Uno de los pocos carteles que subsisten (circa 1900), en el que el hombre y la mujer aparecen en igualdad de condiciones. Sin embargo, las mujeres estaban limitadas a coser y terminar los trabajos, recibiendo una remuneración que era menor.



Foto cortesía de las autoras

4. Kylie Winkworth, "Ways of Seeing Women's Domestic Crafts", *Heart and Home: Women's Decorative Arts and Crafts 1800-1930*, Sydney, Historic Houses Trust, 1988.

5. Raelene Frances, "Never Done but Always Done Down", en V. Burgmann and J. Lee (comp.), *Making a Life: A People's History of Australia*, Ringwood, Penguin, 1988.

6. Asa Briggs, *Victorian Things*, Londres, Banford, 1988.

En la India,



La diosa Kali, personificación de la fuerza madre primordial. Impresión sobre madera del siglo XVIII, Bengala.

nuevos caminos entre las arenas movedizas

Amita Ray

¿Carece de solución el conflicto que hay entre la familia y el trabajo, entre dirigir un hogar y trabajar profesionalmente en un museo? Amita Ray, diplomada de estudios museológicos y profesora de arqueología e historia antigua y medieval en la Universidad de Calcuta, llega a algunas conclusiones a partir de su experiencia personal y plantea algunos interrogantes sobre el mundo museístico de esta gran ciudad.

Dirección de la autora:
Departamento de Arqueología
Universidad de Calcuta
18/A, Ballygunge Station Road
Apartamento 3
Calcuta 700 019 (India).

Mi estudio del lugar que ocupa la mujer en los museos de la India comenzará con una breve introducción al concepto de "mujer" en la historia india. Me parece esencial, porque este concepto ha desempeñado un papel importante en la configuración de la vida de las mujeres de nuestro país a través de los tiempos.

Si observamos las pautas de comportamiento de la mujer india, veremos que el origen de cada una de sus expresiones proviene del absolutismo normativo tradicional que va transmitiéndose de generación en generación. Esto, a su vez, no sólo se refleja en su vida cotidiana, sino que además ha persistido durante siglos en casi todas sus actividades. La mujer india ha interiorizado la tradición en un sentido casi psicocultural. Así pues, cualquier intento de entender las pautas dominantes del papel de la mujer en la India, ya sea dentro de la estructura familiar como en los lugares de trabajo del mundo exterior, sería prácticamente imposible sin referirse a su realidad interior.

Remontándonos en la historia comprobamos que en una época las mujeres

ocupaban una posición elevada, e incluso se les confiaba la composición de los himnos védicos. Sin embargo, los caminos del hombre y de la mujer se bifurcaron con el correr de los siglos, pasando ambos a ocupar un espacio diferente. Curiosamente, con cada transición el horizonte de la mujer iba empequeñeciéndose, hasta el momento en que su posición fue ya claramente subalterna con respecto al hombre. La codificación final del orden social en el *dharma sastras* indio confirmó de manera permanente la condición de la mujer como madre y esposa desde el punto de vista social y moral.

Surge entonces una pregunta: por qué los legisladores estimaron tan necesaria esta codificación y tuvieron que implantar tal sistema. ¿Fue debido a la obsesión del pueblo indio por ver en la mujer primordialmente la madre, encerrándola así en un marco social predeterminado? De hecho, el concepto de la fertilidad femenina ha sido de extrema importancia en la India, hasta el punto de que se halla recogido en varias fórmulas rituales que vienen repitiéndose desde el año 3500 A. C., aunque su forma ha ido variando de

acuerdo con la ideología sociocultural dominante.

Las abundantes esculturas que adornan los edificios religiosos, en forma de múltiples figuras femeninas que se presentan en diferentes posturas que ilustran el amor sensual y sus delicias, reflejan indudablemente un relajamiento moral de la sociedad india después de los siglos VI y VII D. C. En este punto, los reformistas sociales reaccionaron creando dos papeles para la mujer, el "espejo de virtudes" y la "mujer libre", lo que venía a confirmar que la mujer estaba relegada a las posiciones secundarias. Con este sistema, la autoridad del varón se proyectaba hacia el mundo exterior, mientras la mujer ejercía en el hogar la autoridad suprema. Por sorprendente que parezca, aún mantenemos esta anticuada ideología sociocultural en la última mitad del siglo XX. Hay algunas mujeres que luchan por abrirse un camino a través de estas arenas movedizas, pero no es lo corriente. Aún la mayoría se deja guiar por ideas retrógradas. No es posible, pues, considerar las actividades de las mujeres indias, ni siquiera las profesionales, prescindiendo del contexto histórico y del entorno sociocultural al que pertenecen.

Ninguna información previa a 1950

Calcuta, centro del renacimiento indio, no sólo ha tenido el privilegio de contar con el mayor número de mujeres instruidas sino que fue en esta ciudad, además, que en 1814 abrió sus puertas el primer museo que se fundó en la India. Sin embargo, hasta 1949 este museo no fue más que un depósito de antigüedades y se le conocía comúnmente como el *Azab ghar* o "lugar de los objetos extraños". A partir de 1950, el renovado interés por el patrimonio histórico del país recientemente independizado dio un nuevo impulso al museo. Desde entonces se han fundado en Calcuta unos cincuenta museos especializados en ciencia, tecnología y humanidades.

De esta extensa red he seleccionado cuatro importantes instituciones para mis observaciones *in situ*, a saber: el Museo Indio (de carácter multidisciplinario), el Victoria Memorial (dedicado a los siglos XVII, XVIII y XIX), el Museo Tecnológico de Birla y la Academia de

Arte y Arqueología de Birla. Esta última, de origen relativamente reciente, es de carácter privado y su dirección corre a cargo de un consorcio industrial del mismo nombre.

Los archivos de los museos de Calcuta no proporcionan ninguna información sobre la participación de la mujer en las actividades museísticas antes de 1950. Por otra parte, en 1961 se introdujo la museología como asignatura de posgrado en la Universidad de Calcuta, lo que significa que no escasean las mujeres con preparación adecuada en el campo de la museología. Vemos, sin embargo, que aún hoy la plantilla de personal de los tres museos nacionales de Calcuta, el Museo Indio, el Victoria Memorial y el Museo Tecnológico de Birla está compuesta en su mayor parte de hombres. Se observa pues una contradicción flagrante entre las reformas constitucionales promulgadas por el Gobierno para promover la condición jurídica, social y económica de la mujer (muchas mujeres ocupan puestos importantes, incluso en el nivel en que se determinan las políticas) y la situación real a este respecto.

Por ejemplo, si nos guiamos por las estadísticas del Museo Indio, donde trabaja el mayor número de mujeres, veremos que éstas constituyen un 9% de la plantilla total. Y llama la atención que todas ellas, excepto dos, no ocupen sino puestos de nivel medio bajo o inferior; su papel en el Museo, pues, es de segundo orden.

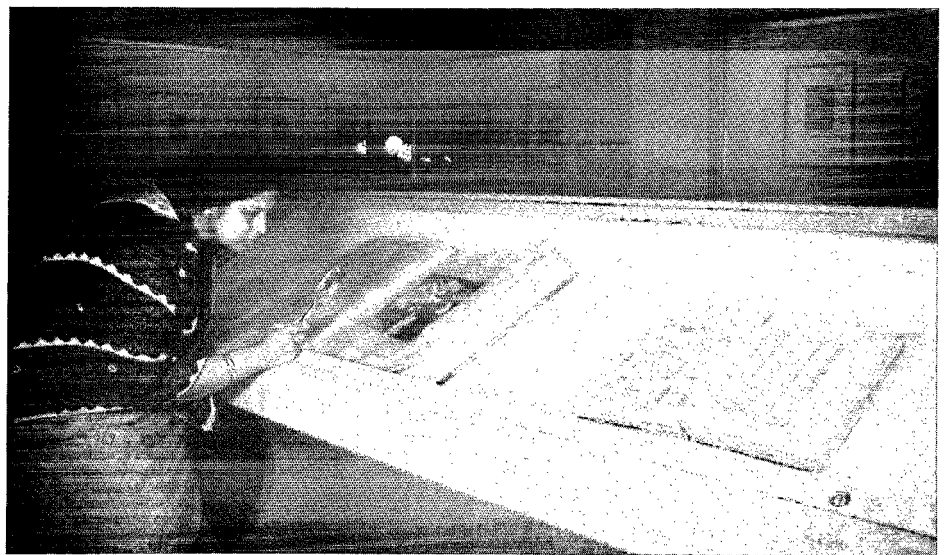
Pero no es sólo el número de mujeres en plantilla lo que importa. En el curso de mis entrevistas pude comprobar que las libertades económicas y de otro tipo, que gozan las profesionales de los



Amita Ray

Jo Selsing

Conservación de los manuscritos.





La diosa Madre, figurilla de barro, 3500 A. C., Moenjodaro.

de los museos, no han ocasionado ningún cambio importante en el estilo de vida de la mujer en general. Pero eso no es todo. Actualmente está apareciendo un nuevo tipo de mujer, caracterizada por una mayor participación y compromiso personal.

De hecho, mis datos me permitieron clasificar al personal femenino de los museos en dos grupos: el primero, que por desgracia constituye aún la mayoría, comparte los valores tradicionales y considera que el lugar de la mujer está en el hogar, y que el poder y la autoridad son coto reservado a los varones. Es curioso observar que esta actitud inspira su actuación, incluso en las instituciones en las que trabajan. Para ellas, el trabajo no es más que un medio de ayudar a sus familias, y la imagen del hogar permanece siempre presente en el lugar de trabajo. Huelga decir que este concepto de la vida las mantiene alejadas de las principales actividades profesionales de los mu-

seos, ya que sus funciones son imprecisas y están fragmentadas.

Las nuevas profesionales

El segundo grupo, que va emergiendo poco a poco, intenta superar las restricciones sociales, es fiel a su profesión y va redefiniendo sus funciones en una situación de mayores posibilidades. Estas mujeres capacitadas, tenaces, trabajadoras y bien preparadas se han insertado en un espacio propio y lo han definido como auténticas profesionales. Están creando un nuevo patrimonio porque no se contentan con ser simplemente las herederas del patrimonio existente. Se sienten muy identificadas con el lugar de trabajo y tratan de afirmar una identidad humana superando la fragmentación biosocial entre los dos sexos. Participan activamente en algunos programas, como los de educación, investigación científica, documentación, exposiciones, conservación, preservación y almacenamiento. Ya no asumen implícitamente la identidad simbólica de la feminidad, sino que, por el contrario, mantienen un extraordinario equilibrio entre los dos entornos, el de la familia y el del lugar de trabajo. En el Departamento de Educación del Museo Indio, administrado principalmente por mujeres, aunque el director es un hombre, llevan a cabo un trabajo excelente, tanto en los cursos de formación como en el programa de conferencias. La contribución de este nuevo grupo de mujeres profesionales a las actividades de catalogación y documentación de antigüedades en el Museo Indio es fundamental.

A este respecto, otra institución importante es la Academia de Artes y Arqueología de Birla. He aquí un museo de cuya dirección y conservación se encargan exclusivamente las mujeres. Sus actividades son prueba de la eficiencia con que se administra este Museo, en donde incluso el trabajo de los voluntarios se lleva a cabo de manera bastante satisfactoria. Observando la calidad de su trabajo, resulta evidente que la capacidad de administrar eficazmente un hogar, que todas estas mujeres poseen de manera natural, las ayuda también a dirigir con eficacia su Museo. ■

URSS: tres retratos

Muchos museos en todo el mundo están dirigidos por mujeres. ¿Cómo han llegado a "la cumbre"? Y una vez en ese puesto, ¿qué hacen y cómo se desempeñan? ¿Dirigen sus museos de una manera específicamente "femenina" o de una manera más masculina que la de los propios hombres que las rodean? De los retratos de las tres directoras de museos soviéticos que se presentan en este artículo se desprende que tal vez no sean éstas las únicas preguntas que hay que formular.

La autora ha trabajado en el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú y ha sido secretaria general del Comité Nacional Soviético del ICOM. Desde 1982 es redactora de la edición en ruso de Museum.

Dirección de la autora:
Edición rusa de *Museum*
Publicaciones periódicas de la
Unesco
Progress Publishing House
P.O. Box 114

Irina Pantykina

En la Unión Soviética, la mayor parte del personal de los museos está integrado por mujeres. También hay muchas mujeres en el personal científico (conservadores, funcionarios de las secciones de documentación, educación, etc.) y constituyen una buena parte del personal de restauradores. Prácticamente todos los empleados de los servicios generales son mujeres. En los equipos directivos hay mujeres en los cargos de directora, directora adjunta para trabajos científicos y jefa de departamento de conservación. Esto sucede en museos de todas las dimensiones (grandes, medianos y pequeños), categorías (nacionales, republicanos y locales) y especialidades (artísticos, históricos, literarios, regionales, etc.).

¿Por qué la mayor parte del personal de los museos soviéticos está en manos de mujeres? Una de las razones es que reciben sueldos bajos. Es natural que un hombre, que debe mantener a una familia, prefiera trabajar en un instituto de investigaciones científicas o enseñar en una universidad donde los sueldos son más atractivos (sobre todo para los titulares de un diploma académico).

Además, cosa que me parece sumamente importante, gran parte del personal de los museos se ocupa en forma permanente de colecciones y objetos que han de mantenerse en orden, es decir, que deben ser catalogados, preservados y, llegado el caso, sometidos a las técnicas de conservación y restauración, tareas más apropiadas para la mujer porque siempre ha sido ama de casa y administradora del hogar.

Los empleados de los museos tienen la gran responsabilidad de conservar las colecciones. Para un director de museo no es una tarea fácil, pues se trata de administrar un organismo

sumamente complejo y dinámico que exige numerosas funciones diferentes. Sin embargo, existen directores, y también directoras, que no se limitan a cumplir sus tareas habituales y adoptan nuevas formas de trabajo, elaborando programas innovadores, ocupándose de ampliar la capacidad del museo con nuevos edificios y pabellones, abriendo filiales de importancia y creando incluso nuevos museos.

Examinaremos de cerca las actividades que realizan tres directoras de museos moscovitas que responden a estas características.

Irina Antonova

Irina Antonova figura por derecho propio entre los museólogos más famosos y apreciados del mundo. En 1945, después de graduarse en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Estatal de Moscú M. Lomonosov, comenzó a trabajar como conservadora en el Museo Pushkin de Bellas Artes, donde se volvió rápidamente una de las colaboradoras científicas más destacadas en su calidad de especialista de la pintura renacentista italiana. En 1961 fue nombrada directora del Museo.

Después del Museo del Ermitage, en Leningrado, uno de los pocos museos colosales que existen en el mundo, el Museo Pushkin de Bellas Artes es el más importante del país por su colección de arte europeo occidental, colección en la que figuran no pocas obras maestras. Pero si ha llegado a tener fama mundial, ello se debe sobre todo a las actividades que en él se llevan a cabo y, más que nada, a las exposiciones.

Hoy en día, muchas instituciones culturales de Moscú organizan exposiciones de arte extranjero, pero durante

Maria Ponomareva
Moscú, (URSS)



Jo Selsing



Foto cortesía de la autora

Irina Antonova muestra el Museo a Marc Chagall, 1973

mucho tiempo el Museo Pushkin de Bellas Artes fue el único centro en el que podían verse obras artísticas de otros países. Este Museo presentaba al público las obras maestras del arte mundial procedentes de museos de Francia, los Estados Unidos, Italia, la República Democrática Alemana, el Reino Unido, México, Egipto y muchos otros países. Al mismo tiempo, en los museos extranjeros se exhibían algunas obras del Museo Pushkin de Bellas Artes. En estos intercambios fue decisiva la intervención de Irina Antonova, que se ocupó activamente de organizar y efectuar las exposiciones.

El Museo lleva a cabo una intensa actividad científica que no se limita a satisfacer meramente las necesidades del personal, sino que se destina al público en general, y actúa así como institución científica y cultural. Desde hace más de veinte años se celebran anualmente en el museo las Conferencias de Vipper, conferencias científicas

en las que no sólo participan los funcionarios del Museo sino también especialistas de otras organizaciones de Moscú y de diversas ciudades del país y del extranjero.

Hace diez años se iniciaron en el Museo las Veladas de Diciembre, ciclos de conciertos y conferencias literarias que guardan relación con la exposición que se presenta en ese momento. En estas veladas se exponen obras de museos de nuestro país y de otras naciones; en los conciertos, además de los ejecutantes soviéticos, participan artistas extranjeros. Los iniciadores de las Veladas de Diciembre fueron Irina Antonova y Sviatoslav Richter.

Sería injusto no señalar que a partir de los años sesenta se realizaron en el Museo importantes obras de construcción y restauración. Se efectuó, por ejemplo, la reparación de los techos, reemplazando y consolidando las estructuras metálicas (el edificio data de 1912). Además, para instalar en forma permanente colecciones cada vez mayores y permitir una actividad cada vez más intensa, el Museo necesitaba nuevos locales. En los años setenta el Museo consiguió ser trasladado a su propio recinto, una residencia privada del siglo XIX situada a poca distancia y en la que, después de importantes obras de reconstrucción y restauración, se instaló el Departamento de Arte Gráfico. Se anexionó también la iglesia de San Antipas, de los siglos XVI y XVII, que hubo de ser restaurada y parcialmente reconstruida. En la actualidad se procede al reacondicionamiento de un edificio vecino, que al parecer va a convertirse en una nueva sección del Museo, dedicada a las colecciones particulares.

Pero esto no es todo. Se ha acordado transferir al Museo de Bellas Artes una manzana vecina, que cuenta con edificios de distintas épocas. Después de su reconstrucción, y de la construcción de un nuevo edificio para albergar parte de las exposiciones, se erigirá una pequeña ciudadela museo con un centro dedicado a los niños, un almacén, tiendas de antigüedades, un café y varios restaurantes. Se estima que las obras no concluirán antes del año 2000, pero la primera piedra de la futura ciudadela museo la puso Irina Antonova.

No debemos olvidar que Irina Antonova fue durante muchos años directora del Comité Nacional Soviético

tico del ICOM, habiendo sido también vicepresidente de esa organización. Gracias a su infatigable actividad, Irina Antonova ha contribuido en gran medida a desarrollar las relaciones internacionales de los museos soviéticos y a mejorar el entendimiento entre los pueblos.

Natalia Shajalova

Tras haber terminado sus estudios en el Instituto Pedagógico Estatal Lenin de Moscú, Natalia Shajalova enseñó literatura durante algunos años en una escuela. Desde 1962 viene trabajando en el Museo Estatal de Literatura, primero como jefa del Departamento de Literatura Soviética, más tarde como directora adjunta de actividades científicas y, desde 1972, como directora.

El destino quiso que el Museo de Literatura más importante del país se encontrara en un edificio que no respondía a sus necesidades. Sin embargo, el director del Museo no perdió la esperanza de construir, o de lograr la adjudicación de un edificio de gran tamaño en el que se pudiera concentrar la mayor parte de las colecciones, dispersas en diversos locales de distintos barrios de Moscú, y de organizar una exposición que representara la evolución de la literatura a lo largo de los siglos.

El Museo de Literatura tiene una particularidad: cuenta con muchas filiales, sobre todo con las casas museos en que vivieron algunos escritores. Cuando Natalia Shajalova comenzó a trabajar en el Museo, las filiales eran dos: el Museo Dostoievsky y el Museo Chejov. Desde entonces se han inaugurado las casas museos de Herzen, Lermontov, Lunacharsky y Pasternak, más el Museo de Prishvin en la aldea de Dunino cerca de Moscú y otros.

La creación de cada filial exigió un trabajo enorme. Era necesario conseguir el traslado de la casa al Museo de Literatura y proceder a su reconstrucción y restauración (los edificios solían hallarse en pésimas condiciones). Al mismo tiempo se realizaba la labor de búsqueda de los objetos que debían exponerse y de soluciones innovadoras en materia de exposiciones.

Actualmente se está restaurando la casa donde vivió V. Briusov. En la planta baja se abrirán al público las habitaciones donde vivió el poeta. En el primero y segundo pisos se presenta-

rán exposiciones de la literatura rusa de comienzos del siglo xx. También se acondicionarán los museos de M. Bulgakov y de A. Griboyedov.

Natalia Shajalova trabaja intensamente en el Comité Internacional de Museos de Literatura del ICOM y en el Comité Soviético de esta organización, donde preside la sección de museos literarios.

Galina Kropivnitskaya

Luego de haber cursado estudios de filología, Galina Kropivnitskaya empezó a trabajar como profesora de literatura y se trasladó en 1958 al Museo Estatal Pushkin de Moscú, que en ese entonces se estaba organizando. Allí se dedicó a estudiar bellas artes y efectuó los primeros análisis para determinar la paternidad de ciertas obras. En el Museo también trabajaba F. Vishnevski, famoso coleccionista de Moscú y gran autoridad en arte. Habiendo decidido crear un nuevo museo con sus colecciones, Vishnevski contrató a Galina Kropivnitskaya para que colaborara con él, pues supo apreciar su vasta erudición, sus conocimientos de arte y su talento como organizadora. En 1971, en la planta baja de la casa de Vishnevski se inauguró un museo dedicado a V. Tropinin y a otros artistas moscovitas de su época.

En el momento de su creación, el Museo contaba con doscientos objetos y hoy cuenta con dos mil quinientos. En 1975, el Museo consiguió que se le anexara una casa vecina en la que fue posible organizar, una vez reconstruida, diversas actividades. Tras el fallecimiento de Vishnevski en 1978, se sumó al Museo la planta baja de su casa. En la actualidad, el Museo trata de obtener la adjudicación de una pequeña hacienda con la vivienda correspondiente, situadas no muy lejos, que podrían utilizarse como depósito y sala de exhibición.

Pese a que la complejidad de sus tareas como directora del Museo no le deja casi tiempo libre, Galina Kropivnitskaya continúa dedicada a sus actividades científicas y sobre todo al análisis de la paternidad de las obras de arte.

Estas tres mujeres presiden museos muy diferentes entre sí. Cada una de ellas tiene una personalidad muy marcada, pero las tres se destacan por su gran profesionalismo y dedicación al

trabajo museológico, la constancia de sus investigaciones, los esfuerzos por superar las dificultades y la búsqueda de innovaciones. Pero no son las únicas. Muchas otras directoras de museos también pueden ser calificadas de auténticas innovadoras. ■

UNA EXPOSICIÓN EN BERLÍN

Con motivo del centenario del Museo Etnográfico de Berlín, celebrado en 1989, se organizó una exposición titulada *La indumentaria, entre la tradición y la moda*, en la que no se omitieron ciertos aspectos deplorables correspondientes a la historia alemana de la primera mitad de este siglo. He aquí algunos ejemplos.



Fotos:
Heinz Heuschkel
(cortesía de
Sigfrid Jacobeit)



El nazismo: el ideal de la patria ...

... y la realidad: los judíos estaban obligados a llevar la Estrella de David.

Trabajadores de la industria textil a comienzos de siglo.



WHAM!

Women Heritage and Museums



Las mujeres, el patrimonio y los museos

Esta asociación fue fundada en 1894 en el Reino Unido y reúne a todas las mujeres y los hombres que deseen:

- Promover una imagen positiva de la mujer a través del acopio de los museos, de sus exposiciones y actividades.
 - Fomentar una buena formación en los museos a través de seminarios de preparación, listas de recursos, etc., en relación con la contribución de la mujer a la sociedad.
 - Divulgar la noción de museo como lugar donde el patrimonio de las mujeres puede ser estudiado y disfrutado.
 - Proporcionar una tribuna más amplia para intercambiar ideas y compartir informaciones sobre el patrimonio de la mujer.
 - Luchar por la igualdad laboral en los museos y sectores afines a través de cambios en las condiciones de trabajo.
 - Iniciar debates y responder a cuestiones pertinentes a través de la prensa y organizaciones profesionales.
 - Combatir el racismo y la discriminación por motivos de incapacidad, edad o sexo, puesto que estas cuestiones afectan a las mujeres, ya sea como trabajadoras de los museos, ya como usuarias o mujeres representadas por los museos.
- Los lectores de *Museum* interesados en el tema pueden dirigirse a:
 Ms Margaret Brooks
 WHAM!
 Keeper of Sound Recordings
 Imperial War Museum
 Lambeth Rd
 Londres SE1 6HZ (Reino Unido)

¿REPRESENTACIÓN O TRAICIÓN?

¿Cómo se representa a la mujeres en los museos de historia británicos?

Gaby Porter

Aprendemos a leer los textos escritos pero por lo general no asimilamos, de manera sistemática, los principios básicos de medios de comunicación potencialmente más poderosos como son la televisión, el cine y los museos. Gaby Porter, ex conservadora del Museo Nacional de Fotografía, Cine y Televisión del Reino Unido (organismo que suministró información para este artículo), miembro fundador de Women, Heritage and Museums (WHAM!) y organizadora de las reuniones del Grupo de Trabajo por la Igualdad de Oportunidades de la Asociación de Museos del Reino Unido, trabaja en el Museo de Ciencias e Industria de Manchester. Sin duda, los mensajes que descifra no son siempre intencionados pero a su juicio existen siempre. La autora desea agradecer a los miembros de Women, Heritage and Museums por haber propuesto su nombre para este número de Museum.

Dirección de la autora:
 Museum of Science and Industry
 Liverpool Road Station
 Liverpool Road
 Castlefield, Manchester, M3 4JP
 (Reino Unido).

Los museos tratan de dar un significado a los objetos, tarea que realizan a través de la presencia y de la ausencia, de la localización y la relación. Los conservadores e intérpretes ejercen activamente esta facultad de dar sentido a las colecciones mediante la reclasificación, las exhibiciones temáticas y las nuevas exposiciones. Los significados por los que optan después de trabajarlos en privado, son representados en exhibiciones públicas y tenidos por auténticos. "Así es como fue". Tal y como ocurre en los medios de comunicación, los mensajes de estos museos son difundidos con la voz de una autoridad anónima que excluye cualquier alternativa distinta a la de la afirmación o la aceptación¹.

Algunos críticos conservadores han discutido la veracidad de estas representaciones en los museos, demostrando que, al visitar, observar o hablar desde el punto de vista de los grupos subordinados o marginados² como son el sexo, la clase, la raza o la inclinación sexual, esa voz anónima y autoritaria lo

1. A. Sekula, "On the invention of photographic meaning", en V. Burgin (comp.), *Thinking Photography*, p. 85, Londres, Macmillan, 1982.

2. El ejemplo de discriminación más evidente se encuentra en la Galería Nacional de Retratos. En los retratos de personajes masculinos o femeninos, o de personajes blancos y negros, sólo se da el nombre de los personajes masculinos o blancos. Según Rachel Hasted, los otros modelos "se convierten en individuos despersonalizados cuya existencia se puede ignorar". Véase H. R., "Whose history? Racism and censorship", *Social History Curators Group Journal*, N.º 15, 1988, p. 19.



Gaby Porter.

hace sólo desde un punto de vista relativo. El conocimiento se enfoca con los criterios del hombre occidental blanco y burgués.

A mi parecer, los papeles atribuidos al sexo son clave en el proceso de la creación de significado en los museos. La representación de la femineidad sirve para reforzar y confirmar la historia principal, que es la del progreso y el éxito masculinos. La masculinidad y la femineidad se construyen sobre referencias opuestas: el trabajo y la casa, el trabajo productivo y los pasatiempos, la actividad y la pasividad, la cultura y la naturaleza, en los que la mujer es la parte subordinada. En el Reino Unido, sobre todo durante las tres últimas décadas, numerosos museos han creado un ambiente informal con múltiples oportunidades de diversión y educación. Algunos se han trasladado de edificios monumentales a otros más accesibles y acogedores, que servían antes para otros fines³. Estos museos ofrecen a sus visitantes una historia muy próxima a la suya propia. Los museos más visitados y que han crecido con mayor rapidez son los industriales, los tecnológicos, los de ciencias sociales y los de transporte⁴. En un ambiente logrado, estos nuevos museos ofrecen una autenticidad cada vez mayor en el plano de la experiencia. En muchos de ellos, los objetos se confían en las tradicionales vitrinas pero de tamaño más reducido, o permanecen almacenados, a medida que los museos introducen a su público en un ambiente más aventurero y experimental. Esto ocurre tanto en los museos de historia como en los de ciencia y tecnología.

Por ejemplo, en el museo de Jorvik, en York, se traslada a los visitantes al pasado mediante una serie de montajes. El recorrido continúa a través del proceso arqueológico, mostrando las excavaciones, los laboratorios, los almacenes (reconstruidos), y finaliza (¡frente a la tienda!) con una serie de vitrinas que contienen hallazgos arqueológicos expuestos en estantes planos. El interés estriba en recorrer un pasado imaginado; las vitrinas con sus objetos están allí para grabar este viaje en la imaginación con algunas realidades materiales y auténticas.

Pero, ¿a qué tipo de exploración se puede acceder y quién tiene acceso a ella? Tanto los museos tradicionales como los más recientes están basados

en la separación entre el espacio oculto del museo, que es donde se produce y organiza el conocimiento, y los espacios públicos, que es donde se contempla ese conocimiento⁵. Las exhibiciones interactivas y las experiencias participativas permiten a la gente jugar sobre la *superficie* de la historia; los museos establecen las reglas y los papeles del juego. El experto, el conservador o el intérprete convierten la historia en algo limitado, con un final feliz.

Símbolos duraderos y órganos perecederos

En la división institucional de los museos y en la elección de los objetos, el personal del museo desempeña un papel muy importante. Los museos del Reino Unido se dividen en tecnológicos, industriales y de ciencias sociales. Además existen otros museos creados en torno a temas singulares o diferentes: los museos del diseño, de la seda, de la historia marítima y de la imagen en movimiento.

En la elección de la "identidad" de un museo, y dentro de cada uno de ellos, la producción industrial se sitúa por encima de las industrias de servicio y de los usos domésticos debido a su carácter espectacular, distintivo, y porque se ajusta más a un contexto histórico y narrativo. Se valoran más una serie de papeles, aquellos próximos a los procesos de producción más importantes. Sin embargo, la mujer queda prácticamente al margen de estos papeles y de su representación. Las identidades, historias y utensilios seleccionados, son a la vez ejemplares y distintivos, técnica, cultural y geográficamente hablando. Desde el punto de vista histórico, se asocia a los hombres que fueron quienes crearon las instituciones e inventaron, produjeron, elaboraron y reunieron estos objetos⁶.

Existe un gran número de pequeños museos de historia repletos de objetos relacionados con la mujer. Sin embargo, estos objetos se inclinan hacia el lado opuesto: no son excepcionales, están hechos a mano y son manuales, son familiares. A estos objetos no se les da el mismo poder simbólico o la misma distinción. Cuando se exhiben, sin embargo, se representan efectivamente dentro de un contexto peculiar: los objetos y la cultura de las mujeres no "hablan por sí mismos", sino que hay que hablar de ellos. Así,

en los museos de industria y artesanía, lo que más predomina es la actividad. Las fábricas y talleres se presentan sucios, abarrotados, rebosantes de herramientas y retales, virutas y serrín. El museo está lleno de ruidos, hedor y agitación. Los paneles gráficos o las exhibiciones audiovisuales explican la secuencia del trabajo y las herramientas utilizadas en cada tarea. Cada exhibición sigue un orden establecido según los procedimientos y productos de todo el rubro o de un sector concreto. Así, la fábrica se presenta como parte de una cadena dinámica. Los textos explicativos celebran y aclaman la habilidad, el dominio, el orgullo y el éxito. Desde el punto de vista visual, material y lingüístico, los trabajadores son productores. Incluso se invita a conocerlos mejor mediante una alusión a sus nombres y apellidos y a sus historias personales, por ejemplo las de aquellos que trabajaron en los antiguos talleres, o los que trabajan actualmente en los talleres del museo como artesanos y demostradores.

Por otro lado, en los museos domésticos y del hogar, las características predominantes son la inmovilidad, el silencio, la limpieza y la pulcritud. Hay una ausencia total de trabajo.

Los primeros decorados en los museos de ciencias sociales británicos, que reflejaban una época, consistían en salas de recepción como los salones y los comedores. Las cocinas sólo se escogían como escenario en las exhibiciones de casas de campo. Aunque últimamente se ha producido un cambio de orientación y se ha pasado de estas salas de recepción a las cocinas y lavanderías, el trabajo sigue estando ausente, lo que en parte se debe a la propia naturaleza del trabajo doméstico, que sólo se percibe cuando se *deja de hacer*. Sin embargo, los métodos y decisiones que adoptan los conservadores de los museos contribuyen también a eliminarlo.

El hogar estático contra la entidad dinámica

El salón estilo victoriano del Museo de Castle en York fue el modelo utilizado por muchos otros museos en la presentación de salones (por ejemplo en el del Abbey House Museum de Leeds). En todos ellos, se evita siempre toda referencia visual o material a cualquier trabajo manual y pesado. El salón del Museo de York aparece limpio, ordenado,

con las zapatillas calentándose junto al hogar y, como diría el hombre de la casa que sale a ganarse el pan, esperando su regreso. No se muestra, en absoluto, el equivalente doméstico de la exposición de un taller de trabajo, con una labor a medias y la habitación desbordante de actividad (limpieza de la chimenea, acarreo del carbón, limpieza primaveral). El texto explicativo de este salón alude directamente a la mujer como autora de un trabajo decorativo como la costura, si bien evoca, aunque sólo indirectamente, a otras mujeres realizando las faenas domésticas.

La cocina Moorland está situada frente al salón de este mismo Museo y representa la sala de estar de una familia trabajadora del mismo siglo. Aquí, los utensilios y herramientas de trabajo están dispuestos para ser contemplados y no para trabajar. Una vez más, el texto explicativo refleja las tareas domésticas utilizando frases impersonales en voz pasiva: "La chimenea había sido encendida", "El pan había sido horneado". A los "ocupantes" de este tipo de salas no se les nombra, permanecen en el anonimato, se habla de ellos generalizando: "Una familia acomodada de clase media" o "unos veraneantes". En todas las demás salas que reflejan una época, los estilos decorativos y los creadores del mobiliario son los sujetos activos de las frases que componen el texto⁷.

Más recientemente, los museos han abordado el tema del trabajo en el hogar con exposiciones de aparatos domésticos. Ejemplo de ello son las galerías de estos aparatos en este mismo Museo (1985), en el Museo de Ciencias de Londres⁸ y en muchos otros museos. A través de estas exposiciones, se dota de un contexto histórico a un área que de otra manera se consideraría como "sin historia". El trabajo doméstico se presenta como una serie de logros tecnológicos que contribuyen a disminuirlo o suprimirlo, "liberando" así al ama de casa. La idea es la de suministro, no la de uso. Las exposiciones están llenas de colorido, de luz, y son modernas. Las máquinas y las técnicas se exponen en pedestales y estantes, limpias y silenciosas, respaldadas por atractivas ilustraciones tomadas de la publicidad contemporánea. El mensaje que transmiten es que estos productos liberan de las faenas domésticas, que realizan el



Foto cortesía de la autora

Hacer la colada en el lavadero de la vecindad es sin lugar a dudas un "trabajo". Hacerlo hoy en día en las lavanderías automáticas también lo es.

3. Por ejemplo, el Greater Manchester Museum of Science and Industry ocupa la antigua estación de Liverpool Road y las dependencias anexas. Sin embargo, el Museo Textil de Helmshore, Lancashire, ha sido instalado en un viejo molino.

4. *Museums UK: The Findings of the Museums Database Project*, p. 26, Londres, Asociación de Museos, 1987; *Cultural Trends*, N.º 4, Londres, Policy Studies Institute, 1989.

5. E. Hooper-Greenhill, "The museum in the disciplinary society", en S. Pearce (comp.), *Museum Studies in Material Culture*, Leicester, Leicester University Press, 1989.

6. Para un comentario más completo, véase G. Porter, "Gender Bias Representations of Work in History Museums", *Bias in Museums*, Museum Professionals Group Transactions, N.º 22, 1987, p. 11-15.

7. Por ejemplo, la sala de estar de los años cincuenta.

8. Para un comentario más detenido sobre estas exposiciones, véase G. Porter, "Putting your House in Order: Women and Domesticity in Museums", en R. Lumley (comp.), *The Museum Time-Machine*, Londres, Comedia/Routledge, 1988, p. 11-15.

trabajo ellos solos y dejan al ama de casa inactiva, haciéndola innecesaria⁹. Los nombres y verbos que denotan una actividad en los textos explicativos son los de las máquinas, los inventores, o el progreso mismo.

En los museos, las exposiciones sobre el hogar se encuentran lejos del núcleo principal de las exposiciones históricas. Del mismo modo, el hogar aparece como algo aislado del mundo. Las habitaciones que se exhiben están separadas de su contexto en relación con la vivienda, la calle y el vecindario, y no se tienen en cuenta ni el número de miembros de la familia ni el empleo y el desempleo. Los textos no aluden a los quehaceres del hogar como un trabajo y todo lo que éste conlleva: salarios, normas de trabajo y peligros. Tampoco atienden a la división del trabajo por sexos o generaciones. En York, el tiempo que según se supone dejan libre las máquinas es redistribuido dentro del hogar en los denominados "entretenimientos caseros". Se niega así la existencia de otras ocupaciones, como son los trabajos caseros o las compras, que son las que crean el lazo de unión entre el hogar y el mundo exterior. El hogar no se presenta como una entidad dinámica, sino como algo estático.

¿Un cambio de enfoque?

Estos breves ejemplos muestran cómo se mantiene a la mujer en una relación de subordinación con respecto al hombre, en representaciones que son el fruto de prácticas, supuestos y expectativas comunes. Así pues, los museos no pueden modificarse por el mero hecho de agregar a las colecciones y exposiciones ya existentes la historia y la cultura de la mujer, o de otros grupos considerados como inferiores. El cambio radica más bien en redefinir las prácticas y las creencias del personal que trabaja en los museos y de quienes los visitan.

El personal de varios museos ha realizado últimamente algunos proyectos que transforman las relaciones entre las exposiciones, sus organizadores y el público. Entre ellos figuran museos como el de la Comunidad de Springburn, en Glasgow, y el People's Story, en Edimburgo, e iniciativas como las de la comunidad de Sheffield y las que se llevan a cabo en Southampton sobre educación y arqueología¹⁰.

Los conservadores de estos museos han modificado su actitud orientándola hacia la escucha, la movilización y la autorización a grupos ajenos al museo para que utilicen sus recursos con el fin de hacer declaraciones firmadas.

Estos proyectos contradicen cualquier pretensión de verdad objetiva, presentada sin esfuerzo y que se ha de disfrutar pasivamente. Los participantes hablan con voces diferentes; por ejemplo, desde el punto de vista de la mujer. Mediante la creación de imágenes, escenarios, montajes y maniqués, se expone el esfuerzo invertido en la "creación" de estas exposiciones y representaciones. Esto no tiene la finalidad de revelar el proceso técnico que se emplea, sino los resultados ideológicos sobre el significado. Se crean relaciones nuevas entre las personas que trabajan en los museos y las que están fuera. También se atrae a un público nuevo y se propicia un comportamiento diferente entre los visitantes, favoreciendo los comentarios, el debate y la participación. ■

9. El mismo término "aparato" distancia a los objetos de cualquier asociación con el trabajo. Términos como herramientas o utensilios serían más precisos.

10. A. Robinson y M. Toobey, "Reflections to the Future", *Museums Journal*, Vol. 89, N.º 7, 1989, p. 27-29; A. Robinson, "Souvenirs", *FAN: Feminist Arts News*, Vol. 3, N.º 1, 1989, p. 10-11; S. Jones y S. Pay, "The Legacy of Eve", en Gathercole y Lowenthal (comp.), *The Politics of the Past*, Londres, Hyman Unwin.

Nigeria: Ahuyentando una presencia fantasmal



La Reina Eson N'Erie, primera esposa del Oba de Benin y máxima autoridad del harén, ataviada con todas las galas reales (1989).

A través de tres exposiciones, el presente artículo muestra el itinerario seguido desde los bastidores hasta el proscenio por un grupo aislado de mujeres africanas representadas en el arte cortesano real.

La autora es antropóloga, ex conservadora del Museo de Arte Africano, Oceánico y del Nuevo Mundo con sede en Brooklyn y directora del programa de estudios museográficos de la Universidad de Nueva York.

Dirección de la autora:
Museum Studies Programme
Graduate Studies Programme
Graduate School of Arts and
Science
19 University Place, suite 308
New York, N.Y. 10003
(Estados Unidos de América)

El arte cortesano de Benin, en Nigeria, figura entre las tradiciones más complejas y significativas de la creación artística africana. Es quizá también el más conocido, celebrado por su naturalismo, expresividad y virtuosismo técnico para esculpir el marfil, la madera, la terracota y el bronce. Los bronce constituyen el mayor conjunto de piezas fundidas a la cera perdida al sur del Sahara y son un testimonio histórico que data de más de cinco siglos. Desde la época medieval hasta finales del siglo XIX Benin fue el principal reino de la región selvática de la actual Nigeria meridional. En 1897, una expedición militar británica conquistó Benin y se llevó del palacio real un botín de más de dos mil obras de arte. Por aquel entonces, esas obras causaron tal sensación en el mundo occidental que se llegó a dudar de su origen africano. Hoy día no cabe la menor duda de que fueron realizadas por artistas de la corte de Benin. Estos artesanos, todos ellos pertenecientes a gremios reales de carácter hereditario, simbolizaron, ensalzaron y afirmaron la visión del mundo, la cultura, el poder y la mística de un rey divino, el

Flora S. Kaplan





Joven reina con su hijo varón en el harén (palacio del Oba, 1988).

Cirujana tradicional, *Osiwu*, que practica circuncisiones en niños de ambos sexos, comprendidos los del palacio real, con los amuletos y el atuendo especial propios de su oficio (1985).



Oba, que era y sigue siendo la personificación de los pueblos que hablan la lengua edo.

La corte de Benin es todavía hoy la más auténtica y activa de la Nigeria contemporánea. Sus tradiciones ancestrales, tanto en lo que al arte como a la vida cotidiana se refiere, son respetadas por las diversas etnias que pueblan la República Federal de Nigeria. El actual Oba, Omo N'Oba N'Edo Uku Akpolokpolo Erediauwu, ocupa el trigésimo octavo lugar en una línea directa de sucesión que se remonta al siglo XII D. c. y se basa en el derecho de primogenitura. Preside además el Consejo de Gobernantes Tradicionales de la nación. Gracias a su autorización y a la actividad de la corte, me fue posible descubrir las funciones que las mujeres desempeñan en dicha corte, investigación que realicé mediante trabajos

antropológicos en el terreno comenzados, en 1982, en el harén.

La institución de la monarquía divina, con su vida cortesana y su arte, impregnados de un carácter predominantemente masculino, han caracterizado los estudios sobre Benin y la interpretación museográfica de este reino a lo largo del siglo XX, hecho imputable tanto a la influencia occidental como a las peculiaridades y manifestaciones tangibles de la propia cultura. He calculado que no más de un 10% de los miles de obras de arte importantes que se conocen representan a mujeres, están relacionadas con ellas o son utilizadas por éstas. No obstante, entre ellas figuran algunas de las piezas artísticas más famosas de Benin. Ahora bien, la media docena aproximada de exposiciones sobre el reino de Benin celebradas en los últimos treinta años en los

Estados Unidos y en Europa tienen en común el mismo interés por la institución de la monarquía divina, su corte, sus jefes y sus costumbres. La presencia de la mujer, perceptible básicamente en las etiquetas de los objetos que las representan, no ha pasado de ser fantasmal.

Esto se debe, en parte, al carácter fragmentario y a la escasez de las fuentes históricas y de los estudios sobre los personajes femeninos y, en parte, a la imposibilidad práctica de tener acceso a las propias mujeres de la corte real. Tanto las esposas como los hijos y sirvientes del Oba viven hoy día como lo han venido haciendo durante siglos, es decir, recluidos en el harén del palacio, y únicamente aparecen en público en contadas ceremonias. Incluso el propio Oba, por su naturaleza divina y los numerosos tabúes que rodean a su per-

sona, es muy poco accesible, si bien sus funciones y su representación, indispensables para la perpetuación y el bienestar de su pueblo, se llevan a cabo en público y casi todos las conocen y comprenden. Los jefes, los médicos indígenas y otros especialistas varones relacionados con la corte ejercen asimismo sus funciones públicamente, y la población en general, a quien sirven en nombre del Oba, los conoce y los ve. Por este motivo, en lo que respecta al arte y la interpretación museográfica, resulta más fácil observar y conocer las funciones que cumplen en Benin los varones. Tanto desde un punto de vista etnográfico como histórico, se ha prestado poca atención a las mujeres, pese a la existencia de una rica tradición oral relacionada con ellas y de un conjunto de obras artísticas cortesanas que pueden ser consideradas como una documentación estética e histórica de las ideas y los valores que constituyen el fundamento de sus funciones.

Mis percepciones cobran forma

La organización de tres exposiciones sobre el arte de Benin en los últimos diez años me ha llevado a comprender la necesidad de dar una interpretación de las mujeres en el contexto del arte cortesano sin influencias externas. En un principio acepté las opiniones tradicionales sobre la historia del arte y la cultura de Benin difundidas por los entendidos en la materia. Con el trabajo sobre el terreno, que comencé en 1982 y se fue intensificando durante mi estancia en la Universidad de Benin (1983-1985) como profesora Fulbright, mi investigación se ha visto enriquecida gracias a la profunda amistad que trabé con mujeres de la corte real y a sus aportaciones a la interpretación museográfica. Estas influencias han configurado mis percepciones y han hecho que me sienta más obligada a presentar sus vidas y su historia, modificando mi punto de vista a la hora de dar una interpretación de la mujer en el arte cortesano de Benin.

La primera exposición que contribuí a organizar, *Imágenes del poder: el arte de la Corte Real de Benin, Nigeria* (1981), se presentó en la Grey Art Gallery de la Universidad de Nueva York. Su objetivo era triple: aportar un testimonio y una documentación visuales sobre el arte presentado en la primera exposi-



Mujer ceramista de Use Village, Bendel State (1986). La mayoría de las artes femeninas, como la tejeduría, se extinguieron poco después de la llegada de los europeos a finales del siglo xv y principios del xvi. Las mujeres siguen produciendo piezas de cerámica destinadas a la adoración de deidades locales como Ovia, la diosa de los ríos, y Olokun, el dios del mar.

ción de arte negro africano que tenía lugar en dicha universidad, dar a conocer al público los contextos históricos y culturales del arte en cuestión y poner de manifiesto los principios y la manera de proceder del Programa de Estudios Museográficos al que se debía la exposición. Esta fue la primera exposición museográfica sobre arte beninés que se celebraba en Nueva York y coincidió con una época en la que los principales museos de la ciudad presentaban un sinnúmero de exposiciones sobre cortes europeas y otras cortes famosas (la de Dresde, la de los Habsburgo, la de los Orange y la de Tutankamón, por no citar sino algunas).

Habíamos observado con anterioridad que se organizaban pocas exposiciones sobre arte africano y que la atención prestada al arte cortesano del África negra al sur del Sahara era prácticamente inexistente. Elegimos Benin para dar a conocer al público las antiguas civilizaciones del África occidental y escogimos una que se mantenía completamente viva en la Nigeria actual, sin repetir los esfuerzos de otros museos más grandes. Nuestro objetivo era subrayar la importancia museográfica de combinar, en beneficio del público, normas éticas con cualidades académicas y estéticas y mostrar así la filosofía de nuestro programa. Deseábamos asimismo brindar a los estudiantes la oportunidad de desarrollar sus facultades críticas y sus conocimientos, siguiendo un proceso de interpretación desde la idea original hasta el producto acabado. Estos esfuerzos llevaron a la creación de un modelo de exposición, a partir del cual se creó el primer curso americano de organización de exposiciones para los estudiantes de museografía. La exposición estaba centrada en la monarquía divina y en la corte (masculina), pero me pareció que debía haber también una mujer, por lo que entre las fotografías ampliadas se colocó la de una reina, tomada en los años cincuenta por un oficial británico. Estas fotografías no se habían utilizado antes en ninguna exposición.

Ciudadanos, universitarios y excelencia artística

En 1985, a petición de la Universidad de Benin, se organizó en el Museo Nacional de Benin una segunda expo-

sición, en la cual colaboró la Comisión Nacional de Museos y Monumentos. Según declaró el profesor Adamu Baikie, vicerrector de la Universidad, el objetivo de la exposición consistía en que el arte de Benin, que muy pocas veces había sido presentado en su ciudad de origen, "volviera a casa". Con esta iniciativa se pretendía "que nosotros y especialmente los jóvenes de nuestro país, que serán los líderes del mañana, tengamos presente la riqueza de nuestro patrimonio cultural, de la que es prueba esta exposición, para afirmar el alto grado de excelencia artística que alcanzaron nuestros antepasados e incitar a nuestros artistas contemporáneos a esforzarse por conseguir niveles de excelencia que sean incluso superiores". *El arte de la Corte Real de Benin* quería también tender un "puente entre los ciudadanos y los universitarios [...], entre la Universidad de Benin y la Comunidad", según declaró el director del Centro de Investigaciones Sociales, Culturales y Ambientales, que patrocinaba la exposición.

Esta vez, la fotografía ampliada de la figura real femenina de los años cincuenta no era ya anónima. La reina Ohan Akenzua, que se había convertido en una amiga, pudo realizar una visita excepcional al museo debido al fallecimiento de su marido y a la liberación del harén. Además, prestó sus objetos personales de coral para la exposición, con la condición de que sólo yo u otra mujer los tocara e instalara. En *El arte de la Corte Real de Benin*, la representación de mujeres, obras modernas y adornos tradicionales fue mayor que en exposiciones anteriores, batiéndose récords de asistencia y de aparición en los medios de comunicación.

Por primera vez, las mujeres son protagonistas

Por iniciativa de SITES, Servicios de Exposiciones Itinerantes de la Smithsonian Institution, se ha preparado una tercera y (a la hora de escribir este artículo) próxima exposición: *Esplendor y aislamiento: las mujeres de la familia real en la corte de Benin, Nigeria*. Las obras de arte proceden de Nigeria, la República Federal de Alemania, el Reino Unido y los Estados Unidos. Por primera vez, las mujeres de la corte se convierten en protagonistas. Tanto las reinas y el Oba, como los expertos, consejeros y

miembros de la corte y de la familia real han aportado fotografías, objetos personales y comentarios para los textos de los paneles, los rótulos y el catálogo. Participa activamente la reina Ohan Akenzua, que ha obtenido autorización para reproducir los singulares peinados de las reinas, en los que es especialista, y para supervisar los emblemas reales que se exhibirán.

En la mayoría de las obras del arte cortesano hay referencias a la reina madre, la Iyoba, su corte, séquito, rituales y enseres funerarios. Habida cuenta de la omnipresencia de imágenes de doncellas, mujeres y niños en el arte africano, así como de la precisión de sus caracteres sexuales secundarios, resulta sorprendente no encontrar imágenes de este tipo en el arte cortesano de Benin. Predominan en éste, por el contrario, las imágenes de la reina madre posmenopáusica. Junto a ella aparecen niñas prepúberes, cuya desnudez demuestra que todavía no están maduras para contraer matrimonio y tener hijos. Al igual que sucede prácticamente en toda África, la situación de la mujer se deriva ante todo de su papel de madre, que constituye el núcleo de su vida económica y social. Precisamente a causa de su función como portadora de hijos, especialmente varones, la mujer cobra prestigio en el seno de la familia polígama y forja lazos duraderos con su marido, su hogar y sus parientes. En sus hijos está segura de encontrar el apoyo necesario en caso de abandono por parte de su marido, en la vejez y para su entierro. El Oba cumple estas obligaciones para con su madre, la reina madre de Benin, y la conmemora en el arte.

Esplendor y aislamiento estudia a las mujeres de la familia real en el contexto de la corte y ofrece una nueva visión del famoso arte de Benin, un punto de vista diferente, centrándose en las mujeres aisladas, cuyas vidas no sólo se parecen a las de las mujeres corrientes, sino que al mismo tiempo las ensalzan. Esperemos que ello nos lleve a reconsiderar la opinión que en Occidente se tiene de la poligamia y del aislamiento como una limitación de poder para la mujer, y a comprender que las mujeres beninesas han sido modelos de valores sociales profundamente arraigados y personas dignas de ser recordadas a través de los siglos, como he tenido la ocasión de darne cuenta. ■

Lucía Astudillo de Parra

Ecuador:**mirando al interlocutor
a los ojos**

Se toman algunos conejillos de Indias, se añade un telar y algunas muñecas de trapo y se mezclan con un zapatero borracho, una pizca del chismorreo de los maridos y una dosis generosa de amor propio. ¿Qué se obtiene? Pues los rudimentos de la receta de un museo de mujeres único en su género, situado cerca de Cuenca, Ecuador. Se trata de Casa Cumbe, cuya historia relata aquí la presidenta de la Organización Regional del ICOM para la América Latina y el Caribe. Antes de hacer trabajo voluntario en Casa Cumbe, Lucía Astudillo de Parra dirigió durante diez años el Museo de Artes Populares del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares; en la actualidad supervisa la creación de un museo de la metalurgia en el sur de Ecuador.

Dirección de la autora:
Casilla 1554
Cuenca (Ecuador).

Soy de Cuenca, Ecuador, país en el que pocas mujeres están en condiciones de tomar decisiones, aunque en la actualidad podrían convertirse en dinámicos agentes de desarrollo. En efecto, podrían participar en la política, la ciencia y la industria. Al mismo tiempo, son las mujeres las que comienzan la educación de sus hijos. Están familiarizadas con la magia, la medicina natural y las formas ancestrales de la artesanía; por consiguiente, son las principales transmisoras de la cultura popular.

Yo era una ama de casa sin hijos y sin estudios; en mi hogar, el que tenía una carrera importante era mi marido. Ahora, al mirar hacia atrás, creo que yo llevaba una vida con muy pocas ambiciones. Sin embargo, en aquella época era feliz, al igual que muchas de mis amigas. Pero mi marido falleció en un accidente de aviación y decidí, entonces, que mi vida debía cambiar. Empecé a estudiar en la universidad, a trabajar en un museo y a tener autonomía. En la actualidad, casada nuevamente, continúo trabajando con mujeres en múltiples proyectos de voluntarios en la región de Cuenca.

Uno de los lugares donde he trabajado desde 1980 es la aldea de Cumbe, en un proyecto de formación para mujeres de zonas rurales que ha sido organizado por el grupo de voluntarios del Instituto Nacional del Niño y la Familia (INNFA). Las mujeres de Cumbe asistían a clases en la parroquia, hasta que uno de los sacerdotes

decidió que no debían reunirse ni estudiar por considerar que eran demasiado bulliciosas y que debían quedarse en sus casas como siempre habían hecho.

A pesar de la intervención de este sacerdote, la Asociación de Mujeres de Cumbe resolvió permanecer unida, aunque no pudiera seguir utilizando la parroquia. Las mujeres alquilaron una habitación sin ventanas y organizaron allí clases de costura y de cocina. Resolvieron tener una huerta comunal en los límites de la aldea y trabajar en *mingas*, la organización laboral colectiva prehispánica en la que cada cual comparte la carga de trabajo. En la huerta, las mujeres cultivaban semillas seleccionadas con fertilización orgánica y tenían tiempo para charlar y disfrutar de la compañía mutua. En la huerta colaboró el Ministerio de Agricultura y Ganadería.

¿Verdaderamente un museo?

El INNFA recibió una casa en donación para que las mujeres de Cumbe establecieran allí un museo comunitario. Casa Cumbe no se ajusta a la definición convencional de un museo. Posee una sola sala de exposición, con unos pocos objetos. Carece de área de reserva, de colección propia y de un programa regular. Pero, para mí, es un museo. Casa Cumbe es el tipo de museo que se adapta y cambia según las cir-



Un museo innovador con una arquitectura tradicional.



Autogestión.

Autofinanciación.



Todas las fotos son de Hugo Anguisaca

cunstances y la voluntad de las mujeres. Ha generado múltiples actividades culturales y socioeconómicas para las participantes en el proyecto (entre quince y cuarenta y cinco), desde sus comienzos como museo en 1984 hasta la actualidad.

Casa Cumbe es una casa de campo tradicional de los Andes del sur de Ecuador. Se invitó a un arquitecto del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural para que hablara a las mujeres sobre la importancia de la construcción tradicional de adobe que es fácil de hacer, cálida y duradera. Las mujeres parecían muy interesadas en las ventajas que ofrece este tipo de construcción y se dedicaron a restaurar la casa.

Finalizadas las obras, las voluntarias del INFFA y de la Organización de Mujeres de Cumbe estudiaron los numerosos proyectos presentados. Para ello se reunieron, en múltiples ocasiones, mujeres de los medios urbano y rural. El proyecto ha tropezado con dificultades, pero ha dado lugar a muchas actividades, algunas de las cuales continúan hasta el día de hoy.

Los Andes ecuatorianos poseen una riquísima cultura folklórica rural. Casa Cumbe ha estudiado las tradiciones y el folklore de la región, pero no del modo académico habitual, sino brindando a las mujeres la oportunidad de ser las protagonistas de la investigación de su propia cultura. Así se les entregó una pequeña grabadora para que registraran sus leyendas y creencias. Esta es sólo una de las formas a través de las cuales las mujeres desarrollan activamente un sentimiento de autoestima, que les permite emanciparse de un sistema que reproduce la subordinación y la explotación seculares de la mujer. De este modo, Casa Cumbe ha creado su metodología de trabajo dentro de un programa que coincide con uno de los objetivos fijados por la Conferencia Mundial del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer, titulada "Igualdad, desarrollo y paz" y celebrada en Copenhague en 1980: garantizar la igualdad de derechos y de oportunidades para las mujeres de las zonas rurales.

Después de visitar el Museo de Artes Populares de Cuenca y el Museo de la Comunidad de Chordeleg, las mujeres tomaron una decisión en cuanto al contenido de la exposición

del museo. La exposición llevaría por título *Nuestra gente*, para lo cual aportaron objetos importantes como viejos utensilios de arcilla, trajes, símbolos religiosos, un telar manual (el tejido en telar sigue siendo la principal artesanía tradicional de la región de Cumbe) y, por supuesto, una vieja máquina de coser. (Digo "por supuesto" porque hay máquinas de coser en toda la región. Si en los países industrializados ha sido quizás un instrumento de la liberación de la mujer, aquí es un artículo de lujo puesto que no hay mercado para sus productos y no existen los repuestos ni los conocimientos necesarios para repararlo cuando se avería, cosa que sucede a menudo).

El chismorreo de los maridos

La presidenta de la Organización de Mujeres de Cumbe, en su introducción a la exposición, afirma: "En el pasado, los hombres ganaban muy poco y trabajaban la tierra. Las mujeres se ocupaban de los niños, cardaban la lana y ayudaban a sus maridos. No tenían relojes. Para saber la hora, de día miraban el sol y de noche las estrellas. Se levantaban con el canto del gallo. En la actualidad vivimos apurados. Tenemos relojes y nuestros maridos trabajan en la ciudad. Venimos a Casa Cumbe a aprender cosas y, también, a aprender que podemos tener una vida mejor". Las mujeres apoyaron esta declaración con sus firmas; las analfabetas pusieron una cruz.

Casa Cumbe ha contribuido considerablemente a fomentar la confianza de las mujeres en sí mismas, actuando como catalizador de sus sentimientos de rebeldía. Las mujeres de Cumbe han creado breves obras de teatro en las que se burlan de los hombres. Representan el papel del zapatero borracho de la aldea (que nunca tiene listos los zapatos cuando se va a buscarlos) y el del marido que se enoja porque su mujer va a Casa Cumbe a aprender "cosas malas" (por ejemplo, que las mujeres son iguales a los hombres). Una mujer sube al escenario y afirma que su marido está casi siempre borracho, que ella tiene derecho a llevar una vida propia y a aprender, y que en el futuro ganará dinero para su familia.

Los hombres de la aldea han chismorreado mucho sobre "la independencia de las mujeres", que algunos

veían con malos ojos. Un ejemplo que se puede citar fue el de la primera presidenta del Museo de Casa Cumbe. Esta mujer era viuda, tenía una auténtica personalidad de líder y hablaba con autoridad. Las demás pensaban que su actitud se debía a que era cabeza de familia. Desde 1988 ocupa la presidencia una mujer más sumisa, pero que también ha aprendido a hacer frente a su marido, cuando éste trata de golpearla "sin tener un buen motivo" (¡como si pudiera haber un "buen motivo" para ello!).

Estimo que en Casa Cumbe, como en otros museos similares, las actividades que generan ingresos deberían formar parte de las funciones del museo, en tanto que proyecto socioeconómico y cultural global. En ese sentido, podría garantizarse la financiación del museo asociándolo a microempresas. Cumbe posee ya tres proyectos de este tipo. El primero consiste en la fabricación de muñecas y se inició porque las mujeres de Cumbe confeccionaban ya muñecas de trapo para sus hijos. Se hicieron muñecas más pequeñas, vestidas con los trajes típicos de las cholitas (mujeres indias) de Cumbe, que se venden a los turistas. Otro proyecto, el de la cría de cuyes (conejiños de Indias), se inició aprovechando que las mujeres los criaban en sus hogares y los utilizaban en su alimentación. Ambos proyectos fueron financiados por la institución Partners of the Americas, Ecuador-Idaho. Las mujeres instalaron también un horno para hacer el tradicional pan de Cumbe y venderlo en el mercado de los sábados. Financió este proyecto FODERUMA, Fondo para el Desarrollo Rural del Banco Central de Ecuador.

"Antes" y "ahora"

Se me ha preguntado cuáles han sido los logros concretos del Museo de Casa Cumbe. Puedo dar varias respuestas.

Antes de que existiera Casa Cumbe, las mujeres eran muy tímidas; ahora miran al interlocutor a los ojos sin titubear.

Antes, el único contacto social que tenían las mujeres de Cumbe eran las escasas visitas que se hacían; ahora se reúnen con otras mujeres en el Museo y tienen tiempo para charlar, debatir problemas e intentar resolverlos entre todas.

Antes, algunas de las mujeres no

tenían una actividad remunerada; ahora, con lo que han aprendido y gracias a los proyectos de Casa Cumbe, tienen un pequeño ingreso.

Antes, las mujeres se sentían inseguras al abordar temas financieros; ahora están aprendiendo los rudimentos de la administración del dinero.

Antes, muy poco se hablaba de salud y nutrición; ahora, Casa Cumbe trae a especialistas que discuten estos temas con las mujeres.

Antes, las mujeres no se valoraban a sí mismas; ahora saben que son iguales a los hombres.

Antes despreciaban sus artesanías y conocimientos tradicionales (que poseían "naturalmente", aprendidos de sus madres); ahora saben que las labores tradicionales (el hilado, el teñido, etc.) son importantes porque forman parte de su propia historia.

Y por último, las mujeres de Casa Cumbe saben ahora que hay quienes se interesan en ellas, pero saben fundamentalmente que son ellas las que tienen que preocuparse por crear su propio futuro. ■



Raja Fuziah Bte Raja Tun Uda

El presente y el futuro en Malasia



Jo Selsing

Raja Fuziah Bte Raja Tun Uda y
Sharifah Zuriah Al-Jeffri

Los museos existen en Malasia desde hace más de un siglo y hoy empiezan, como motores del desarrollo cultural, a cobrar nuevas fuerzas. Las mujeres han contribuido a esa transición y de allí que en este artículo se hagan propuestas para favorecer la ampliación y el fortalecimiento de sus funciones. Una de las autoras es ex funcionaria pública y actualmente trabaja en su país y en el extranjero como consultora para el fomento de la artesanía. La otra es artista y consejera de asuntos culturales.

Dirección de las autoras:
9 Jalan Tebu
Ukay Heights
Selangor Darul Ehsan
68000 Ampang (Malasia).

Edificios grises que albergan aparatos, antigüedades e imágenes de objetos del pasado en salas con olor a cerrado. En general, esto solían ser los museos a los ojos del público. Esta imagen, sin embargo, ha cambiado. En la actualidad, los museos de Malasia son espacios vivientes en los que la recreación del pasado y el curso mismo de la historia contemporánea son fuente de esparcimiento y admiración para todos.

Las actividades museográficas en Malasia datan desde la fundación, por parte de las autoridades británicas, del Museo de Perak en 1886, del Museo de Sarawak en 1888 y del Museo de Selangor en 1906. Sin embargo, las mujeres sólo empezaron a ocupar puestos importantes en los museos con el auge que éstos experimentaron en los años setenta. Hay que mencionar aquí a la directora general de los Archivos Nacionales, a las directoras de los museos públicos de Sabah y Perak, a la directora de la Galería de Arte del Estado de Kedah, a la directora del Museo Nacional de Artesanía, a la administradora del Museo de Moneda del Banco Nacional de Malasia, a la conservadora del Museo de Artes Asiáticas y a la conservadora de artes de la Galería Nacional de Arte. Algunas mujeres trabajan también como diseñadoras, encargadas de exposiciones, especialistas en la conservación o encargadas de relaciones públicas. Estas mujeres han contribuido de modo especial a dar vida e interés a los museos, contribución que podría cobrar aún más importancia si se incrementara el número de mujeres en consejos y comités de museos, o bien en las funciones de conservadoras honorarias.

En el presente decenio se inicia una nueva era en la evolución de los museos en Malasia. Con el estímulo que representan el patrocinio, las políticas y los incentivos gubernamentales, se

asiste hoy en día a una participación creciente del sector privado en las actividades culturales. Al mismo tiempo, el patrocinio que ofrecen las empresas a las artes y la artesanía ha contribuido también a enriquecer las colecciones privadas de las multinacionales, los bancos o las compañías petrolíferas. Es de esperar que la actividad siga en aumento, abriendo así a las mujeres posibilidades de carrera como conservadoras de galerías privadas.

Habida cuenta de esta evolución, convendría que las mujeres graduadas adquirieran las competencias profesionales que se necesitan para trabajar en los museos u ocupar puestos similares. La adquisición de conocimientos especializados representaría una ventaja suplementaria con respecto a las oportunidades que brinda una preparación de índole general. La ausencia de información y orientación sobre carreras relacionadas con los museos o la museografía constituye también un obstáculo que ha entorpecido la entrada y el avance de las mujeres en este campo.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, los llamamientos que hace el Gobierno para que las mujeres participen en un plano de igualdad en el desarrollo nacional sólo podrán ser realmente atendidos cuando las mujeres, como fuerza de trabajo, estén dispuestas a superar algunas dificultades. Hay que señalar, en efecto, que si bien algunas mujeres tienen el afán de vencerlas, por regla general no suele ser así. No se trata de falta de aptitudes educativas, ni de un nivel profesional o universitario insuficiente; tampoco es un asunto de ética profesional. Puede decirse que el problema radica en la imagen poco positiva que de sí mismas tienen las mujeres; lo que significa que éstas son consideradas, y que ellas mismas se consideran, "ciudadanas de segunda clase". De ahí que, pese a estar llenas de buena voluntad y resolución en su trabajo, les falte confianza en sí

mismas y no estén muy dispuestas a pasar a primer plano.

El museo aldeano: una propuesta

Se ha iniciado, no obstante, un proceso de revaluación para incorporar a las mujeres de las zonas urbanas y rurales al desarrollo nacional. Lo que se necesita es un lugar donde el presente y el pasado establezcan una relación de continuidad orientada hacia el futuro. Para las mujeres, ese lugar podría representar una especie de prolongación de la vida hogareña, o del lugar de trabajo, del huerto de árboles frutales y plantas aromáticas, un lugar donde las mujeres, trabajando en cooperación, puedan demostrar que son capaces de ocuparse de los problemas de hoy, tomar decisiones y reforzar así su confianza en sí mismas. Ese lugar contribuiría a que las mujeres conciliaran sus funciones tradicionales con las exigencias de la sociedad moderna.

He aquí precisamente lo que podría ser, a nuestro entender, el museo aldeano.

Este museo debería ser concebido como un centro comunitario situado en una zona rural tradicional, en un conjunto de aldeas vecinas. La función del museo consistiría en fomentar las actividades culturales y en abrir mercados para los productos de los artistas y artesanos de la comarca. Al tratarse de un proyecto centrado en la vida de la comunidad, permitiría a sus miembros, y en particular a las mujeres, hacerse cargo de la gestión. El objetivo principal del museo consistiría en servir a la comunidad de depósito de los frutos de su cultura material, pasada y presente. La proximidad del museo y las viviendas contribuiría a reforzar la costumbre de poner en común colecciones privadas de artefactos que suelen guardarse en casa y que constituyen el tesoro "oculto" de nuestra nación, pero que se suelen almacenar sin las técnicas de conservación adecuadas.

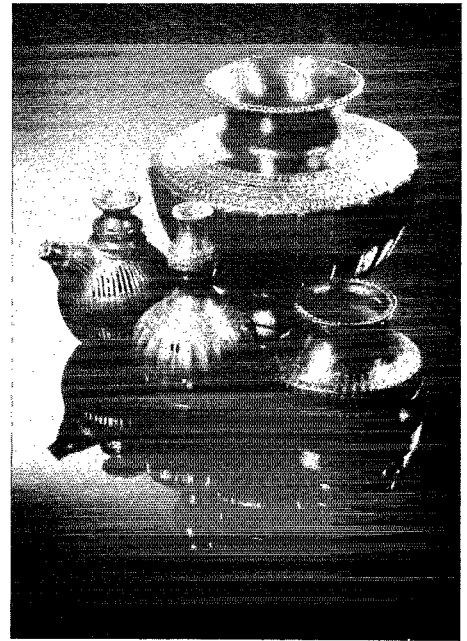
El museo habría de ser también un foro para el intercambio de ideas y conocimientos y un centro de difusión de la cultura indígena. Un museo aldeano sería también el lugar en el que pudieran exponerse, y tal vez comercializarse, elementos de la cultura material femenina, por ejemplo manifestaciones de su creatividad artística. Pueden asociarse así iniciativas genera-

doras de ingresos y actividades de preservación, fomentándose el espíritu de empresa en las aldeas.

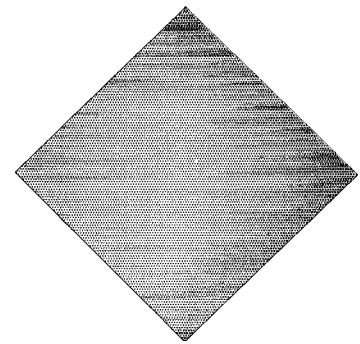
Como modelo de museo aldeano, se ha propuesto la típica casa malaya de madera. Noorzehan Bt Ahmad Mahidin, arquitecta que siempre ha manifestado un vivísimo interés por la artesanía tradicional, ha estudiado los posibles aspectos arquitectónicos de un museo aldeano. En su propuesta ha presentado un boceto cuya idea central es la de utilizar la casa malaya tradicional por ser la estructura más idónea desde el punto de vista económico y sociocultural. Como existen numerosas formas indígenas de casa malaya, la elección del tipo de casa apropiado dependería de criterios tales como su localización y la región de Malasia donde se construiría el museo. Respecto al uso concreto del espacio, se haría en función del tipo de actividades museográficas que se pretende fomentar. Como las opciones posibles son numerosas, la decisión dependería en gran medida del tipo de material disponible localmente y de las aspiraciones que tengan la población, las autoridades y los políticos.

La creación de un museo aldeano como proyecto comunitario sería una forma práctica de satisfacer el interés actual del público por la preservación de la tradición y la historia cultural. Contribuiría a despertar mayor interés y a suscitar iniciativas tanto de la población local como de las autoridades interesadas por la preservación de la cultura, y convertiría el estudio de la historia y de la cultura en una rica experiencia.

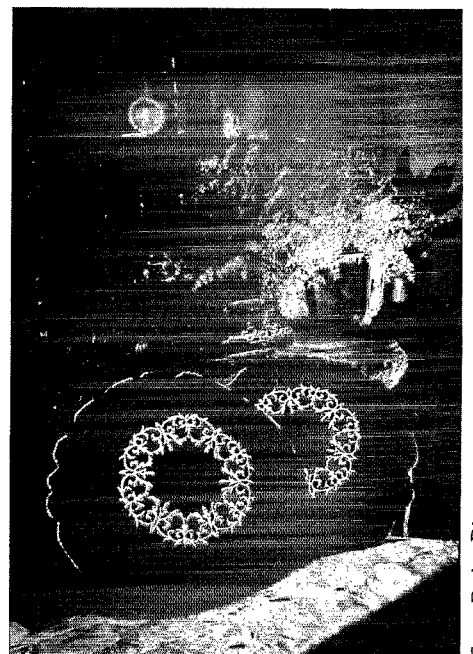
En resumen, las mujeres han desempeñado un papel importante en la evolución de los museos en Malasia. El patrocinio gubernamental ha actuado como catalizador en el fomento de la conciencia nacional y la creación de programas y actividades museográficas significativas. Al mismo tiempo ha preparado el terreno y alimentado el interés del sector público por las artes y artesanías tradicionales, así como el apoyo que les presta. En este contexto cabe considerar que la participación de las mujeres y su contribución al desarrollo de los museos y la museología son esenciales. La creación de un museo aldeano equivaldría a dar un nuevo y estimulante impulso a esta tendencia. ■



Bellezas negras.
Cerámica fabricada por las mujeres de Sayong, una aldea a orillas de un río.



Cojines con bordados dorados,
conocidos con el nombre de *tekat*.



La palabra a un universo silenciado: el Museo de la Mujer de Dinamarca

Jette Sandahl

La Asociación del Museo de la Mujer se constituyó en 1982 con el doble propósito de crear un museo sobre la historia cultural de las mujeres danesas y ofrecer a éstas oportunidades de empleo. Como muchas otras iniciativas recientes, la del Museo de la Mujer se propone hacer de éste un elemento dinámico dentro de la sociedad y un centro de documentación del pasado, capaz de reorientar las actitudes y el comportamiento y de señalar diversas alternativas para el presente y el futuro. En este sentido el Museo tiene un carácter político, pero es importante que no peque nunca de dogmático. La historia difiere según los sexos, pero también según las clases, las regiones, el estado civil y otras características más específicas, y es preciso investigarla y documentarla en todas estas formas, manifiestamente diversas y heterogéneas.

Hija, madre, trabajadora, amante, amiga y esposa

Las colecciones del Museo de la Mujer se centran en torno a los profundos cambios que la industrialización y la urbanización aportaron a las tradiciones femeninas relacionadas con el trabajo, la autoridad y la vida cotidiana. Están organizadas en cinco secciones: los objetos tridimensionales; los archivos de historia oral; la biblioteca y los archivos de documentos escritos; los archivos fotográficos; y los archivos de diapositivas de arte y de historia actual de las mujeres.

Un rasgo común de las colecciones, los archivos y las exposiciones es la voluntad de documentar la manera como los distintos ámbitos de la vida

Cacharros desportillados, ropa raída, palizas sistemáticas y abortos clandestinos no es lo que comúnmente se encuentra en un museo, pero ha sido y sigue siendo el sino de muchas mujeres. Documentar sin recato pero sin dogmatismo esta página en gran parte no escrita de la historia es una de las finalidades del Museo de la Mujer de Dinamarca, presentado aquí por su conservadora, que cursó estudios de psicología y se especializa actualmente en la historia de la condición femenina en los siglos XVI y XVII.

Dirección de la autora:
Kvindemuseet i Danmark
Domkirkeplads 5
8000 Aarhus C
(Dinamarca).



Jo Selsing

de las mujeres se relacionan entre sí. Aunque una mujer sienta que hay oposición y conflicto entre sus papeles de hija, madre, trabajadora, amante, amiga y esposa, en su experiencia cotidiana los "vive" como una unidad totalizante. La tradición femenina es oral y hemos comprendido que la historia oral es el mejor método para descubrir esa unidad. Atribuimos gran importancia al contexto social y afectivo en el que un objeto concreto ha funcionado en la vida de una mujer; el objeto es más valioso para nosotros por su origen único y excepcional que por su valor intrínseco. Asimismo, procuramos que las colecciones y los archivos se relacionen entre sí lo más posible. Mientras que algunos objetos materiales hablan por sí mismos y aunque determinados aspectos de un oficio, por ejemplo, se deduzcan directamente de la herramienta utilizada o del producto elaborado, otros aspectos, procesos, o emociones se documentan de modo adecuado con fotos, diapositivas o cintas magnéticas.

Al margen de la perpetuación de la especie, las mujeres corrientes de las generaciones pasadas han dejado pocos vestigios materiales, ya que los testimonios de sus vidas han sido borrados en su mayor parte por la gente o por el tiempo. Nuestras colecciones, en contraste con las de otros museos, se caracterizan, pues, por mostrar lo desportillado y lo raído, lo gastado y lo remendado de los humildes objetos de la vida cotidiana. Son también únicas en cuanto a la exposición cruda de las situaciones o recuerdos más personales, difíciles o dolorosos. En 1984, con nuestra primera exposición temática sobre el trabajo doméstico y las madres solteras en los años treinta, el Museo adquirió la reputación de relatar las historias no escritas, dar a conocer lo no dicho e interrogar acerca de lo que se ha dejado en silencio. Según este principio, en las entrevistas de historia oral solemos recoger también, junto con las sencillas narraciones sociohistóricas de la siega del heno o el zurcido de camisas, los sufrimientos guardados bien en secreto hasta entonces, como las palizas o los abortos clandestinos.

Básicamente, el museo estudia a las mujeres como sexo oprimido y es frecuente que encuentre mujeres maltratadas o violadas física o mentalmente por la sociedad patriarcal. También es importante contrarrestar la visión de

las mujeres como víctimas, para lo cual es preciso explorarlas y presentarlas como agentes dinámicos de nuestra propia historia o destino. Damos testimonio de las energías particulares que engendran las personas oprimidas o sea de la capacidad de inventiva y de resistencia de las mujeres en periodos de crisis, la solidaridad práctica de la buena vecindad, el humor que la maternidad exige y cultiva, y el orgullo que lleva a una mujer a poner término a las palizas habituales del marido.

Estructura de la exposición: un ejercicio de equilibrio

Equilibrar nuestras interpretaciones históricas en torno a tendencias opuestas como son la sumisión y la resistencia de las mujeres, significa aceptar nuestra ambivalencia como tales en la sociedad contemporánea. Al imaginar las exposiciones, es indispensable llegar a ese difícil equilibrio. En Dinamarca, por ejemplo, tenemos, por un lado, una gran nostalgia de la vida y los ritmos más naturales de la sociedad agraria; y, por el otro, creemos firmemente en el progreso como un paso adelante que nos aleja de los oscuros tiempos patriarcales de la Edad Media. Ambos mitos o visiones elementales del mundo prevalecen entre las personas que entrevistamos, en nuestro público y en nosotras mismas, y debemos tenerlos en cuenta en todo lo que realizamos.

La identificación y la proyección están igualmente presentes. Un crítico no dejó de señalar la singular "falta de perspectiva" de nuestras exposiciones. En la fase de estudio previa a la exposición, resulta natural que la identificación sea poderosa cuando, por ejemplo, las madres solteras muy jóvenes del Museo entrevistan a las mujeres de edad que hace dos generaciones se encontraban solas con sus hijos. En lugar de pensar que podemos superar las emociones subjetivas, tratamos de servirnos de ellas de manera consciente y metodológica. La tarea del personal profesional es la de contribuir a que la identificación inmediata y la confianza recíproca se traduzcan en preguntas y respuestas precisas y concretas, que den a lo expuesto una fuerza indiscutible.

En la fase destinada a estructurar adecuadamente la exposición, debemos



Foto cortesía de la autora

comprender perfectamente lo que es típico y lo que es atípico, el grado de representatividad de los objetos o historias presentados y suministrar al público diferentes versiones de hechos análogos junto con diversas posibilidades de identificación o de distanciamiento. En algunas exposiciones, las líneas de demarcación son las de la clase social, mientras que en otras pueden ser las regionales, o bien las de una época o una generación. Aun en otras, cuando queremos trazar un cuadro más general, reunimos todas estas variables y muchas más. Por otra parte, es común la manera característica como la mujer integra los ámbitos privado y público, la maternidad y el trabajo, y las preocupaciones afectivas, prácticas e intelectuales.

Solicitud por los objetos y las relaciones

En el Museo, que ocupa unos mil metros cuadrados en el antiguo edificio del ayuntamiento de Aarhus, se celebran anualmente de tres a cuatro exposiciones temporales sobre aspectos específicos de la historia o el arte de las mujeres. Las exposiciones varían mucho en cuanto al contenido temático y el estilo. Alternamos sin el menor reparo reconstrucciones de interiores y exteriores con la utilización metafórica de copias y de objetos originales. En el extremo opuesto tenemos presentaciones que se limitan estrictamente a los originales. Los diferentes estilos atraen a diferentes tipos de público. Nuestras exposiciones han demostrado ser un poderosísimo y extra-

ordinario medio, particularmente eficaz para comunicar con un público no muy instruido. Teóricamente, una exposición debe leerse como un poema con imágenes visuales y tangibles, y con diversos niveles de información, y debe suscitar la percepción, el reconocimiento, la resonancia y la interpretación personales.

El presupuesto anual del Museo de la Mujer para 1990 asciende a un millón de dólares de los Estados Unidos aproximadamente. La administración cultural de la ciudad costea el sueldo de una profesional universitaria y una subvención especial del Estado ha financiado en los últimos tres años el sueldo de una conservadora. No obstante, la principal fuente de financiación siguen siendo los subsidios de desempleo con los que se pagan los sueldos y los gastos relacionados con el trabajo de seis a ocho directoras de proyecto y de unas treinta y cinco mujeres empleadas siete meses al año.

La mayoría de las mujeres contratadas por periodos breves carecen de preparación y de experiencia previa en el trabajo museístico, pese a lo cual participan en casi todas las funciones, en las que la socialización y la formación generales de las muchachas y las mujeres (especialmente si pertenecen a las generaciones de más edad) son aplicables inmediatamente. Muchas de ellas conocen bien el contacto, el tratamiento y la utilización adecuada de los diferentes tipos de tejidos o herramientas, y tienen la paciencia y la tolerancia necesarias para catalogar los objetos o responder a las preguntas del público. Asumir la responsabilidad de realizar

en el transcurso de un día diversas tareas aparentemente inconexas les exige, y al mismo tiempo les va confiando la confianza en sí mismas de la que a menudo carecen. Sin lugar a dudas, lo más difícil para una nueva empleada consiste generalmente en aprender a confiar en su experiencia y preparación (en aprender incluso a cobrar conciencia de ellas) como elementos básicos o aptitudes propias de la labor museológica. Las directoras de proyecto, o bien las mujeres que ya conocen el trabajo pero están próximas a marcharse, se encargan de impartir la formación específica adicional necesaria (por ejemplo, registro informatizado o trabajo en el cuarto oscuro).

La organización del trabajo es fácil e informal y muchas cosas parecen hacerse por sí mismas. Por supuesto, suele haber conflictos de valores, entre clases y entre generaciones; pero la mayoría de las veces los prejuicios se transforman en curiosidad y luego en respeto. Como lugar de trabajo educativo de carácter experimental destinado únicamente a las mujeres, el museo constituye un éxito indiscutible.

¿Y dentro de cien años?

En 1989, el Consejo Nacional de Museos propuso que el Museo de la Mujer fuese reconocido como un museo nacional especializado en la historia cultural de las mujeres. Aunque esta medida estabiliza la financiación del Museo y permite aumentar el personal de conservación, no tenemos previsto disminuir los proyectos de desempleo y su función determinante en el perfil

del Museo. Igualmente importante es el reconocimiento que el Consejo Nacional de Museos otorga a nuestras nada usuales formas de gestión y estructuras de dirección. En lugar de una dirección unipersonal, como es la norma, poseemos una dirección colectiva integrada por ocho a diez profesionales, cuya autoridad se ve equilibrada por una junta elegida en la que están representados el personal y la Asamblea General de la Asociación del Museo de la Mujer de la cual dependemos. En este contexto de equilibrio de poder, se ha perpetuado la tradición de diálogo y de consenso de los años formativos del Museo, caracterizados por una estructura no jerarquizada.

No cabe duda de que en sus cinco años de existencia, el Museo de la Mujer ha puesto de relieve, al reflejarlas, la historia y la cultura del pasado y el presente de la mujer, tanto en las estructuras del poder como entre el público en general, llegando a sectores de la población que normalmente no visitan los museos ni hacen a éstos donación de objetos. En el mundo más restringido de los propios museos, sabemos que nuestras exposiciones fácilmente accesibles y nuestro interés por la vida privada y cotidiana han sido fuentes de inspiración para otros. Si dentro de cien años será o no necesario fundar un museo de la mujer, que funcione independientemente, es algo que no nos preocupa demasiado en este momento. Lo que importa es que se está recopilando una documentación de la que se hacía caso omiso anteriormente.

Por último, el Museo de la Mujer no es un lugar en el que la historia de las mujeres y sus problemas queden delegados "en buenas manos", es decir, relegados. Más bien, su función especializada y de competencia pone de manifiesto las lagunas de otras colecciones y justifica el compromiso de otros profesionales de los museos de centrarse en la historia de las mujeres y de la condición femenina. ■

¿Y EL PORVENIR?

Botswana:

un programa para el futuro

Doreen N. Nteta

¿Qué objetos deben exhibirse y cómo deben ser expuestos para mejorar la imagen que los museos dan de la mujer? ¿Cómo deben abordarse las interacciones entre la mujer y las nuevas tecnologías? ¿Qué cambios deben introducirse en la planificación del desarrollo? La ex directora del Museo Nacional y Galería de Arte de Botswana responde estas preguntas. Doreen N. Nteta ha sido subsecretaria del Ministerio de Trabajo e Interior de su país, donde estuvo a cargo de la coordinación de programas culturales y las cuestiones relativas a la mujer en el plano nacional e internacional. En la actualidad, es consultora independiente en temas de desarrollo.

Dirección de la autora:
P.O. Box 114
Gaborone (Botswana).

En mi cultura tswana (Botswana), las mujeres estaban tradicionalmente a cargo de las tareas domésticas: labraban la tierra, desbrozaban los campos, recogían la cosecha, preparaban los alimentos y salían a buscar la leña, los materiales para construir sus casas y el agua. Además, se ocupaban de la familia o sea de la salud, la educación y el bienestar general. Los hombres, por su parte, se encargaban de la vida social, ya que asistían a las reuniones del consejo de la aldea y ejercían el comercio. La división del trabajo era muy marcada, pero existía un sistema tácito de asociación y de consulta. A menudo, esta relación fue mal comprendida por los extranjeros, algunos de los cuales consideraban que los hombres tenían un poder absoluto sobre las mujeres.

Los investigadores dicen a menudo que si bien era la mujer la que producía los alimentos, el hombre podía acapararlos y venderlos, dejándola morir de hambre y sin que pudiera tomar ninguna decisión con respecto al fruto de su trabajo. Esto no es cierto. En el hogar se decidía de común acuerdo cuánto se daría a los parientes pobres, cuánto se almacenaría y cuánto se destinaría a la venta.

La economía capitalista ha planteado nuevos problemas, ya que al introducir valores diferentes que llevaron a los hombres a trabajar en las ciudades y minas, provocó una escasez de mano de obra en las aldeas. Sin embargo, contra toda esperanza, aún no han mejorado la situación en las zonas rurales ni las condiciones de vida de las

mujeres. En realidad, con la ausencia de los hombres aumentaron las responsabilidades de las mujeres. No sólo recaen ahora sobre ellas las cargas del hogar y la familia sino que, además, deben criar a los niños y cumplir sus deberes comunitarios. En Botswana, en la actualidad, las mujeres jóvenes que son cabezas de familia conforman ya la mayoría.

La función de los museos

En ese sentido, los museos podrían desempeñar un papel importante. Si reflejaran nuestras vidas de manera fidedigna, se podrían utilizar para mejorar la condición de la mujer. Pero la historia, al menos en su concepción actual, está jalonada esencialmente de "periodos masculinos" y "heroicos" periodos de guerras, revoluciones y logros de los hombres. No obstante, las etapas más importantes de nuestras vidas son las vinculadas a la vida cotidiana, al hogar y a la familia. Si los museos prestaran más atención a los artesanos y usuarios de objetos, veríamos desplegarse ante nuestros ojos una historia muy diferente. En general, los museos no muestran el papel que desempeña la mujer en la sociedad, puesto que se nos ha influido y socializado para que despreciemos el "quehacer femenino". Las mujeres realizan un trabajo doméstico que no es remunerado ni valorado. Asimismo, la mayoría de los trabajos remunerados que realizan las mujeres (administrativos, en los sectores de salud o del desarrollo comunitario) están mal pagados. Curiosamente, cuando los hombres empiezan a hacer esos trabajos, se cambia la denominación de los puestos, estos cobran más importancia y ¡el salario sube! Tomemos como ejemplo el caso de un(a) cocinero(a). Si una mujer cocina y friega las cacerolas y los platos, cobra poco por ello. El hombre es un *chef*, se limita a cocinar, no limpia ni friega, tiene un ayudante y gana muy buen salario.

Elección y clasificación de los objetos de exposición

Uno de los problemas principales es la elección de los objetos que se van a exponer. La artesanía suele considerarse, una actividad femenina; pero, pese a su belleza y a las posibilidades que encierra para explicar los ciclos de

la vida de la gente común, no figura en lugar destacado en casi ningún museo. Los museos que adquieren artesanía pagan precios irrisorios porque las artistas son anónimas y porque ni los museos ni los coleccionistas están dispuestos a hacer grandes inversiones en el futuro de creadores desconocidos. Ocurre con frecuencia que las mujeres artistas tampoco son tomadas en serio; se parte del supuesto de que crean por placer o para conseguir "dinero para imprevistos", sobre todo si están casadas.

Esta actitud debe cambiar. Los museos podrían, como primera medida, exhibir productos artesanales de mujeres y convertirse en promotores de la artesanía y de las mujeres artistas. Deben obrar con miras a contribuir al mejoramiento del diseño y la comercialización, elevando la artesanía a una verdadera categoría artística, aumentando a la vez los ingresos de las mujeres y participando así en el desarrollo económico, social y cultural. El Museo Nacional de Botswana organiza anualmente dos exposiciones de artesanía y, en este momento, prepara varios talleres destinados especialmente a la promoción de mujeres artistas. Sin embargo, en muchos museos no se observa aún esta nueva tendencia.

Otro problema importante es la manera como los museos deberían interpretar las vidas de las mujeres. En efecto, puede ser muy difícil reflejar la vida familiar de manera adecuada y atractiva. Sin embargo, estoy convencida de que si dedicamos algunas exposiciones a determinados aspectos del entorno cotidiano de la mujer, tales como el agua, la madera, la tierra, la agricultura y la recolección de alimentos (en el caso de las poblaciones que practican este tipo de actividad), es posible ofrecer una visión nueva de las cosas. Nuestros programas educativos son precisamente los más susceptibles de ayudar al cambio, pero hay que tener mucho cuidado con la manera de informar, educar e interpretar.

Al recorrer el museo de mi propia ciudad, en donde trabajé gran parte de mi vida, quedé horrorizada al leer algunos de los rótulos de los objetos expuestos. Por ejemplo, en una escena de caza en la que hombres, mujeres y niños acorralan a los animales y los dirigen hacia una trampa disimulada, para sacrificarlos, puede leerse: "Un nutrido grupo, en el que también participan las



Doreen N. Nteta

mujeres y los niños, puede pasar un mes o más excavando una gran fosa que después es disimulada con matorrales cubiertos de tierra y hierbas". Así se da a entender que, salvo que se mencione explícitamente a las mujeres, estas exposiciones tratan sólo sobre actividades masculinas y que a diferencia de lo que ocurría en la realidad, la caza no era una actividad comunitaria para obtener alimentos en la que de verdad participaban todos.

Una nueva educación, una situación diferente

Cuando Botswana se convirtió en protectorado británico, se produjeron muchos cambios en la vida social de la población, como sucedió en diversos grados en muchas naciones colonizadas. Por ejemplo, se introdujo una enseñanza nueva y diferente. Contrariamente a la enseñanza tradicional, que se realizaba en el hogar y era permanente, los niños debían asistir a la escuela y los cursos tenían lugar en periodos que resultaban convenientes para la comunidad, por ejemplo, después de la cosecha. La escolarización planteó serios problemas a la familia africana tradicional. Las niñas debían ocuparse de los campos, preparar la comida y atender a sus hermanos más

pequeños; los niños tenían que encargarse del ganado, preparar las tierras para el cultivo y realizar muchas otras tareas. Por consiguiente, las familias se vieron obligadas a decidir cuáles de sus hijos asistirían a la escuela y durante cuánto tiempo. Muchas optaron por prolongar la escolarización de los varones, dando lugar a la situación actual, en la que los hombres predominan en la mayoría de los cargos de responsabilidad y en las profesiones científicas. Las niñas que lograban asistir a la escuela, solían hacerlo para seguir cursos considerados "femeninos", en disciplinas como la docencia y la enfermería. Así, se planteaba un dilema a las mujeres: la educación tradicional había desaparecido, pero el nuevo sistema de enseñanza era discriminatorio, ya que generaba diferencias de categoría.

¿Qué pueden hacer los museos en este caso? Pues contribuir, por ejemplo, a disipar los mitos sobre la igualdad de acceso a la educación y a la tecnología o dar preferencia de un modo más realista al papel de la mujer en la enseñanza tradicional y moderna, así como destacar su contribución en aquellas profesiones en las que es mayoritaria, por ejemplo, la educación, la salud, el trabajo comunitario y la artesanía. La interacción entre la tecnología y la mujer podría constituir un tema interesante para los museos. En efecto, éstos utilizan la tecnología y muestran su evolución. En Africa, las mujeres son mayoritarias en el sector agrícola. Generalmente, los hombres desbrozan los campos y preparan la tierra; ellas siembran, escardan, espantan a los pájaros, cosechan, preparan los alimentos, almacenan la producción y casi siempre consultan a los hombres cuando se trata de establecer de qué modo utilizará la familia esa reserva. Pero los museos rara vez mencionan estos hechos; tampoco muestran cómo la nueva tecnología ha mejorado o empeorado la condición de la mujer. Sin embargo, estos cambios han encaminado a las mujeres hacia nuevas ocupaciones, que deben ser representadas en los museos para mostrar en qué sentido hay que modificar nuestra visión de la mujer. Los museos no deben solamente "reflejar" la realidad; han de ser también vectores de cambio, y algunos de esos cambios deben permitir mejorar la condición de la mujer, para que ésta vuelva a desempeñar en la historia el papel central que le corresponde.

La cultura y la planificación del desarrollo

La cultura ocupa un lugar secundario en la planificación del desarrollo, junto con las organizaciones no gubernamentales de voluntarias y la religión, en las que participan las mujeres. La incorporación de la cultura a la planificación del desarrollo supondría el reconocimiento de un aspecto vital de éste y debería comprender actividades en los museos destinados a mejorar la condición de la mujer. Estos deberían, por ejemplo, pasar revista al papel que desempeñan las mujeres en las organizaciones comunitarias, sociales y de voluntarias; estas organizaciones tienen mucho que decir sobre cómo las mujeres han contribuido y siguen contribuyendo al desarrollo.

Por consiguiente, esta nueva dimensión de la planificación del desarrollo debe comprender programas de capacitación para personal docente y otro personal de los museos, a fin de enseñarles a interpretar y presentar a las mujeres desde una óptica real, no como símbolos, ya sea de la belleza, la maternidad, la bondad o la sensualidad, sino como seres activos e importantes que efectúan contribuciones múltiples a la sociedad. Las exposiciones temporales e itinerantes pueden transmitir, en este sentido, mensajes muy precisos y directos. Pero lo que realmente se necesita (y que debería ser un elemento central en cualquier cambio que se introduzca en la planificación del desarrollo y que esté orientado a dar más importancia a los museos) es renovar todas las exposiciones permanentes para reescribir la historia desde un punto de vista condicionado por el sexo.

Para concluir, quisiera citar a Gerda Lerner, quien resume muy bien el conjunto del problema, cuando afirma: "Las mujeres, que ven disminuir la importancia de su función reproductora y modificarse las condiciones de su vida en la sociedad, necesitan liberarse de frenos institucionales opresivos, cuyo mantenimiento no está ya justificado. En la práctica, esto se traduce en cambios de expectativas y orientación psicológica, en los que insisten las feministas. Ya no se trata simplemente de los derechos de la mujer, sino de la emancipación de hombres y mujeres, tanto de una arcaica división del trabajo determi-

nada por el sexo como de los valores que sustenta"¹.

Los museos disponen de los medios necesarios para influir al menos en algunos de los cambios; son los mismos medios que modificaron, para bien o para mal, la situación de la sociedad en general y de las mujeres en particular. ■

1. Gerda Lerner, *The Majority Finds its Past - Placing Women in History*, p. 61 y 62, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

Entre la tradición y el modernismo: “el morral de los mayores”

Shaje Tshiluila

En el Zaire, como en tantos otros países, industrializados o en vías de desarrollo, los jóvenes tratan de abrirse camino entre el pasado y el futuro. ¿Cómo pueden los museos ayudarles y orientarles en esta búsqueda, especialmente en el caso de las jóvenes? Esta es la pregunta fundamental planteada por la autora de este artículo, doctora en etnología y delegada general adjunta del Instituto de Museos Nacionales del Zaire y miembro del Comité Consultivo de Redacción de Museum.

Dirección de la autora:
Institut des musées nationaux du
Zaire
B.P. 4249 Kinshasa II
(Zaire).

Recolectar, conservar y educar es la misión clásica de los museos. De por sí vasta, ¿es suficiente en nuestros días? Todo depende, a mi juicio, del sentido que se dé al papel educativo que les corresponde. Los museos no pueden, en ningún caso, limitarse a transmitir el pasado tal cual (sin profundizar en su significado y yo diría que tampoco en su “utilidad”), a una juventud completamente desorientada.

Efectivamente, es frecuente oír hablar de la profunda crisis social que atraviesan nuestros jóvenes países, acompañada de una verdadera inversión de la escala de valores. La juventud, en especial la urbana, que ha dejado de estar custodiada, se encuentra frente a una sociedad que ya no ofrece un modelo cultural de referencia puesto que la mayor parte de los mayores ya no vive su cultura profunda. El conocimiento tradicional y la sabiduría que ese conocimiento puede engendrar, que antes eran un bien común ampliamente compartido, hoy se han convertido en privilegio exclusivo de los jóvenes que frecuentan la compañía de los mayores, ya que éstos todavía son portadores de esos conocimientos tradicionales y comparten su conciencia.

Un proverbio de los kongos (grupo étnico del suroeste del Zaire) se refiere a una escultura de piedra que representa a un personaje que lleva un morral de viaje: “El que ignora la tradición no ha llevado el morral de los mayores”. Eso significa que el que no conoce las tradiciones no ha frecuentado la compañía de sus tíos, que habrían podido transmitírselas durante sus viajes. En su papel educativo, el museo puede, por así decirlo, permitir a los jóvenes “llevar el morral de los mayores”, ofreciéndoles elementos de

respuesta a la crisis de la sociedad, mediante el despertar de la conciencia y el conocimiento de su cultura.

Dos grupos de mujeres

En nuestras sociedades actuales del sur uno encuentra generalmente dos clases de mujeres: las campesinas, generalmente analfabetas o semianalfabetas, que en general viven a la manera tradicional y las mujeres que podemos llamar modernas, que en su mayoría viven en las ciudades y han tenido la posibilidad de recibir una buena educación escolar. Jóvenes o menos jóvenes, unas y otras son garantes de la perennidad de su grupo porque en su calidad de madres o personas mayores están llamadas (o lo estarán) a orientar a la juventud que constituye el futuro del país. Pero, ¿qué pueden hacer los museos respecto a estas dos clases de mujeres?

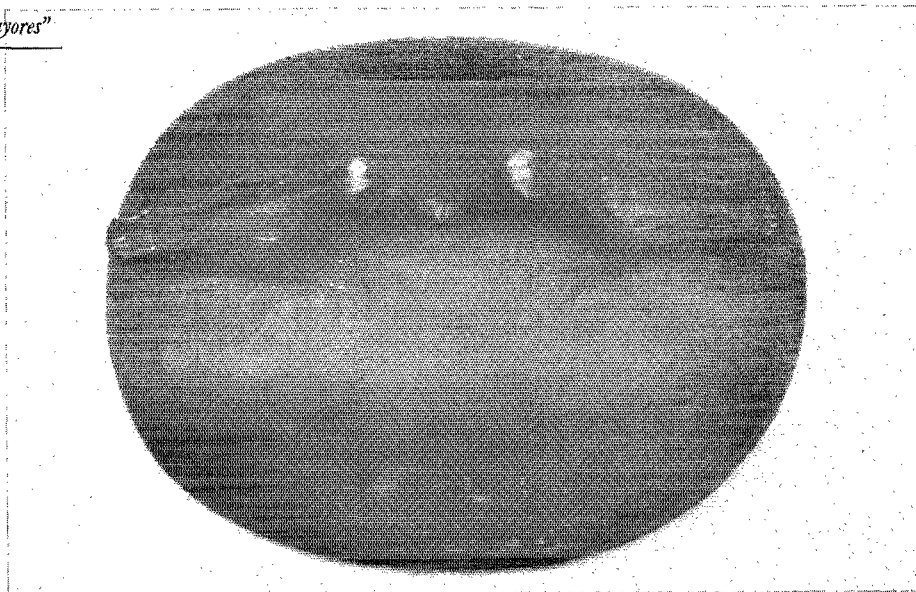
En primer lugar, con respecto a las mujeres de las zonas rurales, el museo puede constituir una fuerza estimulante. La recolección de objetos exige con frecuencia estar presente en el terreno, lo que a la vez facilitaría a los investigadores la tarea de organizar exposiciones itinerantes concebidas para despertar el interés de los campesinos y por ende de las campesinas, dada su situación, sus problemas y sus perspectivas.

Invitar a las mujeres a inscribirse en un programa de alfabetización y a matricular a sus hijos en la escuela podría ser un objetivo importante de esas exposiciones, que podrían ir acompañadas de conversaciones con los investigadores presentes. Otro objetivo sería facilitar la toma de conciencia por parte de las mujeres del significado verdadero de su trabajo. He



Foto cortesía de la autora

Una tapadera con proverbio que dice: "Dos pájaros no pueden picotear un mismo grano". El proverbio se interpreta en el sentido de que un hombre no debe tener sino una sola mujer y que otra mujer no le conviene.



podido comprobar en muchas aldeas que si bien la mujer es objetivamente un agente esencial de producción, no siempre es consciente de la importancia de su papel y, en todo caso, sólo en contadas ocasiones interviene en otras fases del proceso económico (por ejemplo, en la comercialización de los productos, actividad esencialmente masculina), a la que sin embargo ella podría contribuir de modo significativo.

Miremos otra vez hacia la ciudad, donde las jóvenes, aunque tienen mayores oportunidades de instrucción escolar que en el campo, reciben quizás una educación inferior, en el sentido tradicional del término. A este respecto el museo ha brindado amplias oportunidades desde 1988, año en que el Instituto de Museos Nacionales del Zaire organizó una exposición titulada *La vida cotidiana en el pueblo*. Esta exposición, muy bien concebida, ponía de relieve algunos momentos y actividades clave de la vida rural, concretamente el nacimiento, las actividades culturales, la cestería, la agricultura, la ganadería, la cerámica, etc. Se quería que los escolares de la ciudad se interesaran por conceptos fundamentales que trascendían los objetos expuestos. Así, un fuelle de forja está lleno de alusiones y connotaciones porque remite al herrero y evoca el trabajo del hierro con sus repercusiones económicas en la agricultura, la caza, la pesca, etc.

Las tapaderas con proverbios, instrumentos de la buena educación

Se podrían realizar exposiciones similares orientadas hacia la juventud

femenina, poniendo de relieve las etapas que una mujer ha vivido de acuerdo con las normas de la cultura tradicional, y los aportes de esta cultura a la mujer moderna, que si bien es instruida con frecuencia ha perdido sus raíces. Por ejemplo, se podría mostrar el tránsito que experimenta la niña cuando se inicia en el trabajo diario (cosecha y trabajo en el campo) y da el paso reglamentario hacia la adolescencia. Esta segunda iniciación se caracteriza por un periodo de reclusión en el que la joven, separada de su familia, es iniciada a la vida en una verdadera escuela práctica. Así, por ejemplo, durante este periodo de reclusión es cuando la joven pigmea recibe un conocimiento profundo de la naturaleza, de donde toma los bellos motivos decorativos que usará para adornar su atuendo, confeccionado con corteza machacada.

Los mensajes de estas exposiciones deben ser claros y bien equilibrados para que los visitantes puedan comprender que tradición y modernismo pueden combinarse armónicamente, y que esta alianza puede ayudar a la mujer instruida a comprender la sociedad y a ocupar el puesto que le corresponde en ella. De este modo, si la instrucción se presenta como algo provechoso, se comprenderá también que hay que completarla con los elementos de una buena educación tradicional. Se evitará así que la instrucción escolar provoque un desorden, dando lugar a una mala interpretación de los términos "liberación" o "emancipación" que podría conducir a la mujer a su propio rechazo.

Algunos lectores y lectoras tal vez se interroguen acerca de lo que yo

entiendo por una "buena educación". Para concluir, quisiera dar un ejemplo concreto refiriéndome a las tapaderas con proverbios que utilizan los woyos (subgrupo de los kongos), tanto más interesante cuanto que se trata de objetos que al mismo tiempo son bellos (por lo cual resultan especialmente adecuados para exposiciones) y que comportan referencias culturales profundas pero fácilmente comprensibles para los no iniciados. He aquí el ejemplo.

Entre los regalos de boda que toda joven woyo recibía de su abuela materna figuraban las tapaderas de vasijas ilustradas con proverbios. Cuando en la vida conyugal surgía un verdadero conflicto, la mujer woyo, sin dejar jamás su buena educación, servía al marido una comida en una vasija cuya tapadera contenía grabados alusivos a la observación que ella deseaba hacerle. En general, esta escena tenía lugar en presencia de un tío o de otra persona mayor influyente del clan del esposo, que servía como testigo y hacía las veces de árbitro. Las tapaderas con proverbios, muy significativas, siguen siendo la prueba de esta buena educación que debe sustentar y acompañar a cualquier acción, incluso reivindicativa.

Con este enfoque, los museos podrán despertar conciencia. Colocada así frente a su destino, la mujer proseguirá su lucha por conquistar un lugar digno en la sociedad actual sin perder por ello sus verdaderas raíces. ■



Jo Salsing

La influencia de la mujer en los museos: un seminario en los Estados Unidos

Jane R. Glaser

Del 8 al 10 de marzo de 1990, treinta y dos conferenciantes y ciento ochenta participantes asistieron, en los Estados Unidos de América, a un seminario en el que se examinó el pasado, el presente y el futuro de la mujer en relación con los museos. En este artículo, la presidenta del seminario resume algunas de las conclusiones de los debates. Jane R. Glaser fue directora de la

Smithsonian Institution's Office of Museum Programmes (Oficina de Programas de Museos del Instituto Smithsonian) y encargada de la formación profesional durante catorce años. Es vicepresidenta del Comité de Formación del Personal del ICOM y miembro del Consejo de la American Association of Museums.

Dirección de la autora:
Arts and Sciences Building 1410
900 Jefferson Drive S.W.
Washington, D.C. 20560
(Estados Unidos de América).

Principios, políticas y prácticas: estas tres "pes" constituyeron el hilo conductor del diálogo a lo largo de todo un seminario, titulado "Perspectivas de los sexos: la influencia de la mujer en los museos", celebrado recientemente en la Smithsonian Institution de Washington. El alud de vocablos y frases que se emplearon, tales como "habilitación", "nutrir", "testimoniar", "civilizar", "humanizar", "ángulos de visión" y otros, encajó perfectamente en el marco de las tres "pes". En cada una de las seis sesiones del seminario se trató un tema distinto y los participantes, hombres y mujeres de gran valía, aportaron su contribución como oradores, interlocutores y moderadores, unos dando consejos, otros haciendo objeciones y todos interviniendo en los debates con brío y sinceridad. Artemis Zenetou coordinó las sesiones.

El seminario se propuso las metas y objetivos siguientes: examinar históricamente la influencia de la mujer en los museos; compartir experiencias que demuestran cómo la pertenencia a un sexo puede influir considerablemente en las actividades académicas y educativas de los museos; identificar los cambios sociales y tecnológicos que afectan a los museos; evaluar las posibles funciones académicas, educativas y de dirección que pueden asumir las mujeres en tanto que profesionales de

los museos; imaginar el museo del futuro para determinar el impacto que tendría en el hombre y la mujer.

Es un hecho histórico que, en los Estados Unidos, el "movimiento feminista" de comienzos de los años setenta dejó de lado el mundo de los museos. O, para ser más precisos, los museos de los Estados Unidos han ignorado el movimiento feminista desde sus inicios. Es posible que no hubiera un número suficiente de mujeres para dar celebridad a esta causa, o que fueran muy pocos los hombres que veían la situación de la mujer en los museos como un problema, o bien que existiera en realidad una red de favoritismos entre el personal masculino. El término "feminismo" tiene hoy una connotación distinta y no refleja ya una imagen extremista, sino que por el contrario representa una fuerza positiva con la que hay que contar en la vida cotidiana; por ende, resulta más aceptable para los profesionales de los museos.

Un poco de historia

A partir del siglo XIX, las mujeres siguieron carreras universitarias y constituyeron una fuerza educativa en los museos estadounidenses, sentando las bases para las que vendrían después de ellas y cimentando así su credibili-

Respuesta a una ponencia presentada en el seminario celebrado en marzo de 1990 en la Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Foto © Smithsonian Institution

dad. Se considera que ha habido tres generaciones de mujeres profesionales de los museos en los Estados Unidos. La primera estuvo constituida por las mujeres que empezaron a trabajar en este sector antes de la segunda guerra mundial y abarca hasta 1950. Eran personas muy calificadas, o que se dedicaron a la profesión museística tras haber trabajado en un sector afín. La segunda generación de mujeres entra en actividad entre 1950 y 1970, periodo en el que se produjo una importante expansión de la actividad museística. Estas mujeres no siempre tenían una formación especializada, sino que tendían a ser generalistas.

La actividad de la tercera generación de mujeres profesionales de museos va desde el año 1970 hasta la actualidad; las que pertenecen a esta generación han recibido una formación profesional muy completa, ven el trabajo en el museo como una auténtica profesión y, con frecuencia, como una alternativa a la enseñanza universitaria.

En la actualidad está apareciendo una cuarta generación de mujeres profesionales, conscientes de los peligros del "desgaste prematuro" y de los éxitos ignorados. Las mujeres de esta generación se interesan cada vez más por cuestiones prácticas, tales como la jubilación, el pago de las horas extraordinarias o la protección física y moral en

el lugar de trabajo, y exigen descripciones de empleos realistas y un programa con objetivos concretos y no ilusorios. Cada vez es más frecuente encontrar mujeres tan exigentes como los hombres en lo relativo a un nivel mínimo de seguridad en el desempeño de sus funciones.

En términos más generales, ¿qué revela un examen de la situación actual? La falta de espacio impide analizar aquí de modo sistemático las múltiples conclusiones a que se llegó en el seminario. Quisiera, no obstante, comentar algunos puntos concretos, extraídos de las diversas ponencias¹, para que los lectores de *Museum* puedan hacerse una idea preliminar, en espera de los resúmenes de los debates, que deberán estar publicados cuando aparezca este número de *Museum*.

Fue una mujer la que inició el movimiento de los museos afroamericanos. Los museos de la comunidad negra se crearon con la finalidad de capacitar a los miembros de esa comunidad y permitirles librar con éxito sus batallas. Lo mismo podría hacerse con respecto a las mujeres.

En los museos para niños se presentan pocos prejuicios sexistas porque la reflexión se expresa en término de qué pienso y cómo hago este trabajo. Entre el 85 y el 90% de los fundadores y directores de estos museos son mujeres, que se esfuerzan por superar los prejuicios

heredados con respecto a los sexos.

En los museos científicos, la mujer desempeña una función civilizadora, ya que a su experiencia se suman sus virtudes de educadora y socializadora. Ya no se organizan exposiciones dedicadas a "los niños y sus juguetes"; ahora las manifestaciones se orientan hacia las realidades sociales de nuestro sistema, y el interés se centra en el ser humano.

En los últimos veinte años, la erudición feminista ha pasado en cada disciplina por un proceso en tres fases: el énfasis en documentar la discriminación y la liberación, la identificación e investigación de tradiciones y culturas propias de la mujer y el cuestionamiento de las bases teóricas de todas las disciplinas, con la inclusión mucho más directa del hombre en las materias de estudio relativas a los sexos.

La Association of Art Museum Directors (Asociación de Directores de Museos de Arte) cuenta tan sólo con unas veinte mujeres entre sus dos centenares de miembros, de los que sólo tres no son blancos. De un total de mil

1. El presente artículo está basado en los trabajos de Mary Schmidt Campbell, Kendall Taylor, Lois Banner, Edith Mayo, Bonnie Van Dorn, Rowena Stewart, Ann Lewin, Roger Mandle, Robert Sullivan, Heather Kurent, Jean Weber, Paul Perrot, Marcia Tucker, Christina Orr-Cahall, Joalyn Archambault, Linda Downs y E. Kay Davis.

museos de arte, sólo ciento cincuenta están dirigidos por mujeres. Por lo general, no se ha reconocido debidamente el papel de las mujeres como teóricas e intérpretes de la historia de las artes visuales, error que debe ser corregido. Se ha relegado a la mujer a las funciones de divulgación y socialización del arte, en detrimento de su aportación al fomento de los valores estéticos.

Aunque en el grupo fundador de la Association of Science and Technology Centres (Asociación de Centros Científicos y Tecnológicos) figuraba una mujer, hubieron de pasar dieciocho años antes de que una mujer fuera elegida presidenta. La American Association of State and Local History (Asociación Estadounidense de Historia Estatal y Local) nombró a su primera directora cuando celebraba su quincuagésimo aniversario.

El futuro

A medida que el siglo XXI se aproxima, existe ya en los Estados Unidos una mística por reestructurar profundamente la sociedad, las instituciones y los estilos de vida. Los museos, que durante mucho tiempo se vieron únicamente como depositarios del pasado, deben convertirse ahora en barómetros del futuro. Su nivel de adaptación a los vertiginosos cambios que se registran dentro y fuera de sus muros, determinará a su vez su propio futuro.

La mujer, que hace frente a crecientes peligros y posibilidades, deberá inventarse igualmente el futuro que desea; puede que éste sea bien distinto del pasado e incluso del presente. La mujer ha sido hasta ahora un eco del hombre; la verdadera mujer es aún un sueño del futuro. En los museos, las mujeres pueden elegir hoy entre seguir siendo silenciosamente explotadas o crearse su propio espacio.

Las mujeres tendrán un papel especial que desempeñar en los museos, como reformadoras sociales. A medida que la enseñanza en los museos adquiere una prioridad insoslayable, ésta trascenderá a los educadores, función que tradicionalmente viene asumiendo la mujer. Se organizarán exposiciones de pertinencia social y ambiental para los problemas comunitarios graves, y la mujer podrá ejercer un control primordial sobre su contenido e interpretación.

La mujer es escuchada. Es esencial que lo que tenga que decir sobre el lugar que les corresponde en la sociedad no se limite a la defensa de sus propios intereses. La mujer puede abrigar la esperanza de florecer en la sociedad del futuro, pero sin embargo los prejuicios tardan en desvanecerse. La mujer debe exponer sus puntos de vista, aunque ello le suponga un riesgo. El género femenino será tenido en cuenta y es posible que el verdadero interrogante consista en saber cómo responderán los museos al inevitable cambio social. El liderazgo es un elemento clave cuando se logra el consenso y se congrega a la gente, algo que las mujeres saben hacer muy bien. Las mujeres deberán adquirir una educación tecnológica y empresarial, leer las obras pertinentes, seguir nuevos cursos, dialogar con sus colegas y hacer las preguntas correctas. Asimismo, tendrán que aprender a orientarse por los laberintos de la política y los medios de comunicación, para sortear con éxito la próxima década.

Los museos no están hechos para "vender" el futuro, sino para contribuir a que la gente decida con más acierto lo que le conviene de cara al futuro. Es necesario que las mujeres más jóvenes se familiaricen con las teorías feministas más adecuadas al mundo de los museos, y habrá que multiplicar las señales que nos permitan percatarnos de que ha habido cambios.

Para conseguir todo eso, es necesario que haya una presencia lo más completa posible de mujeres (no de "supermujeres") en los museos. ■

Bibliografía parcial

La bibliografía que aquí presentamos es de carácter indicativo y no exhaustivo. Ha sido elaborada a partir de los datos suministrados por los participantes en la reunión de trabajo de Copenhague y el Centro de Documentación Unesco-ICOM. Agradecemos a Anne Raffin y Nellie Nissen por la colaboración que nos dieron en la preparación de la misma.

- ADSETT, Virginia. Job Sharing: The Cheltenham Experience. *Museums Journal*, Londres, vol. 88, n.º 2, septiembre de 1988, p. 71-72.
- ANDERSON, Margaret. Women's History & Material Culture in Australian Museums. *Museum Australia*, julio de 1990.
- APOM (ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE MUSEOLOGIA). Maria José de Mendonça e a museografía em Portugal. *APOM*, Lisboa, vol. 7, n.º 6, enero-abril de 1975.
- ARNUP, Katherine. Mother and Child: History of Mothering from 1600 to the Present. *Material History Bulletin*, Ottawa, n.º 26, otoño de 1987, p. 35-39.
- BARRIE, Lita. Women's Art Archive. *AGMANZ Journal*, Wellington, vol. 16, n.º 3, septiembre de 1985, p. 20.
- BERTOLI, Natalina. The State of the Art of Writing about Women and Museums. Informe inédito, *Museum*, París, Unesco, mayo de 1989.
- COCHRAN HICKS, Ellen (Ed.). Women's Changing Roles in Museums. Conference proceedings, Washington D.C., Smithsonian Institution, 1986. 42 artículos.
- CORNELIUS, Steffi. Von Frauen im Museum zu autonomen Frauenmuseen, Konzepte und Perspektiven einer feministischen Museumsarbeiter. Manuscrito inédito, 1984. 107 p.
- COUTURE, Francine. Le rôle culturel des femmes au musée: un nouveau modèle. *Musées*, Montreal, vol. 8, n.º 3, otoño de 1985, p. 10-13.
- ENGELS, Kim; KLEIN, Beatrixe. *Frauen Museum Wiesbaden-für eine neue kulturpolitische Bildung*. Wiesbaden, 1989.
- GRAB, Titus. *Zum Bild der Geschlechterrollen in Museen*. Mainz, 1988 (segunda edición, 1990), 231 p.
- HAAS-AGEMA, Wilma R. de. Dames tot het geven van inlichtingen steeds aanwezig. *Museumsvisie*. Enkhuizen, vol. 9, n.º 3, 1985, p. 87-97.
- HARMS, Volker. Die Braut-geliebt, verkauft, getauscht, geraubt: Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich. *Museum Information Forschung*. Hamburgo, n.º 13, 1986.
- HILLMANN, Ursula. Frauen im Museum. *Frankfurter Frauenblatt*, diciembre de 1985/enero de 1986, p. 36-40.
- HILZINGER, Sonia. *Mit feministischem Wissenschaftsansatz für ein künftiges Stadtmuseum in Wiesbaden*. Wiesbaden, marzo de 1987, 40 p.
- HOOD, N.; PORTER, Gaby *Equal Opportunities: Should They Begin at Home?* Interim report of the Museums Association. Londres.
- JAMES, Elaine M. Career Break or Career Development. *Museums Journal*, Londres, vol. 88, n.º 2, septiembre de 1988, p. 69-70.
- JONES, S.; PAY, S. The Legacy of Eve. In: P. Gathercole y D. Lowenthal (Ed.), *The Politics of the Past*. Londres, en prensa.
- KELM, Antje. Zur Darstellung von Frauenarbeit im Volkerkundemuseum. *Museum Information Forschung*. Hamburgo, vol. 12, 1985, p. 57-69.
- KNOWLES, Loraine. The Career Position of Women in Museums. *Museums Journal*, Londres, vol. 88, n.º 2, septiembre de 1988, p. 61-65.
- KURENT, Heather P. Social and Technological Change: Museums, Women and the Future. Leído en la Smithsonian Conference, Washington, D.C., marzo de 1990.
- LEGGET, J. Women in Museums, Past, Present and Future. In: *Women Heritage and Museums*, actas de conferencia, 1984.
- LILLEHAMMER, Grete; NAESS, Jenny-Rita. *Arkeologisk kvinneforskning og kvinner i kulturminnevernet*. Informe de conferencia. Trondheim, K.A.N. 6, 1988.
- LIPPE, Inger M. v. d. Profession or Occupation Culture? Textile Conservators' Working Conditions at the Museums. Tesis de Doctorado, Universidad de Uppsala, 1985, 185 p.
- MAYO, Edith. Women's History and Public History. The Museum Connection. *The Public Historian*, California, vol. 5, n.º 2, 1983, p. 63-73.
- . From Parlour to Politics, Women in the Progressive Era 1890-1925. The National Museum of American History, Washington, D.C., 1990.
- NACIONES UNIDAS. *Estrategias de Nairobi orientadas hacia el futuro para el adelanto de la mujer*. Nairobi, julio de 1985, 89 p. (Aprobadas en la Resolución 40/108 de la Asamblea General de la ONU, el 13 de diciembre de 1985).
- NATIONALMUSEET. *Verdens Kvinder - Kvinders Verden*. Copenhague, 1977.
- OHREN, Margaret. Flexible Working Arrangements. *Museums Journal*, Londres, vol. 88, n.º 2, septiembre de 1988, p. 67-68.
- PENDERY, Joyce; GERSHMAN, Elizabeth. Women at Work: How Stamford's Exhibit Traces the Professional Development of Women. *History News*, Nashville, vol. 35, n.º 8, 1980, p. 12-14.
- PERROT, Paul. A Citizen of the World. The Museum Profession Honors Grace McCann Morley. *Museum News*, Washington, D.C., vol. 63, n.º 3, febrero de 1985, p. 37-41.
- PERSSON, Eva (Ed.) *Arbete och Kvinnlig Erfarenhet*. Norrköping, Suecia, septiembre de 1989.
- PIERSON, Ruth Coach; CHENIER, Nancy Miller; WALPOLE, Amber. Women and War. *Material History Bulletin*, Ottawa, vol. 22, 1985, p. 63-67.
- PORTER, Gaby. Gender Bias, Representation of Work in History Museums. In: A. Caruthers (Ed.), *Bias in Museums*, Exeter, septiembre de 1986.
- . Putting your House in Order: Representations of Women and Domestic Life. In: R. Lumley (Ed.), *The Museum Time-Machine*, Londres y Nueva York, 1988, p. 102-127.
- PRINCE, David R. Women in Museums. *Museums Journal*, Londres, vol. 88, n.º 2, septiembre de 1988, p. 55-60.
- REILLY, Sharon. Material History Research and the History of Women. Dawson and Hind, Winnipeg, vol. 13, n.º 1, 1986, p. 9-15.
- RICHARDSON, Brenda. Berkeley and the Women's Movement. *Museum News*, Washington, D.C., vol. 51, n.º 7, 1973, p. 44.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Victoria. Sexismus und Museum. *Kritische Berichte*, vol. 13, n.º 3, 1985, p. 42-50.
- SHAW, Phyllida. The State of Pay, survey of salaries paid to museum staff. *Museums Journal*, Londres, vol. 89, n.º 4, julio de 1989, p. 26-28.
- TAYLOR, Kendall (Ed.). Room at the Top, Women Museum Administrators Discuss. *Museum News*, Washington, D.C., vol. 62, n.º 5, junio de 1984, p. 30-38.
- . Risking it, Women as Museum Leaders. *Museum News*, Washington, D.C., vol. 63, n.º 3, febrero de 1985, p. 20-32.
- . Women and Museum Work, An Historical Perspective. *Museum News*, Washington, D.C., vol. 68, julio de 1990.
- WASSERMANN, Françoise. *Blanchisseuse, laveuse, repasseuse*. Ecomusée de Fresnes, 1986.
- WINKWORTH, Kylie. Ways of Seeing Women's Domestic Crafts. In: *Hearth and Home: Women's Decorative Arts and Crafts 1800-1930*. Sydney, Historic Houses Trust, 1988, p. 44-47.

LISTA PARCIAL DE LOS MUSEOS DEDICADOS A LA MUJER

ALEMANIA

Frauen-Museum
Im Kransfeld 10
D5300 Bonn
Frauen Museum
Nerostrasse 16
D 6200 Wiesbaden

DINAMARCA

Kvindemuseet i Danmark
Domkirkeplads 5
8000 Aarhus C

ECUADOR

Casa Cumbe
c/o Fundación Sociocultural
Equinoccial F. E.
Cuenca

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

Daughters of the American
Revolution Museum
1776 D Street N.W.
Washington D.C. 20006

The National Museum of Women
in the Arts
1250 New York Avenue at 13th
Street
Washington D.C. 20005

Women's Heritage Museum
1509 Portola Avenue
Palo Alto, CA 94306

FRANCIA

Le Musée de la Femme
12, rue du Centre
92200 Neuilly

GRECIA

The Museum of the Mother
c/o Economopoulos Collection

Eastern Art

R E P O R T

Una publicación de Academic File

Panorama mensual del arte del
Cercano Oriente, Oriente Medio,
Asia Meridional, China y Japón.
Envío postal de tres mil
ejemplares a todo el mundo.
Anuncios internacionales de
galerías, museos, editoriales y
distribuidoras de libros.
Veinticinco números al año.

Solicite un ejemplar gratuito, por escrito o por
teléfono, a:

Centre for Near East, Africa Research (NEAR)

172, Castelnau, London SW13 9DH,
Reino Unido
Teléfono 01-741-5878
Fax 01-741-5671

En nuestro próximo número:

Vitrinas de cristal, señalización, relaciones públicas, formación de guías voluntarios, iluminación con fibra óptica, renovación arquitectónica. . ., he aquí algunos de los elementos y servicios que examina *MUSEUM* en el n.º 172, cuyo tema principal es la asistencia que dan a los museos las empresas, individuos y otras fuentes exteriores. "Nosotros y ellos o cómo cuidar a los asesores museológicos" es, por ejemplo, uno de los artículos que examinan esa relación cada vez más vasta entre el museo y sus patrocinadores, en la que los problemas no brillan por su ausencia. Otros artículos de este número invitan al lector a recorrer exposiciones evocadoras de las actividades masónicas de Wolfgang Amadeo Mozart con motivo del bicentenario de su muerte, y cuentan cómo se invita a los visitantes a "replicar" en la Galería de Arte de Canadá.

¡Feliz lectural



Una nueva revista internacional:

Museum Development

Lanzada en octubre de 1989, la revista mensual *Museum Development*, que se publica en inglés en el Reino Unido, se centra en un único e importante tema: cómo aumentar los ingresos de los museos. Con lectores en más de veinte países, aborda los aspectos siguientes: las fuentes de subvenciones; los programas para aumentar el número de afiliados; el mecenazgo; las ventas al detal; los servicios de cafetería y restaurante; las actividades editoriales; la organización de viajes; el incremento de las propiedades; la organización de recepciones y las concesiones de licencias.

La suscripción anual, correspondiente a doce números, se eleva a 90 libras esterlinas (120 libras esterlinas para las suscripciones de ultramar por correo aéreo). Para mayor información, favor dirigirse a:

Museum Development
The Museum Development Company Ltd.
Premier Suites, Exchange House
494 Midsummer Boulevard
Central Milton Keynes MK92EA
Reino Unido
Teléfono: 0908 690880
Fax: 0908 670013

(Estos avisos se publican en virtud de un intercambio de publicidad con *Museum*, y no significan necesariamente que la Unesco tenga algo que ver con los servicios anunciados.)

La *ILVS Review*, un nuevo medio internacional para el estudio del comportamiento de los

visitantes de los museos y la eficacia de las exposiciones

¿Le interesa saber si los programas educativos y las exposiciones de los museos transmiten adecuadamente sus mensajes a los visitantes? En caso afirmativo, le interesarán las publicaciones del International Laboratory for Visitor Studies (organismo no lucrativo con sede en los Estados Unidos de América).

Su órgano principal es la *ILVS Review - A journal of visitor behaviour*, que desde 1988 se viene publicando dos veces al año en inglés. El profesor C. G. Screven y el Sr. Harris Shettel codirigen la revista, la única publicación cuyo contenido, que se somete a la consideración de otros profesionales, está dedicado exclusivamente al estudio del público de los museos y a las relaciones de estos últimos con sus visitantes. Los temas, tratados por eminentes especialistas de distintas nacionalidades, cubren desde los métodos de evaluación, el diseño de etiquetas, los métodos de enseñanza

de las ciencias y la actitud de los visitantes en los museos de arte, hasta las últimas aplicaciones de la informática a las exposiciones y a la investigación sobre la eficacia de estas últimas.

Además de la *ILVS Review*, el laboratorio publica la bibliografía *Visitors studies bibliography and abstracts*, que se actualiza todos los años.

Para solicitar información sobre las condiciones de suscripción y los formularios de pedido, favor dirigirse a:

International Laboratory for Visitor Studies
Psychology Dept. GAR 138
University of Wisconsin
P.O. Box 413
Milwaukee WI 53201
Estados Unidos de América
(Fax (414) 729-6329)