

La recepción del Arte Primitivo en la revista "Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics"

Alejandro del Valle Cordero

Este artículo recoge resultados de la investigación "Primitivismo artístico en Europa y América. Relaciones, diferencias e identidades" (HAR2013-41219-P), financiada por el Ministerio de Economía y Competitividad junto con la ayuda del programa FPI-MICINN (BES-2011-044889) y la ayuda del Programa de Movilidad del Ministerio de Economía y Competitividad (ECC/1402/2013).

SUMARIO: Introducción, 1. La relatividad del «Yo-"Otro"», 2. El rol de la mujer en el Arte Primitivo, 3. El tabú como origen de la cultura, Conclusiones, Bibliografía.

Introducción

El trabajo que vamos a presentar pretende analizar cómo es recibido el arte primitivo por el movimiento feministas durante la segunda mitad del siglo XX, centrándonos específicamente sobre uno de los focos de difusión más relevantes para el arte de la década de los 70 y 80: la revista *Heresies*.

En la década de 1970 un grupo de mujeres decide realizar un proyecto: editar periódicamente una revista donde manifestar sus puntos de vista y difundirlos. El 1 de enero del año 1977 se lanza *Heresies*, publicando, hasta el año 1993, 27 números con diferentes líneas temáticas¹.

En nuestra investigación este conjunto de números representa una época muy concreta, un periodo histórico en el que se produjo un sentimiento colectivo de la femineidad, interesado por un imaginario amplio de deidades femeninas entre las que, suponemos, se hallan también las de sociedades primitivas².

El desenlace de este movimiento todos lo conocemos. Actualmente somos herederos de una sociedad más sensible y respetuosa con culturas no occidentales y con lo que se refiere a ser mujer. Pero por entonces este interés encontraría en ciencias como la arqueología, la antropología o la psicología, un nuevo territorio para reclamar valores estéticos y sociales.

En muchos de los casos es evidente observar cómo las artistas del movimiento feminista, de la segunda oleada de los años 70, se identificaron con símbolos y atributos de diosas de un amplio imaginario, a través de múltiples culturas y periodos históricos³. Su principio fundamental fue recuperar una reputación del

¹ <http://heresiesfilmproject.org/archive/>

² En este sentido es reseñable que en la propia página web del congreso no aparezca ni una sola referencia del arte primitivo. Asociación Trama y Fondo. (2015). *Museo de las Diosas*. Recuperado de: <http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las-diosas/museo-diosas.html>. Última consulta online el 24 de marzo de 2015.

³ Para conocer una introducción histórico-crítica del arte de esta época véase: (Lippard, 1983)

poder de la mujer dentro del contexto occidental⁴. Será de las manos de estas artistas de donde surgen unas obras que atienden a iconos, símbolos y representaciones de culturas inconexas a occidente⁵. Su motivación, la reconquista de un poder de lo femenino que reconocen en otras formas estéticas, tanto primitivas como prehistóricas, considerándolo un campo del conocimiento abandonado por el ámbito antropológico y arqueológico⁶.

Entre las causas de esta apatía comparten por afinidad general una reducción política y social, detectando que nuestra cultura somete los cauces del conocimiento a entidades como la academia, el estado o la iglesia católica. Estas instituciones se considerarán estructuras dirigidas por entidades básicamente masculinas, las que utilizan la cultura en su propio beneficio para controlar las relaciones sociales. La reacción frente a ello emerge fluctuando con la relatividad de modelos de organización social presentes en otras culturas, donde el papel de la mujer se configura de manera diferente y se entiende, en ocasiones, como moralmente correcto y políticamente verdadero.

Introducido el contexto histórico, en esta investigación vamos a comprobar si nuestra hipótesis es sostenible: la recepción del arte primitivo en la revista *Heresies*. Para ello rastreamos algunos artículos de la revista *Heresies* que, de un modo u otro, se preocuparon por lo que está relacionado con el arte primitivo. Pero antes de continuar debemos ser conscientes de que por arte primitivo no nos estamos refiriendo a arte prehistórico.

El momento en el que se cuestionaría la definición que occidente viene realizando de lo primitivo comienza en la década de 1960, años además coincidentes con la descolonización de África y Oceanía. El arte primitivo reclama una denominación libre de etnocentrismo o evolucionismo, pasando por múltiples denominaciones fallidas⁷. A tenor de no hallar en la actualidad un término adecuado, las propuestas sucumben al entrecomillado de los términos ("primitivo"), a la localización geográfica concreta (arte africano, siempre tratándolo dentro del propio contexto) o a la propuesta de "resemantización", planteada por el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1987:137) y a la que nosotros nos acogemos. Lo que parece quedar del todo claro es la característica común que unifica a las sociedades que elaboran un arte primitivo: son pueblos ágrafos, que emplean el arte como un lenguaje simbólico sustentador del conocimiento transmitido oralmente en ritos y mitos⁸.

⁴ Situamos como origen de este sentimiento las publicaciones de Marija Gimbutas (2014).

⁵ Para conocer un estudio específico de la situación artística véase: (Orenstein, 1990).

⁶ Un buen ejemplo de esta forma de pensamiento se encuentra en: (Stone, 1978)

⁷ Como arte tribal (propuesta en 1970) y otras posteriores como artes exóticas, arte no-occidental o *arts premières* (con el que en un principio se denominó al museo *du Quai Branly* de París). Planteadas desde el ámbito antropológico se proponen arte etnológico, arte étnico o arte tradicional (Ocampo, 2011: 51). Jack Flam y Miriam Deutch (2003: xiii) analizan estas fases de la terminología empleada.

⁸ Por mito entenderemos aquella parte opuesta al logos. Según Ernst Cassirer (1998:86-87) presenta una configuración del mundo independiente y autónoma, pues no conoce la escisión entre

Con esta matización lo que queremos es relativizar el concepto de progreso que entendemos en nuestra cultura unido al de desarrollo tecnológico. De este modo podremos percibir que actualmente existen otras formas de pensar el mundo, las cuales se desarrollan por otras vías diferentes a la tecnológica. Pero esta matizada percepción es un reto de actualidad. Por ello es obvio que durante la década de los 70 y 80, concretamente en *Heresies*, fuese común encontrar referencias tanto a las sociedades primitivas, a las culturas precolombinas y a las sociedades prehistóricas, tratadas del mismo modo, sin hacer distinciones más allá del tiempo al que pertenece cada una.

Una vez aclarada nuestra posición teórica el objetivo será analizar aquellos artículos que mejor representan el marco contextual, respecto a qué elementos y qué tratamientos hacia lo primitivo se introducían.

Bajo estas consideraciones únicamente expondremos algunos casos donde se utilizan como referentes a las sociedades primitivas (aunque, por necesidad contextual, introduciremos algunas referencias a las culturas precolombinas). Dependiendo de la temática las clasificaremos en los siguientes grupos, manteniendo el orden cronológico de publicación para cada uno de ellos:

- La relatividad del "Yo-Otro": analizan la relatividad en los modelos de organización de otras culturas, aportando enfoques occidentales en beneficio del feminismo.
- El rol de la mujer en el arte primitivo: exponen cuestiones críticas respecto a la conquista del conocimiento del arte de la mujer abandonado por la antropología.
- El tabú como origen de la cultura: cuestionan el rol de la mujer en las artes y critican la diferenciación de sexos dentro de la organización cultural.

1 La relatividad del «Yo-"Otro"»

- a. "Women's Traditional Architecture", Elizabeth Weatherford⁹.

Elizabeth Weatherford (1977) publica en el número 2 de *Heresies* un artículo donde reflexiona respecto al rol de la mujer dentro de culturas tradicionales. Su interés se dirige hacia el papel histórico que supone para el feminismo conocer este rol, destacando la necesidad de estudiarlas con el fin de contribuir al objeto teórico feminista.

El análisis gira en torno a cómo la mujer de sociedades del norte de América y África cumple con funciones específicas dentro de cada cultura. Destaca que en muchas de estas sociedades ella es la encargada de construir las casas, o la que contiene esa sabiduría (de la arquitectura), interpretando que la relación mujer-

lo "real" y lo "ideal" o "realidad" y "apariencia", donde cualquier fenómeno no representa [...] "algo más, sino el carácter de una auténtica presencia;" [...].

⁹ Publicado en el año 1977 dentro de: *Heresies: Patterns of Communication and Space Among Women*.

casa remite al útero según los presupuestos freudianos. De los grupos nómadas del desierto del Kalahari de Namibia (grupos Ikung); del bosque Ituri de África (los grupos Mbuti); y de los grupos de norte América (de lengua algonquina y atabascanas), resalta que las diferencias entre géneros no tiene porqué responder a un dominio masculino, sino que existe una ordenación de los sexos definitoria del grupo por oposición, indicando con ello la organización en otros planos como la economía, el ámbito social o ritual. Utiliza varios ejemplos. Los "BaMbuti" (Mbuti), donde los hombres cuidan de los niños y las mujeres están dentro de los discursos públicos; o los Ikung, que construyen sus casas colectivamente pudiendo ritualizar el acto como *performers* (Weatherford, 1977: 36). Entre las mujeres Ojibwa de los Estados Unidos se decía (en 1855) que tenían mucha fuerza porque transportaban sus tiendas de un lugar a otro; o entre las sociedades que habitaron las planicies de norte América se destaca que las mujeres heredaban las herramientas para construir sus tipi (tiendas-casa) de sus madres y abuelas, siendo una mujer la especialista en cortar las pieles que las cubrirán (Ibíd. 1977: 37). Entre los "Kikuyu" (Kĩkũyũ) de Kenia los hombres construyen las paredes de sus casas y las mujeres el techo; y entre las tribus del norte de América de lengua iroquesa la mujer controlaba la vida comunal, ostentando un importante valor social como líderes, o siendo las encargadas de proteger los almacenes de comida (Ibíd. 1977: 38). Como último de los casos que citaremos, describe que entre los Mandan, que vivieron en las planicies del norte de América, existieron dos tipos de organización social que marcaban una división del orden económico y del calendario: una matrilineal durante los meses precedentes al verano (donde la mujer controlaba el modo de vida desarrollando su perfil como granjera y constructora de las viviendas) y otro patrilineal (en el que las actividades de caza de los hombres se ejercían durante los meses de verano).

La conclusión a la que llega Weatherford es a considerar cómo la mujer occidental de su época estaba desarrollándose cada vez más en su papel laboral, dejando de ser considerada un objeto de propiedad a proteger y ocultar en el hogar (haciendo referencia a casos como la zona mediterránea española, Grecia y los Balcanes, o el islam del noroeste africano).

Desde nuestro punto de vista, el artículo presenta parte de la realidad en otras culturas de manera muy coherente. Busca en el "Otro" realidades menos conocidas para transformar la visión de nuestra propia cultura. Es decir, desde la cultura occidental se están planteando cuestiones de género con respecto al de sociedades primitivas, relativizando el progreso de nuestra propia cultura al cambiar el punto de vista en relación a los estereotipos que podemos tener de lo "primitivo" (en su acepción despectiva y evolucionista). A nuestro parecer lo que hace Weatherford, de manera muy inteligente, es obviar los esquemas despectivos aprendidos del salvaje al sugerirlos a través del concepto de progreso. Cuando uno es consciente de cuál es el papel de la mujer en culturas que suelen ser catalogadas como "primitivas", devuelve la mirada sobre uno mismo para recalificar los valores de progreso en la cultura propia. Este ejercicio nos parece una manera muy

interesante de transformar la realidad de esta época. Sin caer en el misticismo — aunque con ciertos aspectos rousseauianos del buen salvaje¹⁰— ni en el etnocentrismo (posicionando al "Otro" sin contextualizarlo), el artículo exponía de manera muy clara posibles realidades de la mujer en otros marcos culturales.

- b. "By the Lakeside There is an Echo" Towards a History of Women's Traditional Arts", Valerie Hollister y Elizabeth Weatherford.¹¹

Una idea más amplia del contenido expuesto anteriormente se desarrolla también por la mano de Weatherford, pero esta vez junto con la de Valerie Hollister (presentada como artista interesada en el arte y la vida de la mujer africana).

Ambas autoras abordan el trabajo desde la problemática presentada por la teoría antropológica feminista, la cual se focaliza en considerar el papel de la mujer en las sociedades tradicionales. Este posicionamiento crítico pretende descubrir los roles de la antropología masculina, quien preocupada por un arte sagrado (generalmente realizado por hombres) ha abandonado el conocimiento específico que desempeña la mujer, bloqueando cualquier apreciación sobre su arte. A partir de la escasa información etnográfica sobre esta temática, las autoras organizan su discurso dentro de categorías para plantear cuestiones a resolver en futuras investigaciones.

"The Art of Women's Rituals" es la primera de estas categorías (Hollister y Weatherford, 1977:119). Aquí la duda a responder es que si los investigadores no se preocupan por el arte de las mujeres quizás sea porque no lo consideran ritual. Ellas encuentran varios casos en los que desvelan que sí que se produce esta relación, como en Nigeria, donde los ritos de diosas de la tierra emplean objetos religiosos de cerámica y figuras de arcilla fabricados por mujeres.

En "Art as Symbols of Authority", la segunda de las categorías, se exponen situaciones en las que el arte de la mujer constituye un símbolo de la autoridad de la que demandan más información. Para dar cuenta de ello se centran en las máscaras de las mujeres Bundu de Sierra Leona y Liberia, o en las tallas Senufo de la Costa de Marfil usadas para el rito de la adivinación "Sandogo"¹².

"Personal decoration" es el tercero de los apartados del que las autoras formulan las siguientes cuestiones: ¿Por qué la decoración personal de mujer es más extrema que la de los hombres? ¿Por qué la ropa y la joyería de la mujer a menudo obstaculizan su movilidad? ¿Hasta qué punto es la decoración personal una auto identificación o un signo de inferioridad/propiedad? El alargamiento del cuello, la extracción o limado de los dientes, amputaciones de dedos, tobilleras de

¹⁰ Respecto a los aspectos rousseauianos véase: (Lévi-Strauss, 2004:40); para conocer más sobre el buen salvaje véase: (Eliade, 1991).

¹¹ Publicado en el año 1977 dentro de: *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*.

¹² En la mayoría, estas piezas se complementan con una indumentaria que cubre todo el cuerpo, usadas en danzas rituales. Pueden consultarse algunas piezas en Musée du Quai Branly (2015). *Explorer le collections*. Recuperado de: <http://collections.quai Branly.fr/>. Última consulta online el 17 de abril de 2015.

considerable peso, collares y brazaletes, e incisiones en el clítoris o labios son algunos de los cánones de belleza de muchas culturas primitivas. Y exponen casos donde el cuerpo se emplea como soporte para incorporar mensajes (rango, riqueza, madurez sexual, estado matrimonial u ocupación) mediante la decoración (ropa, joyería, tatuaje, escarificaciones, el pintado o el peinado), como en los "Zulus" [Zulúes] y los Swazis de Sudáfrica (las mujeres usan collares de cuentas cuyos colores simbolizan significados tales como la purificación o la buena suerte).

El siguiente apartado, "The Utilitarian Arts", se refiere a aquellas manifestaciones estéticas de la mujer que, generalmente dirigidas al hogar (tiendas, ollas, incisiones de calabazas, tejido-teñido, bordado-cestas, esteras, alfombras, uso de plumas, abalorios y pieles, decoración mural), son fundamentales para conocer el complejo visual de toda una cultura. Se preguntan por qué los investigadores no se interesan sobre el impacto de este arte, ya que podría reflejar eventos históricos como el colonialismo o la implantación de otras tecnologías. Las autoras piensan que una de las causas del abandono se debe a que el arte de la mujer es más abstracto que el del hombre y, como tal, se sobreentiende que no tiene un significado directo y no es creativo. Siendo conscientes de estas marcadas diferencias, entre el arte del hombre y la mujer, consideran que las explicaciones arrojadas por las investigaciones no son satisfactorias porque suelen acogerse a justificaciones psicobiológicas.

"Female Musicians, Bard and Singer" es el apartado dedicado a prácticas como la danza y el baile, donde se emplean diversos instrumentos musicales. Las autoras se preguntan si éstas reflejan roles de la mujer y si expresan su historia cultural o sus mitos.

El sexto de los apartados, "Women Artist' Communities", señala cuestiones sobre cómo las mujeres artistas interactúan entre ellas, cómo critican los trabajos de otras culturas y se diferencian de los hombres. Consideran que en la Polinesia existe un trabajo colectivo tanto en la fabricación como en el intercambio de técnicas y su formación. En este sentido, los casos más estudiados son la cerámica africana y de los indios Pueblo, la cestería de los Pomo, Yurok y Karok de California, y los trabajos con plumas y collares de cuentas en la zona de las planicies de América.

Y en el último de los apartados, titulado "Women's Art and Cultural Change", se presentan casos sobre cómo el contacto cultural o el colonialismo afecta al uso de nuevos materiales, a la sustitución de objetos autóctonos por otros importados, o a la influencia de nuevas imágenes. De aquí surgen otras cuestiones: cómo se producen estos cambios, si repercuten en la producción del arte de la mujer, si la fabricación de arte para su exportación a reforzado o erosionado la cultura y, en los casos donde desaparece, cómo ella se adapta a las nuevas situaciones. Se exponen ejemplos: en un poblado de Ghana (donde las mujeres decoran el exterior de las puertas de sus casas con vajilla importada de China) o de Norteamérica (la mujer incorpora patrones de vinos y flores procedente del imaginario colono del norte de Europa).

Respecto a la modernización, señalan que ésta ha supuesto en algunos casos el debilitamiento del patriarcado y han permitido el acceso al imaginario antropozoomórfico en materiales prohibidos para ellas (como la madera o el marfil). Aunque en algunas ocasiones la modernización tiene aspectos negativos, como la desaparición de las tradicionales formas de fabricación artesanal suplidas por la manufactura, la sustitución de ropa tradicional por otras importadas, o la desaparición de útiles tradicionales, reemplazados por contenedores de metal o plástico. En cuanto a estos cambios, estiman positivamente que, a pesar de estas influencias, el arte de la mujer podría estar manifestando el uso de nuevas imágenes, estilos y técnicas que son desconocidas.

Tras este conjunto de valoraciones las autoras tienen la esperanza de crear futuras investigaciones que arrojen luz a estos campos. Reivindican que la antropología estudie otras culturas con un enfoque etnográfico feminista, donde la mujer sea observada como sujeto activo por otra mujer. Este estudio proporcionaría una parte de la historia del arte al completo, donde el arte de la mujer comenzaría a entenderse dentro de las circunstancias que lo produjeron, por quienes lo usaron y lo apreciaron.

c. "Opposing the Rape of Mother Earth", Judith Todd.¹³

Otro caso interesante que analizaremos es "Opposing the Rape of Mother Earth", publicado en el número 5 de *Heresies* por Judith Todd (1978: 90). En este artículo la autora analiza las creencias de la cultura Anasazi¹⁴, intentando esclarecer un vínculo entre las definiciones tan exclusivas que distinguen a "feministas políticas" y "feministas espirituales".

La autora señala que los Anasazi no separaban la política de la religión, sino que la cosmogonía explica cómo el mundo conecta todos los elementos entre sí debido a la creencia de una fuerza que anima todos los elementos, incluso a la Madre Tierra¹⁵. La tesis que sostiene Todd, respecto a las interpretaciones antropológicas, es que dentro de esta disciplina existe un predominio de visiones "falocéntricas", las cuales no acceden a otros modelos de significados en los que la figura femenina adquiere connotaciones igualmente considerables que la masculina. Por ello, sus acercamientos a los Anasazi comprenden otros elementos significantes.

La organización matriarcal y matrilineal ofrece un punto de vista para interpretar que el templo Anasazi ("Kiva") se construye a partir de un centro ("sinapu"), excavado en su interior y que está relacionado con el mito de creación. La construcción de viviendas alrededor del templo, manteniendo una estructura

¹³ Publicado en 1978 dentro de: *Heresies: The Great Goddess*.

¹⁴ Según anota la autora, Anasazi no se refiere al nombre de un pueblo indio, sino a una palabra de los Navajos para designar a sus ancestros, aunque éstos no son descendientes de los Anasazi (por ejemplo sí que lo son los Hopi). Las reflexiones que la autora introduce podrecen de interpretaciones a partir de los conocimientos de los Hopi.

¹⁵ La autora desarrolla una interesante lectura sobre cómo la danza y la música animan los espacios arquitectónicos.

concéntrica, también refleja que los Anasazi eran matriarcales y matrilineales. Cuando una hija se casaba se construía un habitáculo adyacente al de su madre donde viviría con su marido. Si por el contrario sólo nacían niños, el clan podría incluso desaparecer. Para nuestra cultura, las construcciones se conciben como edificios posteriormente separados en dependencias, mientras que la estructura arquitectónica Anasazi parte desde la habitación repitiendo su patrón indefinidamente. Esta insistencia en la repetición representa para Todd la creencia del poder acumulativo de la repetición infinita, reflejado en múltiples manifestaciones estéticas (habla, por ejemplo, de la decoración de las paredes). Entre los Anasazi/Hopi existen dos formas de representación laberíntica que son la imagen de la Madre Tierra: por un lado de la imagen se produce el nacimiento, como en la vida, para recibir el espíritu en su regreso.

Con esta contribución concluimos que Judith Todd utiliza el contexto de la revista *Heresies* para ofrecer una visión diferente de las prácticas estéticas en la cultura Anasazi, criticando a su vez el predominio de interpretaciones masculinas en la disciplina antropológica. La postura que toma, a partir de la organización matrilineal en la sociedad Anasazi, le permite ofrecer lecturas muy coherentes respecto a la presencia de símbolos como el laberinto, los cuales dentro del campo hermenéutico adquieren significaciones aplicables sobre otros modelos sociales. Sus conclusiones nos parecen muy pertinentes. Su metodología de interpretación hermenéutica demuestra que accediendo a un mayor rango de significaciones las interpretaciones pueden adoptar otras formas de comprender el objeto de estudio, ampliando el conjunto de referencias dentro de un marco específico, en su caso, el de la relación del espacio arquitectónico con la estructura matriarcal.

2 El rol de la mujer en el Arte Primitivo.

- a. "Political Fabrications: Women's Textiles in 5 Cultures", VV. AA.¹⁶

Otro artículo de índole diferente a los anteriores es "Political Fabrications: Women's Textiles in 5 Cultures", publicado de manera colectiva por Jean Feinberg, Leonore Goldberg, Julie Gross, Bella Lierberman y Elizabeth Sacre¹⁷. Su objetivo, analizar a la mujer y los textiles que elaborarían culturas como los Navajos, el grupo de Chilkat de Alaska, diferentes periodos del Perú precolombino, el contexto la Europa occidental y los Maorí de Nueva Zelanda. Exponemos este trabajo porque, como ellas, consideramos como tarea básica comprender qué reflejan estos objetos. Y para ello es imprescindible situarlos dentro de su contexto, en lugar de considerarlos únicamente como objetos estéticos.

¹⁶ Publicado en 1977 dentro de: *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*, 1 (4), 28-37.

¹⁷ En esta investigación no vamos a analizar el texto de Bella Lierberman "Lacemakers of Western Europe" porque se aleja del enfoque de nuestro estudio. La autora lleva a cabo un breve análisis del tejido en el contexto europeo entre los siglos XVI y XIX.

El texto comienza exponiendo las motivaciones que lo produjeron, como eliminar las categorías de las artes y situar a los textiles al nivel artístico que merecen. El problema al que se enfrentan es que las teorías sexistas de las que disponen no reconocen el papel de la mujer, por lo que es muy probable que: "Sus cualidades artísticas no hayan sido reconocidas y sus posibles significados no han sido explorados."¹⁸ Gross señala que un problema que presentan los estudios teóricos al respecto es que nunca se usaron la palabra «ella» para referirse a la autoría de las piezas, a pesar de que la gran cantidad de recursos arqueológicos demuestran que era una actividad predominantemente femenina, apareciendo incluso entre las más tempranas crónicas españolas.

A continuación analizaremos cada uno de los enfoques.

- "Perú precolombino", Julie Gross.

La primera parte del artículo la abre Julie Gross con su estudio sobre el Perú precolombino. Recorre la parte histórica del arte de los textiles (aunque se centrará más específicamente sobre el imperio Inca). Sitúa sus orígenes 2500 años a.C., desarrollándose como una práctica de libres influencias extranjeras a través de culturas en Paracas, la cultura Chavin, Nazca, el imperio de Tiahuanaco-Wari, la cultura Chimú y el imperio Inca.

Respecto a los aspectos técnicos, la autora considera que los niveles de manufactura eran muy elevados, siendo difícilmente reproducibles utilizando un telar mecánico. El hilo empleado era de gran finura y consistencia, utilizado con una gran variedad de técnicas de tejidos, entrelazados y bordados, creando unas superficies con motivos muy detallados. Sería a partir de 1800 años a.C. cuando las técnicas como el brocado o la tapicería se emplearían para crear patrones con abundantes combinaciones, ya que desde la época de Paracas se incorporaron delicados colores procedentes de tintes vegetales y minerales. Entre la materia prima empleada se señala el uso de algodón, que posteriormente se implementó con el de la llama, la alpaca y la lana de vicuña. La función de estos tejidos es variable, confeccionando ponchos, mantos, tapices e incluso envolturas para momias.

Respecto al carácter simbólico en el ámbito funerario, la riqueza del difunto se simbolizaba por la acumulación de bienes, rescatándose gran cantidad de elementos textiles de los yacimientos dedicados a enterramientos. La posesión de bellos textiles simbolizaba un estatus social tanto en la muerte como en la vida, reconociendo la edad, el sexo, el estado civil o la ocupación de una persona dependiendo de su indumentaria, el color, la talla, el material o los motivos que presentasen.

Señala que entre las mujeres tejedoras de diferentes familias Incas existía competencia. En sus bodas el novio entregaba a su prometida una tela fina para

¹⁸ (Trad.): "Its artistic qualities have not been recognized and its possible meanings have not been explored." (Feinberg et. al., 1977-78)

indicar el control sobre su nueva familia; y en las iniciaciones se requerían una indumentaria especial. Las cualidades sagradas de los tejidos dependían de la energía que transmitían a sus portadores. En sus santuarios se incluían como ofrendas. Elementos para hilar y tejer se entregaban en honor al devoto a fin de que sus dedos continuasen ocupados en el otro mundo. Además, cumplían el papel de protección frente a elementos que podrían interferir en el ciclo de la luna (símbolo femenino), como los eclipses o los cometas; o frente a animales como el oso, las serpientes o el jaguar. Todos los campesinos sometidos bajo el imperio debían trabajar y tejer para cumplir con sus obligaciones de estado. Por ello, la gran cantidad de piezas Incas indican que existían especializaciones en las tareas del hilado y el tejido, organizadas por gremios llamados "aklla".

Seguidamente, en la época colonial española, se introdujeron otras técnicas de tejido que en determinadas zonas se siguen empleando (como telares medievales), mientras que en otros territorios de la zona andina el trabajo con telares indígenas sigue siendo preponderante. El Perú tiene una gran industria textil formada por mujeres, quienes en 1940 defenderían sus derechos hasta conseguir legalmente la prohibición de discriminación de sexos entre los salarios de los trabajadores.

- "Maorí", Elizabeth Sacre.

En los comienzos, Rangī-nui (el padre cielo) y Papa-tua-nuku (la madre Tierra) se abrazaron. Su amor produjo 70 seres sobrenaturales, quienes, encarnados en los fenómenos naturales, fueron deidades cotidianas. Tane, el mayor de los hijos, convenció a sus hermanos y hermanas que debían separar a sus padres para que la Tierra tuviese luz. Así se convirtió en el dios de la luz tomando la forma del sol. Tane quería crear una raza de hombres en la Tierra y comenzó una amplia búsqueda del uha, el elemento femenino. En su búsqueda llegó al duodécimo cielo, donde buscó la ayuda de Io, el dios supremo. Los ayudantes de Io le enviaron a Kuruwaka, la región púbica de madre Papa. Allí, Tana creó una mujer de barro y tierra, respirando sobre ella hasta que llegó a la vida.¹⁹

Este es el mito de creación con el que Elizabeth Sacre analiza la organización social Maorí con una metodología determinista, observando cómo el poder de la política y la religión recae sobre el hombre mientras la mujer es relegada a un segundo plano. De este mito explica el por qué el plano masculino se considerase "tapu" (sagrado; asociado a la vida y la fuerza), mientras que el femenino es profano (asociado a la muerte y la destrucción), siendo la base que constituye la

¹⁹ (Trad.): "In the beginning, Rangī-nui (sky father) and Papa-tua-nuku (earth mother) embraced. Their love produced 70 supernatural beings who, embodied in natural phenomena, were everyday deities. Tane, the oldest child, convinced his brothers and sisters to force their parents apart so that the earth could have light. In this way he became the god of light and took the form of the sun. Tane wanted to create a race of mortals for the earth, and he began a wide search for uha, the female element. In his wandering, he reached the twelfth heaven where he sought the aid of Io, supreme god. Io's attendants sent him to Kuruwaka, the pubic region of his mother Papa. There he created a woman from mud and earth, breathing on the inanimate figure until she came to life." (Feinberg et.al., 1977-78: 31)

estructura social Maorí que aplicaban a las artes e incluso sobre el cuerpo humano: el lado derecho era masculino mientras el izquierdo lo era femenino.

El conocimiento sagrado estaba asignado al hombre, pudiendo, por vía genealógica, llegar a ser "tohunga" (especie de chamán) y así conocer a lo. La mujer no tenía unos rituales propios, sólo podría acceder al conocimiento sagrado mediante canciones y bailes durante las manifestaciones de las Pléyades (el nuevo año Maorí) y Canopus (asociada a las primeras heladas). Otros elementos del cielo como la Luna eran bienvenidos y considerados el verdadero marido de la mujer Maorí.

La división en las tareas del individuo estaba segmentada, acatando las distinciones desde el nacimiento según los roles a que estuvieran destinados. A los hombres se les tenía permitido realizar cualquier tipo de actividad y usar todos los patrones estéticos maoríes (tanto de hombres como de mujeres), mientras que las mujeres tenían sus restricciones (no podían tallar ni usar diseños exclusivamente del hombre). Así que una de las tareas más importantes para la mujer era el tejido. Las niñas lo aprendían tempranamente mediante juegos que las instruían. Siendo bebés incluso se les inclinaba el pulgar hacia el exterior como previsión de ciertas tareas. A los nueve o diez años se las iniciaba en complejos rituales dirigidos por "tapu", como permanecer sentadas sin moverse mientras se muerde una parte del palo de tejer, sin poder hablar con nadie excepto con el instructor.

Sería en el tejido donde la mujer encontraba un lugar para plasmar su impulso artístico, decorando los extremos de las prendas con los "taniko", patrones tejidos con formas triangulares o de diamantes predominantemente de colores rojo, negro, blanco y amarillo. El principal material usado era el lino, cultivado y manufacturado hasta obtener las fibras con las que hilar. También se emplearon plumas de aves muy valoradas, como el kiwi o el papagayo, en ocasiones insertadas en los tejidos.

Tanto los "taniko" como otros diseños exclusivamente masculinos (figuras humanas estilizadas, míticos monstruos marinos de larga lengua, lagartos y ancestros), estaban sujetos a normas estrictas, debiendo cumplir ciertos criterios estéticos como la simetría, el ritmo o el uso del color.

Así es como Elizabeth Sacre describe que el poder Maorí estaba reforzado por la mitología al reconocer la superioridad del hombre ante las labores y el arte de la mujer, exponiendo un modelo de organización social diferente que incluso podría ser tachado de machista. El método empleado por Sacre es expositivo. Desvela posibles ocultamientos que la antropología de la época no pretendería desarrollar. Gracias a puntos de vistas como el suyo, los tejidos de las mujeres maoríes pudieron entenderse de modo contextual, claro, y transmitiendo valores críticos dirigidos hacia la antropología de la época.

- "Chilkat", Leonore Goldberg.

Similarmente al caso de los maoríes, las mujeres Chilkat eran las grandes tejedoras del arte textil, aunque las piezas más conocidas corresponden a diseños

de hombres. Como señala Leonore Goldberg, una de las circunstancias que han determinado la escasa atención hacia las piezas, diseñadas por las mujeres, podría haber sido el exponencial interés de los europeos.

A raíz del reconocimiento de las aptitudes estéticas la comunidad Chilkat vio afectada su producción por la demanda occidental de piezas. El problema fue que las más solicitadas correspondían al diseño de los hombres, ocupando todo el tiempo de las tejedoras para producir un tipo de diseños y limitando el tiempo para producir sus propios textiles. Como consecuencia, las influencias en la cultura occidental del estilo femenino han sido escasamente atendidas.

Los Chilkat son un grupo de la tribu Tinglit que durante los siglos XVIII y XIX habitaban las zonas del norte de Oregón y el sur de Alaska, compartiendo lindes con los grupos Tsimshian, Kwakiutl y Haida. Su organización estaba formada políticamente por cacicazgos, económicamente basada en la redistribución de los bienes entre los grupos a través de descendencia matrilineal. Una de sus prácticas más conocidas es el Potlatch (ceremonias competitivas donde se distribuía y destruía la riqueza), desarrollando una filosofía de interrelaciones personales basadas en el derroche. Todos los recursos se consideraban de propiedad comunal, excepto los que se ofrecían a los líderes de cada cacicazgo. Entre los objetos que integraban el ritual del Potlatch se encontraban el arte textil, usado similarmente como una moneda que se ofrecía como regalo para recibir, preferiblemente con intereses, otro a cambio. Entre estos elementos textiles se encontraba un tipo de echarpe conocido como "blanket" (Manto).

Leonore Goldberg introduce al siguiente relato que sitúa el origen de la técnica textil:

La historia cuenta que la novia Chilkat de un jefe Tsimshian aprendió el arte de fabricar delantales para la danza y polainas de corteza de cedro. Cuando ella murió, un delantal se envió al hogar de sus familias, quienes lo desenredaron para entender cómo estaba fabricado. Ellos comenzaron entonces a hacer mantas con el mismo diseño, convirtiéndose finalmente en los conocidos como mejores tejedores que los Tsimshian.²⁰

Los mantos eran confeccionados con hilos de cabra montesa y corteza de cedro amarillo, coloreados con tintes negro, azul, amarillo y blanco, que obtenían del cobre, la cicutia y otros vegetales. Se tejían sobre telares del que suspendían los paquetes de urdimbre. En el caso de los patrones de hombres, eran copiados de un original sobre tabla.

Los mantos Chilkat presentaban dos diseños diferentes. El estilo del hombre es más representativo, caracterizado por la simetría y un estilo similar a la visión de rayos X. El manto en sí mismo se asemeja a la piel de un animal con su propio

²⁰ (Trad.): "The story is told that a Chilkat bride of a Tsimshian chief learned the art of making cedarbark dance aprons and leggings. When she died, a dance apron was sent home to her relatives, who unraveled it in order to understand how it was made. They began then to make blankets in the same fashion, although eventually they became far better-known as weavers than the Tsimshian." (Feinberg et.al., 1977-78: 32)

rostro. Se usaban símbolos y formas sintéticas de animales, hombres e incluso el agua viva. Muchos de estos diseños proceden de sueños, transformados por las mujeres en el arte textil.

El estilo de la mujer es abstracto, de rayas rodeando cuadrados y formas de cheurón²¹. Tenían prohibido crear diseños que envolvieran la forma de vida. Mientras producían los mantos de los hombres tejían las suyas propias usando un sistema de diseño puramente abstracto, con contraste de color y de una variedad en las texturas que produce un gran impacto visual al romper la uniformidad del soporte. La densidad del hilado es ambigua, alternando los patrones geométricos para enfatizar la frontalidad y el aspecto físico del textil.

Los diseños de hombres, que estaban en el centro de su poderosa estructura social, hace pensar a Goldberg sobre las circunstancias del por qué las piezas de mujeres sean menos valoradas. Ya que dentro de la cultura Chilkat sus diseños también ocupaban un lugar dentro del prestigioso Potlatch. Por ello observa que las influencias del estilo de mantos femenino Chilkat ha sido escasamente atendido.

- "Los Navajos", Jean Feinberg.

La Mujer Araña enseñó a la mujer Navajo cómo tejer sobre un telar. La urdimbre era de tela de araña. Había un mástil de cielo y cuerdas de tierra, palos que urdían los rayos del sol y mallas de cristal hechas de roca y relámpagos. El mástil era un halo de sol y la blanca concha hacía de peine. Los cuatros ejes eran de luz de relámpago con una espiral de color turquesa, de un rayo con una espiral de oreja de mar, de una lluvia serpentina con una espiral de concha blanca, y de zigzagueantes relámpagos con una espiral de carbón.²²

En este caso Jean Feinberg se adentra en la cultura Navajo realizando un análisis histórico, social y simbólico. En esta leyenda encuentra la explicación del respeto social de la mujer: estamos ante un ejemplo de sociedad matrilineal donde ella encabezaría los clanes familiares, liderando asuntos políticos, económicos y cuya participación en rituales era esencial.

Entre sus ocupaciones se encontraban las tareas del hogar, el cuidado de los niños y el ganado. De la lana de sus ovejas obtenían el hilo que teñían para posteriormente tejer sus mantos en telares que ellas mismas fabricaban, caracterizados por ser desmontables, a fin de poder ser transportados en invierno del interior del "hogán" (casas) al exterior, en verano.

²¹ Este último elemento sería estudiado en el arte prehistórico y relacionado con la Diosa Pájaro por Marija Gimbutas (1996:3-17)

²² (Trad.): "Spider Woman instructed the Navajo women how to weave on a loom. The warp was of spider web. There were crosspoles of sky and earth cords, warp sticks of sun rays, and healds of rock crystal and sheet lightning. The batten was sun halo, and white shell made the comb. The four spindles were of flash lightning with a whorl of turquoise, lightning with a whorl of abalone, a rain streamer with a whorl of white shell and zigzag lightning with a whorl of coal." (Feinberg et.al., 1977-78: 34)

La mujer navajo diseñaba y tejía sin dibujos previos. La singularidad de los mantos era muy estimada, cuyos originales diseños nunca eran copiados. Los más tempranos ejemplos conocidos datan del 1805. No sería hasta el siglo XV cuando comerciaron con sus vecinos, los Pueblo, usando otras materias primas que introducían los españoles. Anteriormente pudieron usar para sus tejidos otros materiales como fibras y corteza de árbol. Nuevas técnicas y materiales se irían incorporando a través del contacto con otras culturas y el comercio, así que los cambios estéticos también se produjeron. Uno de los más característicos es el patrón "Eye-Dazzler", de colores vivos y expresivos.

Los tejidos se destinaban a necesidades como vestirse, calentarse, sentarse, o eran usados como puertas, ropa de cama o monturas. La indumentaria amenizaba el entorno por sus formas, evocando imágenes naturalistas, como por ejemplo la lluvia —con líneas verticales negras, y por sus colores (rojo: Sol bendito; blanco: Este, Luz matinal; azul: Sur, días despejados; amarillo: Oeste, luz vespertina; negro: Norte, origen de nubes negras)—, aunque no eran ceremoniales, sino que podrían representar la vida de su propio usuario en conexión con la comunidad.

El arte del hombre sí que era religioso. Por ejemplo, sus pinturas sobre arena empleaban un imaginario con el que convocaban a sus espíritus para controlar la naturaleza.

El arte de la mujer navajo está unido a un imaginario abstracto, reflejando el poderoso paisaje desértico y su gran horizontalidad. Para Jean Feinberg, la fuerza estética de su expresión revela el orgullo de la mujer navajo, el valor de sus actividades y su reconocimiento social.

- "Especulaciones", VV.AA.

Finalizados los puntos a tratar pasaremos a exponer y comentar sus propias conclusiones.

El interés hacia las artes textiles es un aspecto a reconsiderar porque en ellas puede observarse la distinción social entre el estatus hombre/mujer. Las autoras de este artículo han explorado vías alternativas. Una de ellas es evitar la distorsión de unos prejuicios favoreciendo otros. Esto se plantea como un ejercicio para explicar el por qué de su interés en otras sociedades, o de su enfado frente a la "opresión de la mujer", amparado por jerarquías sexuales. Su desarrollo se ejecuta arrojando una interpretación contextual que evita imponer ciertas definiciones de arte propiamente occidentales, como llamar arte a unas manifestaciones estéticas donde los significados son bien diferentes. No por ello quieren proponer una lectura simple, sino que ésta debe leerse en el contexto de tales calificaciones.

Afirman que la abstracción del arte femenino en estas culturas debe ser cuestionada. El lenguaje estético de la mujer no tiene por qué no manifestar un significado simplemente por no obedecer a una iconografía en relación a lo sagrado. Muchos de los diseños analizados demuestran que, aunque los símbolos de hombres han sido más atendidos en materia artística, las abstracciones femeninas tienen un significado simbólico también. El ejemplo más sobresaliente

es el de la mujer navajo, donde los colores y diseños de los mantos, fuera del ámbito sagrado (aunque evocando el mito de la Mujer Araña), crean una atmósfera en relación al medio, sugiriendo la posibilidad de un talento simbólico. Estas contradicciones desvelan la variedad del lenguaje abstracto, amparando la tendencia de que existen aspectos relativos, sin asignar un criterio de verdad absoluto.

Las autoras prefieren no acogerse a categorizaciones, aceptando el contexto real e ideológico de la mujer en diferentes culturas. Lo que no pueden aceptar es que el contexto social y político perpetúa la discriminación al ocultarla. Si bien es cierto, sus ojos son occidentales y femeninos, reconociendo que las lecturas sucumben a la misma parcialidad que otras actitudes discriminatorias contemporáneas. Defienden, como expresión artística, que la mujer de las culturas expuestas tuvieron el suficiente potencial para romper códigos jugando con el formato y trascendiendo las limitaciones, ya que a menudo han subvertido los dictados sociales con el fin de acceder a una de las necesidades básicas humanas: la autoexpresión. Que la mujer en las sociedades tradicionales haya intentado cambiar esta situación con gran ingenio y energía [...] "debe ser celebrado."²³

3. El tabú como origen de la cultura.

- a. "The Equivocal Role of Women Artists in Non-Literate Cultures", Jehanne H. Teilhet.²⁴

Otra de las propuestas de *Heresies* cuestionaba por qué existen determinados roles jerárquicos entre las sociedades primitivas ligados a la creación artística. Este es el caso de Jehanne H. Teilhet, quien considerando las organizaciones político-religiosas de las culturas "sin escritura" analiza el papel de la mujer en las artes²⁵.

Teilhet identifica que entre varias de estas sociedades la mujer suele tener prohibido el acceso a un tipo de arte específico, ya que dentro de las propias categorías estéticas distinguimos un arte sagrado y otro secular o profano. Generalmente será el sagrado al que el hombre tiene acceso (definido por la autora como estático), mientras que la mujer podrá ejercer el arte profano (definido como dinámico). Aunque anota (1977:96) que esto podría tener matices, apoyándose en las observaciones del antropólogo Andrew Whiteford, quien cuestionaría que los oficios de la mujer entre los Indios americanos podrían estar siendo considerados un arte menor desde la perspectiva occidental, sobre todo, al no comprender que el estilo geométrico femenino podría tener connotaciones religiosas que nosotros no conocemos.

²³ Con esta frase cierran el artículo. (Trad.): "[...] must be celebrated."

²⁴ Publicado en 1977 dentro de: *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*

²⁵ La autora se acoge al término «sociedades sin escritura» — (Trad.): "*Non-Literate Culture*" — para referirse a la definición de «sociedades primitivas» que estamos empleando en nuestra investigación, la cual utilizaremos de aquí en adelante para dirigirnos a la definición de Teilhet.

Esta diferencia, acerca de las preferencias estéticas por sexos, se explica argumentando que determinadas sociedades primitivas acuerdan eliminar cualquier reconocimiento de invención en el arte sacro, prefiriendo mantener la repetición ritual que garantiza cualquier factor de riesgo ante su estado religioso-político. Lo ritual restringe la innovación y la libre autoexpresión manteniendo una iconografía dada. Mientras, del otro lado, el arte profano podría incorporar elementos más innovadores al no estar sujetos al proceso ritual. Se pronostica como un soporte más apropiado para comprender los cambios sociales y estéticos debido a su carácter efímero.

Teilhet no pretende debatir acerca de qué es o no arte en las sociedades primitivas. Se suele diferenciar entre sagrado y profano atendiendo al uso y función que el objeto estético tiene dentro de la sociedad. Por ejemplo, en las Islas Marquesas de la Polinesia Francesa un bol que no se ha realizado por un artista (quien contiene el conocimiento sagrado y conoce los rituales) es solamente un bol. Su preocupación es analizar por qué en la mayoría de las sociedades primitivas las mujeres tienen denegado el acceso al rol del artista como creador de objetos, valorados por su poder religioso-político.

El artículo comienza cuestionándose cómo se es artista, exponiendo que no se da una regla única, sino que dependiendo del contexto cultural existen varias normas. Por ejemplo, en la Polinesia se valora la descendencia genealógica con rango masculino, mientras que en Melanesia no existe la estructura genealógica, sino que se estima tener ciertas habilidades y conocimientos manteniendo el rango sexual en el hombre. No siendo así entre los Yoruba de Nigeria, donde hombre o mujer pueden alcanzar la misma importancia social que implica ser un artista.

A raíz de esta situación, observa que las restricciones de la mujer hacia lo sagrado comprende el acceso a determinados materiales, el uso de determinadas herramientas y, consecuentemente, el abastecimiento de un imaginario concreto que implica ciertos conocimientos sagrados, dando lugar, a su vez, a una dualidad donde sus producciones son marcadamente distinguibles y cuyo principal eje de configuración procede de un tabú, el que configura dentro de cada cultura diferentes procesos técnicos (definidos en los Eskimos de Alaska por Franz Boas) y diferentes estilos artísticos (anotados por William Bascom entre los Indios americanos).

Por ello, el empleo de cierto imaginario concreto responde a una idea o conocimiento específico, pudiéndose o no utilizar como medio de expresión estético atendiendo a las normas que rigen la estructura social de cada cultura. Esta situación es a la que Teilhet va a dedicar una atención especial.

Entre los Ashanti de Ghana, estudiados por Robert Sutherland Rattray, los hombres no diseñan ollas o pipas a menos que representen formas antropomórficas o zoomórficas, prohibidas para la mujer. Según la historia recogida por este antropólogo, una ceramista dejó de ser fértil cuando modeló una

olla figurativa. Desde entonces las mujeres no utilizan este recurso estético²⁶. Ejemplos como este la llevan a plantear la premisa de que el mero hecho de realizar un arte representacional (antropomórfico o zoomórfico) estaría prohibido, de manera generalizada, porque sería un recurso estético reservado al ámbito sagrado. Aunque ejemplos entre los "Anang" [Anaang] de Nigeria desestiman su idea al observar que existen figuras representacionales en arcilla, empleadas como juguetes o como decoración. Este caso atestigua que el ámbito de lo sagrado no reside únicamente en el recurso estético, sino que viene condicionado por el empleo del material y la técnica, en este caso, la madera y la talla. En sociedades de lengua Oceánica "Wusi" (Wusi-Kerepua), en la zona de Nuevas Hébridas y el lago Chambri en Papúa Nueva Guinea, las mujeres también emplean la cerámica figurativa; y entre los Egbdo Yoruba descritos por Robert Farris Thompson, la figura de la artista, de nombre Abatan, demuestra el uso del conocimiento sagrado en la cerámica representacional que le fue revelado por la gracia de Eyinle (dios Yoruba, sintetiza los poderes de la caza, la herbolaria y el agua), quien garantiza la inclusión de algunas mujeres en el uso de las imágenes figurativas.

Y Teilhet introduce otro caso que ella misma estudiaría, donde la mujer emplea formas antropomórficas y zoomórficas. Corresponde al grupo Logunda de Nigeria. Consiste en que a una mujer logunda se le permitía el uso de ciertas formas sagradas para las ollas del culto "Kwandlha" (1977:98). La artista se llama Dasumi. Fue una mujer que, en sus últimos años de fertilidad, obtuvo su posición por llamamiento, manifiesto a través de una serie de enfermedades interpretadas por Moundo (nombre de una mujer anciana que asiste a su curación) como el reclamo del culto "Kwandlha". De este modo Dasumi se especializó en la curación de enfermedades de niños, actividad de la que obtenía un tributo a cambio. Confirmaba su diagnóstico al observar si la olla del "Kwandlha" se sumerge o no en agua. Una vez conocida la causa, el niño tomaría una medicina, se le aplicaría el cuerpo con arcilla roja y se le suplicaba al espíritu de la enfermedad que abandone el cuerpo para personificarse en una olla "Kwandlha" que realizaría Dasumi para tal ocasión. La olla se le entrega a la madre para que la seque al sol durante unos días antes de su cocción. Tras ello, se procede de nuevo a invocar con palabras mágicas al espíritu de la enfermedad a fin de que deje al niño y penetre en la olla del "Kwandlha". Se ofrece en sacrificio, como tributo, una gallina o una cabra, además del "Sinke" (bebida especial) contenida en el "Suthala" (urna de barro cocido). "Gurbuburile" es, por ejemplo, el nombre de una de estas ollas de forma humana usada para curar a los leprosos, cuyos pies son la base, el cuerpo de la olla serán los brazos y piernas, el cuello se corresponde al cuello de la olla, y la boca abierta es la apertura superior. El ritual se consagra cubriendo la olla de llagas y comiendo uno de sus brazos, mientras el otro se deja para sostener una calabaza con agua.

²⁶ La autora señala (1977:97) que conoce hechos en los que la mujer que utilizó formas estéticas prohibidas fue asesinada, esterilizada u obligada a guardar juramento.

Según informa Teilhet, en 1968 Dasumi era más conocida entre los suyos que la propia Moudo, por lo que tenía una explícita libertad en la tradición iconográfica, pudiendo incorporar nuevos elementos formales que agraden como moradas a los espíritus de las enfermedades.

Una vez expuestos los hechos, la autora tiene los datos suficientes para corroborar que el uso de formas antropomórficas y zoomórficas no se da universalmente entre todas las sociedades primitivas. Así que continuando con el proceso analítico estudiará las técnicas y los materiales, ofreciendo un punto de vista general sobre cuáles son los valores que se les han atribuido. En este caso, señala que existe un mayor grado de universalidad entre las sociedades primitivas para considerar como un tabú que la mujer utilice materiales duros y ciertas herramientas concretas. La arcilla no será una de estas técnicas prohibidas, a pesar de que el fuego transforme la suavidad y maleabilidad del material en una pieza de relativa dureza y durabilidad. Entre las causas de esta segregación de los medios, la autora considera existir una asociación explícitamente masculina para relacionar el material blando a la mujer, porque es el que mejor refleja su femineidad, por su fragilidad, flexibilidad y su carácter secundario o subordinado, justificando el poder del hombre sobre la mujer.

Yo creo que los valores e ideologías atribuidos a ciertos materiales eran una invención masculina para mantener a la mujer en su lugar, porque encuentro curioso que la mujer no elija explorar los diferentes usos materiales una vez la sociedad está más asentada.²⁷

La autora encuentra que existe además una relativa escala de importancia dentro de los materiales dependiendo de cada cultura, aplicando criterios de valor que giran en torno a la durabilidad del material, su escasez, o los medios necesarios para su trabajo. Como norma general, serán los materiales más valorados los destinados por sus propiedades mágico-religiosas a las deidades más veneradas. Y realiza un análisis específico de la madera, piedra, marfil y metal.

Tras esta exposición de hechos, procede a valorar los contenidos y ofrecer una respuesta a la cuestión de por qué en la mayoría de las sociedades primitivas las mujeres tienen denegado el acceso al rol del artista, como creador de objetos valorados por su poder religioso-político. Responde que el papel de inferioridad de las artes de la mujer se debe a una implantación del dominio masculino sobre la mujer, cuyas preferencias estéticas, dirigidas hacia el aspecto estático, se corresponde al espíritu inamovible de su poder. Las preferencias estáticas en el estilo del hombre son un instrumento para articular significados de control sobre la mujer, promovido para mantener su propia importancia. Y finaliza el texto añadiendo: "Los viejos sistemas de creencias atados a la tradición son difíciles de romper, como lo demuestra la escasez de mujeres artistas contemporáneas del

²⁷ (Trad.): "I believe the values and ideologies attributed to certain materials were a male intention to keep women in their place because I find it curious that women did not choose to explore the use of different media once the society became more settled." (Teilhet, 1977:99)

tercer mundo."²⁸ Pero ante esta frase tan rotunda vamos a explicar por qué la autora considera la tradición en un sentido devaluado.

Esta idea parte de su consideración frente al paradigma de por qué a las mujeres no se les permite usar herramientas específicas y materiales concretos. Estas prohibiciones se justifican porque entre muchas de las sociedades primitivas existen asociaciones negativas en torno a la mujer, ya que se la considera portadora de fuerzas malignas. Expone Teilhet que en todas las sociedades primitivas el signo de contaminación más peligroso lo porta la sangre menstrual. Entre los Maorís de Nueva Zelanda se lo consideró como a un ser humano, llamado "Manqué". Entre la sociedad de lengua "Mbum" y los "Jukun" de Nigeria se cree que los hombres se separaron de las "monstruosas mujeres" porque los dioses del hogar aborrecían la sangre menstrual (1977:100). Para los Ashanti de Ghana la mujer no puede tallar un taburete debido a su menstruación. Ni si quiera podía acercarse a la madera mientras se talla porque crecerían el dolor y la muerte. Y las vinculaciones entre la sangre menstrual son amplias, abarcando un conjunto de tabús como son las relaciones sexuales durante el periodo.

Estas son causas que conducen a la autora a considerar que la sangre menstrual está asociada a lo negativo, pudiendo producir rupturas en el bienestar y el equilibrio social frente al que luchan las defensas masculinas. Apoyándose en citas de interpretaciones freudianas por Warner Muensterberger, expone la fobia que el hombre tiene a la mujer, y de ahí su aislamiento como una medida de seguridad. Junto a esta consideración introduce una interpretación muy interesante. Piensa que los ciclos de producción rituales de los hombres se construyen en relación a los ciclos femeninos, como la menstruación, el embarazo y la niñez. De ahí que cuando el hombre está llevando a cabo rituales, como la elaboración de una canoa entre los Polinesios, éstos comportan a los objetos la misma naturaleza que la de un niño. El aislamiento del hombre con otros hombres es a menudo realizado en una casa referida al útero. Cuando la mujer tiene el periodo se aísla en un lugar especial. En ambas situaciones hombre y mujer son particularmente poderosos tanto negativa como positivamente, debiendo ser apartados de la cotidianidad. En ambos casos (el hombre creando una canoa, y la mujer creando la vida) son imposiciones de autoprotección, las que si llegan a romperse pueden producir la vulnerabilidad, como que el hombre se dañe con su herramienta (pudiendo morir) o que la mujer aborte, nazca un niño muerto o deformado, o incluso muera en el parto.

Como conclusiones, podemos observar que la preocupación de la autora se posiciona en la balanza de la femineidad para desenlazar la compleja asociación determinista de las sociedades primitivas, tan difíciles de comprender para el pensamiento occidental. La mujer se piensa como realidad amenazante frente a la estabilidad. A la mujer se le teme y respeta por este poder. Y aunque ella representa la continuidad del linaje y la población de su sociedad, el periodo de

²⁸ (Trad.): "The old belief systems bound by tradition are hard to break, as witnessed by the scarcity of contemporary women artists from the third world." (Teilhet, 1977: 102)

fertilidad rivaliza con los poderes del hombre primitivo, que tiende a buscar la perfección en el origen de los tiempos.

La línea teórica de Teilhet está coherentemente expuesta y rigurosamente analizada en determinados aspectos. Por lo tanto, no creemos necesario presentar aquí una crítica textual. Estamos de acuerdo en muchos de sus puntos de vista. Aunque más allá de las asociaciones físicas de los sexos y las labores, que la autora señala como situaciones de poder religioso-político, pensamos que existen otros factores culturales internos que la autora no ha señalado, abarcando un componente mayor que responde a las posibles e hipotéticas respuestas del rol de la mujer en las sociedades primitivas. Pero esto no lo vamos a explicar nosotros, sino que sería en el mismo número de *Heresies* (1977:116) donde Virginia Maksymowicz (se presenta como artista) ofrecería una lectura adscrita al uso exclusivo de la arcilla de la mujer en el arte primitivo.

b. "Myth and the Sexual Division of Labor", Virginia Maksymowicz.²⁹

En este artículo Virginia Maksymowicz aborda la importancia del mito y el símbolo dentro de las estructuras de estas sociedades. Observando los estudios de George P. Murdock y Caterina Provost³⁰, amplía el contexto histórico del mito para exponer la teoría de que las diferencias físicas entre los sexos, cuyas repercusiones se observan en la separación de labores, tienen importantes relaciones con los mitos (los llama "significados connotativos"). Tomando la definición de símbolo propuesta por Víctor Turner³¹, considera al símbolo una unidad que almacena la cantidad máxima de información cuyos significados son tanto funcionales como simbólicos. En esta línea observa que muchas de las asignaciones sexuales de las labores son tomadas enteramente deterministas. Por ejemplo, la dureza o flexibilidad de un material no tiene por qué ser únicamente lo que determina la división de las labores, sino que existen ciertas "connotaciones" inscritas en las propias cualidades del material.

Propongo que la "feminidad" de la arcilla se basa en la mitología y la simbología que rodea a este material en lugar del propio material en sí mismo. Esto parece aún más probable si tenemos en cuenta el complejo y generalizado simbolismo de la arcilla, inseparablemente de la tierra.³²

De este modo la autora analiza el simbolismo de la tierra, como Madre Tierra, pensando que como "mujer" es la progenitora de todo lo vivo. Ella es como el

²⁹ Publicado en 1977 dentro de: *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*

³⁰ La obra que la autora utiliza como referencia es: «"Factors in the Division of Labor by Sex: A Cross-Cultural Analysis," *Ethnology*, vol.12, 1973.» (Maksymowicz, 1977:117)

³¹ La autora se fundamenta en las citas de: "Marja-Liisa Swantz, *Ritual and Symbol in Transitional Zaramo Society* (Sweden: Almqvist and Wiksells, 1970)" (Maksymowicz, 1977:117).

³² (Trad.): "I propose that the "femaleness" of clay is based on the mythology and symbology surrounding this material rather than on the material itself. This seems even more likely when one considers how complex and widespread clay -and, inseparably, earth- symbolism is." (Maksymowicz, 1977:116)

vientre del que nacen las semillas, mientras que [...] "el cielo (masculino) vierte su lluvia (semen) para producir el crecimiento de las plantas (vida)". La muerte es el regreso al vientre de la Madre Tierra.

Bajo estas premisas aplica la analogía sobre los Mwambao Zaramo de Tanzania, porque observa que la mujer alfarera es un símbolo de la "mujer/tierra" con fuerte presencia mítica. Al ser la mujer la fuente simbólica de la vida/muerte, en su relación a la tierra, entonces solo ella puede utilizar la arcilla al estar asociada a la cocina, la nutrición y el crecimiento. Los Zaramos son una sociedad matrilineal, tal y como refleja el mito de creación de la vida al relatar que Nyalutana es el origen de todas las cosas. Su nombre hace referencia en la lengua Zaramo tanto al verbo «extenderse sobre» como al sustantivo «pepino» (porque se arrastra y propaga rápidamente). En el mito, Nyalutanga emerge de la tierra como unión de la primera mujer y la fertilidad de la tierra³³. De este modo, la correlación entre ambos conceptos (mujer/tierra) comparten referentes simbólicos, sin poder referirse a uno en concreto sin invocar al otro. Por ello las labores agrícolas son consideradas por la mujer Zaramo un regalo de Nyalutanga, porque ella es quien le ofrece el conocimiento de las plantas y quien asegura y consolida el ciclo de la existencia de la vida. Del mismo modo, la muerte es asimilada como un proceso de descomposición del que emergerá la nueva vida. Así, en los rituales Zaramo, el simbolismo de la mujer y la muerte son inseparables: [...] "si la tierra = mujer y si la tierra provoca la decadencia y la muerte, entonces la mujer provoca la decadencia y la muerte."³⁴

Esta múltiple analogía (vida/muerte-tierra/mujer) es una constante que aparece en los rituales Zaramo del nacimiento. Se vierte agua sobre el cuerpo del niño hasta que cae sobre el suelo, donde se realiza un ritual de enterramiento (la placenta, el cordón umbilical, los primeros excrementos o las uñas se entierran). Y en rituales de enterramiento el cadáver se sitúa en su lecho, sobre una especie de cama para que el agua pueda fluir libremente. Bajo la misma se guardan ollas de cocina (símbolo femenino relacionado con la comida) en referencia a la vida que está por llegar.

Conclusiones

Si volvemos a plantear nuestra hipótesis, donde nos preguntábamos si en *Heresies* se están planteando cuestiones feministas en relación a las sociedades primitivas, podremos responder que sí; y en esta investigación hemos analizado cómo lo hacían.

Conocemos que *Heresies* se constituyó como un punto de encuentro para miles de mujeres que deseaban considerar su situación dentro de un mundo gobernado

³³ La autora observa la siguiente combinación: si la tierra genera la vida y el crecimiento, entonces la mujer produce la vida y el crecimiento, resultando que tierra=mujer.

³⁴ (Trad.): "[...] if earth = woman and if the earth brings about decay and death, then woman brings about decay and death." (Maksymowicz, 1977:117)

por hombres, el cual bloqueaba su vida potencial. Como acabamos de exponer, existen diferentes acercamientos a las culturas primitivas que en la mayoría de los casos se realiza a través del arte. Y con estos ejemplos podemos comprender, aunque de un modo parcial, que se dirigen hacia el arte primitivo para construir un concepto de lo femenino con el que enfrentarse al patriarcado. Pero estos enfoques son divergentes y presentan líneas de recepción de lo primitivo diferentes. Algunas son deterministas, algunas incluso pueden parecer etnocéntricas, mientras que otras son más subjetivas y dejan el campo abierto a la interpretación.

Parece entonces quedar claro que durante la década de los 70 emerge una necesidad colectiva y femenina por acercarse a las culturas primitivas con un punto de vista más sensible. Y aunque podemos observarlo como un producto de la necesidad y los propios intereses feministas, el resultado ha sido una comprensión más sincera y profunda de la complejidad que representa el arte primitivo desde el punto de vista occidental.

En la revista *Heresies* hemos podido observar propuestas que nos permiten esbozar cómo las feministas proporcionaron una aproximación muy importante hacia y para la antropología. Aunque son pocas aquellas que ofrecen un punto de vista donde los referentes de las sociedades primitivas se contextúan. En muchos de ellos hemos visto cómo el imaginario se re-posee, entendiendo por re-poseer una de las categorías del pensamiento que emplea al "Otro" en su propio beneficio, matizando que, creemos, es un ejercicio necesario dentro del proceso de determinación para esta corriente estética. Tomando como base que lo primitivo se introdujo dentro de este contexto, y fue baza de relatividad con la que transformar el papel de la mujer en una estructura social jerarquizada y controlada por el hombre, podríamos advertir que la línea evolucionista persiste durante este periodo histórico (quien considera al hombre primitivo estar viviendo en una época lítica, sin posibilidad de progreso).

Como conclusión final añadimos que gracias al estudio de artículos como los aquí expuestos consideramos un proyecto de actualidad el proporcionar un reducto teórico más sintético, donde las culturas prehistóricas y otras de carácter tradicional no sean eje de relaciones con las sociedades primitivas.

Estela Ocampo comienza (2011:69) un capítulo dedicado a desmontar voluntades de homogeneización que afectan a las definiciones del término primitivo: "El criterio firmemente establecido de que el arte primitivo tenía que ver con el origen —el origen del hombre, de la cultura, del arte— hizo que se le asociara con el arte prehistórico." El arte prehistórico es una de las categorías que se califican, junto con el arte precolombino y el arte de los niños, como las "inadecuadas compañías"³⁵. Localizando como origen del asunto las exposiciones coloniales de finales del siglo XIX y principios del XX, los mismos principios expositivos se extendieron al museo etnográfico, donde el arte primitivo, al igual que el arte precolombino, estuvo expuesto compartiendo espacio junto con huesos

³⁵ El capítulo al que hacemos referencia se titula "En inadecuada compañía" (Ocampo, 2011:57-77).

de animales prehistóricos (y está, no lo olvidemos, en el paradigmático caso del Museo *Pitt-Rivers* en Oxford). Generalmente impera la idea de que estas culturas están “más cerca de la naturaleza que de la cultura”, ubicándose junto a animales disecados dentro de aspectos de la biología genética e incluso la geología. Las teorías de Claude Lévi-Strauss confirmarían todo lo contrario³⁶.

Lamentablemente estos son unos malentendidos que se extienden actualmente en nuestra cotidianidad, suponiéndose que [...] “el arte primitivo está relacionado con el origen del hombre y que se puede hablar de él, al igual que de las sociedades que lo producen, en términos de civilización paleolítica o neolítica.” (Ocampo, 2011:70). Pero el problema es reversible. Citando a Leroi-Gourhan, Ocampo (2011:71) advierte que si por un lado comparamos a las sociedades primitivas con las prehistóricas, cuando queremos hablar del periodo prehistórico lo hacemos en términos de semejanza con las culturas primitivas actuales (hechos que se remontaría a las ya alejadas palabras de H. Du Cleuziou por el año 1887).

Por lo tanto, tenemos muy claro que el arte prehistórico pertenece a un tiempo pasado, mientras que el arte primitivo “es” en un momento presente, contemporáneo, cambiando y desarrollándose “históricamente” por vías divergentes a las sociedades del pasado y a la nuestra. En la actualidad, los estudios otorgan entidad propia a cada cultura; o deberían.

³⁶ El antropólogo demostraría a través del estudio de los mitos que las sociedades primitivas establecen una organización tan exhaustiva como nuestra propia ciencia, convirtiendo la naturaleza en cultura. Sus estudios proporcionan interpretaciones que se ordenarían entre dos estadios: de lo crudo a lo cocido (Lévi-Strauss, 2005), con matices, de la miel a las cenizas (Lévi-Strauss, 2005b).

Bibliografía

- Asociación Trama y Fondo. (2015). *Museo de las Diosas*. Recuperado de: <http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las-diosas/museo-diosas.html>. Última consulta online el 24 de marzo de 2015.
- Braderman, Joan. *The Heretics*. Recuperado de <http://heresiesfilmproject.org/archive/>. Última consulta online el 12 de marzo de 2015.
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deutch, M. y Flam, J. (eds.). (2003). *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press.
- Eliade, M. (1991). *El Mito del Buen Salvaje*. [S.l.]: Almagesto.
- Feinberg, J.; Goldberg, L.; Gross, J.; Lierberman, B. y Sacre, E. (1977-78). Political Fabrications: Women's Textiles in 5 Cultures. *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*, 1 (4), 28-37.
- Gimbutas, M. (1996). *El Lenguaje de la diosa*. Oviedo: Dove.
- (2014). *Diosas y dioses de la vieja Europa: 7000-3500 a.C.* Madrid: Siruela.
- Hollister, V. y Weatherford, E. (1977). «"By the Lakeside There is an Echo" Towards a History of Women's Traditional Arts». En *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*, 1 (4), 119-123.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *Antropología Estructural: mito, sociedad, humanidades*. México: Siglo XXI.
- (2005). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2005b) *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. (1983). *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York: New Press.
- Maksymowicz, V. (1977). "Myth and the Sexual Division of Labor". En *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*, 1 (4), 116-117.
- Musée du Quai Branly (2015). *Explorer le collections*. Recuperado de: <http://collections.quaibrantly.fr/>. Última consulta online el 17 de abril de 2015.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo: Aproximación al arte primitivo*. Barcelona: Alianza.
- Orenstein, Gloria F. (1990). *The Reflowering of the Goddess*. New York: The Athene Series, Pergamon Press.
- Stone, M. (1978). *When God was a Woman*. New York, London: A Harvest, HBJ Book.

- Teilhet, Jehanne H. (1977). The Equivocal Role of Women Artists in Non-Literate Cultures. *Heresies: Women's Traditional Arts-The Politics of Aesthetics*, 1 (4), 96-102.
- Todd, J. (1978). "Opposing the Rape of Mother Earth". En *Heresies: The Great Goddess*, 1 (5), 90-94.
- Weatherford, E. (1977). "Women's Traditional Architecture". En *Heresies: Patterns of Communication and Space Among Women*, 1 (2), 35-41.