

Mujeres, feminismo y arte popular*

*Francesca Gargallo Celentani***

Es complicado hablar de un libro como *Mujeres, feminismo y arte popular* compilado por Eli Bartra y Guadalupe Huacuz Elías, porque reúne los aportes de diversas mujeres, cada una con su estilo expositivo y con sus intereses e ideas sobre lo que hay que subrayar –en pro y en contra de los conceptos “arte”, “popular”, “género”, “teoría feminista”– y de lo que hay que enfocar desde el análisis de la producción de objetos –cerámica, telas, muñecas, bordados– y de ejecuciones –música. A la vez, es una oportunidad, ya que ofrece revisar precisamente esa diversidad de puntos de vista y de interés de investigadoras unidas, por lo menos, por dos tópicos: uno, el enfoque en el estudio del arte popular producido por mujeres y, dos, las enseñanzas de una filósofa dedicada al análisis estético y feminista de la producción de objetos de arte (y sus correspondientes ideas) por parte de mujeres de los sectores populares.

* Reseña del libro *Mujeres, feminismo y arte popular*, Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (comps.), México, UAM-Xochimilco, 2015.

** Escritora, feminista y editora. Se ocupa de la historia de las ideas feministas en relación con la política, la educación y la estética.

La filósofa es Eli Bartra, maestra fundadora del programa de estudios de las mujeres en la UAM-Xochimilco, feminista, miembro de La Revuelta, activista y productora de ideas que marcan un hito en la estética nuestroamericana. A ella se debe, en efecto, hace ya casi tres décadas, haber puesto su mirada atenta en las emociones que producen las artes relacionadas con tradiciones, economías y construcciones ideológicas del deber ser de las mujeres, que no son consideradas de academia, o “cultas”, pero provienen de una larga, sutil y en ocasiones oculta enseñanza. El arte sin nombre, porque en ocasiones se piensa como anónimo, ha sido el objeto de la específica observación de Eli Bartra, que lo ha reivindicado por su carácter no elitista y por su constante, histórica, presencia de mujeres.

Este libro es de alguna forma un homenaje a la filosofía de Eli Bartra. Una estética ubicada, un pensamiento social y una revolución en la historia del arte, todo ello conforma el corpus de la reflexión bartriana. Una epistemología de algún modo, pues se aboca a complejizar el conocimiento del arte desde una perspectiva feminista. Estudiar el arte popular como proceso y no solamente

como objetos aislados, como ella misma propone en el primer ensayo de este libro, le ha permitido tener ideas sobre el contexto social específico donde las mujeres se expresan en artes de escaso reconocimiento académico y económico. La subalternidad, en efecto, es el resultado de ideas que actúan en el contexto social: la construcción ideológica de la inferioridad de las mujeres, la discriminación de clases y el racismo. Las acciones que revierten en los hechos la subalternidad son actos estéticos. Exponen la riqueza de la creatividad de las mujeres y evidencian la discriminación, rechazando la masculinización como algo digno de halago.

No obstante, este libro trasciende el homenaje, pues expone también cómo una filosofía abre escuelas y cómo las alumnas no tienen ni que subordinarse a la maestra ni superarla, sino ser sí mismas.

En “Arte popular y género”, Anabella Baragán y Guadalupe Huacuz resumen en ocho puntos las formas de acercamiento al arte popular visual desde una perspectiva no sexista, subrayando la importancia de reconocer quiénes son las personas que crean arte y los contextos culturales, geográficos y económicos en donde lo hacen. También insisten en la imagen que las construcciones sociales de las mujeres, los hombres y sus ámbitos de importancia (la relación con las niñas y los niños, con la familia y con el espacio público) imprimen a las obras, de modo que se expliquen en éstas las diferencias de colores, formas, materiales y temáticas. La preproducción, la producción de mujeres, hombres, niñas y niños y la venta revelan que el arte popular no sólo es principalmente

una actividad de subsistencia, sino que además reproduce sistemas de género políticamente significativos.

Esta politicidad del arte popular es retomada por Géraldine Chouard en su estudio de las “Formas, tendencias y valores del *Patchwork* afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI)”, siendo el *patchwork* un arte hecho por mujeres de forma individual o en grupo. Este estudio subraya la relación entre mujeres negras y blancas, con todo y sus desigualdades económicas y de poder, en la historia de Estados Unidos. El *patchwork* afroestadounidense, y su obra principal el *quilt*, en efecto ha tenido una característica de denuncia, primero de la esclavitud, y luego del racismo realizada por las mujeres negras que las mujeres blancas han sabido ver y apreciar. La continuidad del *patchwork*, además, es un testimonio de continuidad de un arte que produce cultura y contracultura.

La “puntada cimarrona de las mujeres afroecuatorianas” estudiada y practicada por Marisol Cárdenas Oñate, acompañada de su versar insurrecto, y la dedicatoria que como académica hace a las enseñanzas de su abuela, nos remite al cuerpo territorio como espacio de la política de las mujeres, evocado por la feminista xinka Lorena Cabnal. En efecto, Marisol Cárdenas habla de la piel negra como la tela de la cartografía de la vida, con sus recuerdos, surcos, huellas, encuentros para hablar de artes que se relacionan con otras artes rompiendo fronteras (el de las hacedoras de muñecas negras ecuatorianas y las de muñecas brasileñas influenciadas por pintoras e investigadoras blancas) y rescatando

historias de maternidades atravesadas por la diáspora entre África y América, así como por las separaciones forzadas de las madres y las hijas en la esclavitud. La politicidad de la “estética ritual metafórica del corazonar” que ella revela tiene una característica utópica, de transformación social profunda y de ideario de vida, así que la inserta en una continuidad dialógica, implícita en el tejer historias de vida y retratarse en el ejercicio lúdico de producir retratos en forma de muñecas.

Los *repassos* de las tejedoras de Minas Gerais presentados por Amanda Motta Castro abundan en la historia del quehacer de las mujeres como dimensión del aprendizaje y su dimensión sensible, aunque estén colocadas al margen del conocimiento formal. Estudiarlos no sólo para subrayar la importancia de las figuras del *repasso* sino para valorizar el acervo de lo que hacen y transmiten de madres a hijas, es una forma de subrayar la importancia histórica del estar ahí, de inventar, de trabajar y, de esa forma, revertir la marginalización del trabajo realizado por las artistas.

Igualmente productor de cultura, y reflejo de sus transformaciones, es el consumo cultural y la resistencia a la comercialización simple de los objetos que relacionan la alfarería con la cosmogonía nahua en la tradición patriarcal de Tlayacapan. El nuevo uso y consumo del “Juego de Aire” estudiado por Patricia Moctezuma Yano habla del lugar de las mujeres en la familia patriarcal de ese pueblo de Morelos, de la vinculación de las mujeres con la curación y de los diversos agentes externos que intervienen en la producción de los conjuntos

escultóricos cerámicos más apreciados por los y las compradoras de arte popular que las alfareras manufacturan y decoran en casas de varones que ayudan en la cocción de las obras. El Juego de Aire es una obra compleja, de doce piezas, que subraya la reciprocidad entre la alfarera, la curandera y la persona que busca curarse, que si bien es producida por una mujer, responde a una herencia de oficio, favorecida por la residencia virilocal. La mujer encargada de conservar y perpetuar las tradiciones, sin embargo, siente un arraigo emocional con las técnicas de elaboración de sus piezas, que en ocasiones la lleva a individualizar en la obra de otras mujeres su propia y local historia del arte, por ejemplo, al reconocer en Felipa Hernández Barragán la “creadora” de un estilo.

Así, la genealogía de las alfareras innovadoras del trabajo en barro de Santa María Atzompa, que han enriquecido la producción alfarera de su municipio, logrando cambios en su propia vida cotidiana, que propone María Elena Lopes Pacheco, subraya la historicidad de la capacidad creadora femenina. Teodora Blanco, quien fue la primera que utilizó la técnica del pastillaje en la comunidad; Adelina Maldonado, quien transformó los jarrones vidriados en objetos decorativos; Dolores Parra, pionera de la alfarería policromada; y Angélica Vásquez, quien plasma en objetos únicos sus sueños y emociones, son artistas que han desafiado las condiciones precarias de las alfareras, se han reconocido un valor y se han dado un lugar memorable en la producción de la alfarería y el desarrollo económico de la comunidad entera.

La relación entre memoria y producción artística de mujeres está presente en todas las obras, aun en aquellas inducidas por programas económicos de Estado. El informe de Elena Vázquez y de los Santos sobre los resultados de incitar la memoria colectiva de las bordadoras de San Pablo el Grande, las ha llevado al fortalecimiento cultural de sus comunidades, desde sus acciones en la comunidad misma.

Los testimonios que en este libro hacen hablar a las artistas populares en primera persona son sumamente relevantes. Beatriz Ortega, artista de las lacas en Pátzcuaro, habla de cómo al producir objetos de arte agarró confianza, es decir, crear le enseñó que como artesana tenía en sus manos la cultura y las raíces de un pueblo. Josefina Jiménez, de la Cooperativa de Mujeres de Teotitlán del Valle, nos revela que la artesanía ofrece a las mujeres una economía que les da autovaloración, a la vez que les permite desafiar prejuicios ancestrales en el interior de su misma comunidad y valorar su capacidad. Virginia Morgan Tepetla, de Izúcar de Matamoros, subraya la enseñanza entre mujeres, habiendo aprendido las técnicas de su arte cerámico de su suegra, en el taller familiar a donde la llevó su marido. Sentirse orgullosa de ser mujer está relacionado con su capacidad actual de trabajar el barro policromado y el placer que le produce realizarlo. A su vez, su suegra, Isabel Castillo Orta, insiste en que sus piezas no son copiadas, que no necesita moldes, porque ella es maestra. Una maestra especial, pues ha heredado tradiciones que conserva, a la vez que desde la tradición innova modelos y crea piezas personales.

Con estos testimonios se acopla el estudio del autorretrato de Josefina Aguilar, de Ocotlán de Morelos, miembro de una familia de artistas populares de los Valles Centrales de Oaxaca, estudiado por Liliana Elvira Moctezuma. El *Autorretrato* es una pieza en la que Josefina Aguilar intenta una y otra vez reflejarse como artista y como mujer, resaltando el significado de las cosas que la rodean y que le dan identidad, como su familia, su comunidad y su propio trabajo. Josefina de esta manera revela sus rasgos distintivos, su independencia y la experiencia de la vida real de su pueblo, tal como su terrible encuentro con el narcotráfico que le arrebató a un hijo. El *Autorretrato* encarna a una mujer con historia: ella en el centro sostiene un candelabro, frente a ella está su esposo que también trabaja el barro, en la otra mano sostiene a una Virgen de Guadalupe. Atrás está la barda rosa de su casa y alrededor personas y animales que conforman su cotidianidad. Así, la artista popular confronta la idea de que el arte hecho por un hombre tiene más valor que el suyo.

Las tejedoras igualmente producen símbolos de identidad e ideología, como sostiene Victoria Novelo en “Artesanías de México, producciones, consumos y mercados”, y lo hacen sin necesidad de intermediarios discursivos, a mano. Para la investigadora del CIESAS, en efecto el arte popular es una resistencia a la revolución industrial que reivindica la vida del trabajo manual, resaltando al producto hecho con habilidad y destreza por las poseedoras de un oficio artesano. Es claro que las artesanías no permanecen estáticas, que en ellas influyen tanto las empresas

comercializadoras de Estado como las pequeñas empresas de diseñadores que buscan hacer negocios fusionando sus ideas con las destrezas artesanas para fabricar objetos de diseño contemporáneo con técnicas tradicionales, como el deseo de trabajar en colectividad para construir y reconstruir constantemente esa misma colectividad. Ahora bien, las mujeres en este arte popular que se innova y confronta la discriminación cultural de la que han sido objeto en el terreno de la apreciación estética, también evidencia que el patriarcado se siente terriblemente amenazado por la independencia económica de las mujeres. Para ello, Novelo describe el caso del bordado maya comercial que involucra el trabajo de miles de mujeres de Guatemala a Yucatán, para quienes el trabajo del bordado es compatible con una economía social femenina. Aunque sigan con su vida doméstica, el solo hecho de que se desplacen y reciban un salario propio desafía el modelo cultural tradicional, en ocasiones logrando éxitos que suscitan desavenencias conyugales y separaciones.

Liberándose o aprendiendo unas de otras, las mujeres también elaboran sus propios mitos modernos. La idealización de una pintora mexicana en una comunidad brasileña ha llevado a una bordadora del municipio de Alvorada a acercarse a los cuadros de Frida Kahlo, para realizar una ofrenda en honor de su dolor y de su rebeldía. Este el estudio de “Uma ofrenda: Bordados brasileiros para Frida Kahlo”, de Edla Eggert. La sororidad estaría así representada en el sentirse parte de lo que la otra fue y reconocerlo importante para sí.

Bordar por la paz en Guadalajara también tiene un aspecto de ofrenda, el reconocimiento del valor intrínseco de las personas muertas y desaparecidas en México durante los dos últimos gobiernos. Bordar equivale así a una movilización, tejer en un lugar público se convierte en una llamada a la acción, y nombrar y visibilizar a muertas, muertos y personas desaparecidas expresa una manera de transformar la estética de lo detestable y de lo innombrable en algo bello. Cristina Reyes Iborra estudia el colectivo de bordadoras y bordadores de Guadalajara, el segundo, no el primero del país como ella cree, pues *Bordando por la Paz* nace en la Ciudad de México del colectivo Fuentes Rojas y hoy se ha reproducido en más de 67 puntos en el país y fuera. Perdón si menciono esto, pero fui parte del colectivo en el centro histórico de la ciudad. Ahora bien, en “*Bordamos por la Paz Guadalajara: tejiendo narraciones estético-políticas contra la violencia en México*”, Reyes Iborra resalta algo fundamental de la actual política estética mexicana, la urgencia del ejercicio de responsabilidad y empatía que nos permitirá poner fin al baño de sangre que está acaeciendo en este mismo instante. Las y los bordadores mexicanos, además, asumen en su tradición una larga historia de bordados por la paz de corte continental y la importancia de otros colectivos, el de las informadoras, las rescatadoras de memorias. Así, *Bordar por la Paz* en Guadalajara se relaciona con la Ruta Pacífica de Mujeres de Colombia y con las arpilleristas chilenas tanto como con la asociación Nuestra Aparente

Rendición, que fue iniciada por una escritora, Lolita Bosh.

La violencia en México tiene un vínculo con la estructura de género que no puede obviarse. La matanza de los 43 estudiantes de Ayotzinapa quizá se hubiera evitado de haberse atendido hace 23 años el llamado de las madres de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. La normalización de la violencia contra las mujeres ha desembocado en la normalización del asesinato, la tortura, la desaparición de once personas al día, en todo el país. Así que la pintura de los ex votos que expresan la violencia de género, estudiada por María Rodríguez Shadow y Lilia Campos Rodríguez, nos permite reflexionar sobre el complejo fenómeno de la violencia y las agresiones contra las mujeres llevada a cabo por los hombres con el propósito explícito de ocasionar daño físico y psíquico y lograr el sometimiento. Los ex votos pintados son una forma de arte popular religioso que ha sido investigado desde diversas disciplinas, pero este estudio revela que sólo la tercera parte de los ex votos presentes en diversas iglesias y santuarios ha sido mandado a hacer por mujeres. Puede ser, como proponen las investigadoras, que a las católicas la violencia sexual les produce tanta vergüenza que ni siquiera son capaces de agradecer a las fuerzas celestiales el haberse librado de ella. No obstante, los ex votos revelan un arte de la vida cotidiana y éste es claramente diferente si se trata de mujeres o de hombres.

Las mujeres solicitan la ayuda celestial para sanar padecimientos, tal y como los hombres, pero también porque están expuestas a agresiones específicamente ligadas a su condición de género: violaciones sexuales, ataques físicos y actos intimidatorios. Además indican una vez más que la violencia conyugal es una constante en la pareja y el acoso sexual y los intentos de violación son muy frecuentes en la vida de trabajadoras sexuales, campesinas, migrantes y amas de casa.

Finalmente un estudio para mí inesperado, el de las músicas que han ingresado en las bandas populares de México, abriéndose espacio hasta en las bandas militares, presentado por Vilka Elisa Castillo Silva, revela que la música popular abarca una amplia gama de géneros y reviste características ideológicas acerca de los roles de género y de la conexión entre la comunidad y lo divino. Las mujeres que tocan en bandas participan en desfiles, se esfuerzan, viajan, concurren a los festejos y así haciendo interpelan las construcciones patriarcales que exponen el perfil masculino de las interpretaciones, normalmente ligado al poder.

Cada artículo del libro merecería una reflexión detenida que este espacio no lo permite, pero vale la pena subrayar que todos se encaminan a la preservación del arte popular mediante esfuerzos comunitarios y utilizan instrumentos teóricos feministas para visualizar, recoger e indagar las experiencias de las mujeres creadoras.