

MUSEOS EMANCIPADORES LA ACCIÓN COLECTIVA FEMINISTA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CHILE)

Gloria Cortés Aliaga¹

Resumo: El presente texto intenta proponer prácticas museológicas que permitan crear nuevas etimologías, epistemologías y experiencias situadas al interior del museo a partir de la incorporación del sujeto “mujer” a la propia historia de la institución, entendiendo por “mujer(es)” a un cuerpo político más allá de su concepción cultural-biológica. De este modo, instalar la historia de los cuerpos feminizados en el museo, afectados todos ellos por cuestiones de género, racialización, clase, geografía, territorios, entre otros tantos agentes generadores de la desigualdad, obliga a la institución a reflexionar sobre sí misma y agitar las narrativas y las formas de hacer para provocar modos alternativos de agenciamiento comunitario y colectivo. A partir del análisis de un conjunto de acciones autoconvocadas por sus trabajadoras y la invitación a diferentes artistas a accionar el museo, realizadas desde el año 2017 al 2023, se abordará el impacto que ejercen las prácticas curatoriales en el contexto institucional, a partir de la subversión del canon al interior de las colecciones, de encontrar las fisuras que permitan la incorporación de nuevos sujetos políticos y de la activación feminista.

Palabras-clave: feminismos, museos latino-americanos, acciones autoconvocadas

MUSEUS EMANCIPATÓRIOS: AÇÃO COLETIVA FEMINISTA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (CHILE)

Resumo: Este texto busca propor práticas museológicas que tornam possível criar etimologias, epistemologias e experiências situadas dentro do museu, incorporando o tema "mulher" à história da própria instituição, entendendo a "mulher(es)" como uma política corporal além de sua concepção cultural-biológica. Dessa forma, a instalação da história dos corpos feminizados no museu, todos eles afetados por questões de gênero, racialização, classe, geografia, territórios, entre tantos outros agentes que geram desigualdade, força a instituição a refletir sobre si mesma e agitar as narrativas e formas de fazer as coisas a fim de provocar modos alternativos de agência comunitária e coletiva. A partir da análise de um conjunto de ações autoconvocadas por seus trabalhadores e do convite a diferentes artistas para atuarem no museu, realizadas de 2017 a 2023, abordaremos o impacto das práticas curatoriais no contexto institucional, com base na subversão do cânone dentro das coleções, encontrando as fissuras que permitem a incorporação de novos sujeitos políticos e a ativação feminista.

Palavras-chave: feminismos; museus latino-americanos; ações autoconvocadas.

¹ Historiadora del Arte. Doctoranda en Historia, UNSAM, Argentina. Magister en Historia del Arte. Curadora Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

E-mail: cortes.gloria@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4766-5080>.

Artigo recebido em: 20/04/2023

Artigo aprovado em: 25/05/2023

Las preguntas por las posibilidades del museo de abarcar e identificarse con las problemáticas que incorporan e integren no solo a las mujeres, sino también a los discursos “otros” en las dialécticas históricas y visuales del arte en Chile y del propio museo llevan ya diez décadas². Algunos conceptos sobre museologías críticas y sociales rondan las discusiones de profesionales del ámbito en diversos encuentros, publicaciones y reflexiones personales y colectivas que han dado paso a denominaciones teóricas-políticas como el “posmuseo”³ que incorpora como fundamento la práctica regenerativa; los museos descoloniales que buscan la reparación simbólica; la museología *sureada* a partir del término propuesto por el antropólogo Márcio D’Olne Campos⁴ que localiza al sur como referencia; la museología subalterna⁵ que define al museo como un espacio de la diferencia; el “museo desbordado”⁶ que resitúa la noción del desborde para instalar nuevas prácticas desde el ejercicio ciudadano, crítico y dialogante o el “museo mestizo” planteado por el equipo del Museo Histórico Nacional (Chile)⁷, entre otros tantos. Todos ellos buscan movilizar al museo como un espacio de transformaciones asociadas a la democracia cultural, la justicia social, la

² La introducción de este ensayo ha sido problematizada más extensamente en diferentes instancias de discusión, como seminarios y congresos, así como en el breve texto “Sobre etimologías del Patrimonio y Feminismos”, publicado en el *Cuaderno Estación Mujeres al frente del patrimonio* (2022) de la Red Cultural Nekoe de trabajadoras de las artes.

³ Al respecto varios autores han trabajado el término desde Gail Anderson (2004), Andrea Witcomb, (2003) a María Acaso (2011). Ver bibliografía general.

⁴ D’OLNE CAMPOS, Marcio (1999): “SUrear vs. NORTEar. Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideología”, *Documenta*, Río de Janeiro, VI, núm. 8, Programa de Mestrado e Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS)/Cátedra Unesco de Desenvolvimento Durável / UFRJ.

⁵ MORALES, Luis Gerardo (2012): “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)”, *Revista de Indias*, núm. 254, pp. 213-238.

⁶ CARTAGENA, María Fernanda y León Mantilla, Christian (2014): *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*, Quito: Abya-Yala

⁷ El concepto fue utilizado por el curador Rolando Báez durante las conversaciones llevadas a cabo en el contexto de la exposición “Chile Mestizo” (Centro Cultural La Moneda, 2009) y resituado en los encuentros sobre musealidades el año 2016 realizadas por el MHN. El término responde a debates y discusiones paralelas del equipo del museo respecto a la construcción de un nuevo guion que reconociera los procesos culturales, históricos y sociales propios, pero que finalmente no pudo llevarse a cabo. Las reflexiones ampliadas al respecto están reflejadas en la publicación editada por Pablo Andrade, Leonardo Mellado, Hugo Rueda y Gabriela Villar (2018), *El museo mestizo. Fundamentación museológica y disciplinar para el cambio de guion*, Santiago: Museo Histórico Nacional

interculturalidad, entre otras cuestiones que nacen como respuestas frente a las crisis institucionales y democráticas⁸.

¿Puede ser feminista el museo? Con menos de 80 años de derecho a voto, las mujeres y los cuerpos feminizados han llevado siglos de luchas desde posiciones marginales y no legitimadas, creando memorias alternativas e incómodas para la grilla institucional. El agenciamiento y la diversidad de la organización política de estos grupos subalternizados obligan a la teoría feminista a buscar nuevos conceptos y agenciamientos sobre las definiciones, lugares y espacios que consideren al sujeto político y las formas políticas que irrumpen a partir de los feminismos, su organización y acción desde los movimientos sociales (Darat, 2018), así como de la diversidad de identidades cruzadas —o del cruce, al decir de Anzaldúa— que emergen al interior de los mismos (Anzaldúa, 1987). El poder asentado en las instituciones dificulta la horizontalidad de las estructuras de gobernanza y gestión, y la propia noción de patrimonio —alojado al interior de los museos, especialmente los estatales— que deshereda o excluye a grupos humanos desmarcados de la propia creación del patrimonio “autorizado” (Jiménez-Esquinas, 2016). Se constituye así en una consecuencia del sistema patriarcal, entendido este como un cuerpo ideológico y político que sitúa al patrimonio no solo para sustentar los grandes discursos imperialistas, de clase y racialización, sino también por y para sostener “a los grandes hombres occidentales de las élites sociales y económicas en el poder en base a la perpetuación de las jerarquías sexo-genéricas” (Jiménez-Esquinas, 2017).

Desmantelar estas jerarquías resulta una tarea de largo aliento. Eliminar las voces únicas curatoriales, volver ambivalentes las verdades de las clasificaciones y categorías, incorporar los relatos en primera persona, la heterocronía como metodología para acercarnos al presente, son solo algunas de las acciones implementadas por el equipo del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) durante los últimos años. Una nueva enunciación sobre estos temas apunta hacia la posibilidad de despatriarcalizar al museo y anticolonizarlo a través de significaciones que den cuenta de las prácticas horizontales y solidarias, colaborativas y cooperativas de los grupos humanos excluidos en su construcción original.

⁸ Estos debates fueron la invitación base para la construcción del dossier *Museos híbridos, feministas, descolonizados* coordinado y publicado junto a Talía Bermejo (CONICET-Argentina) el año 2019 en la revista *caiana*. El dossier buscaba visibilizar prácticas curatoriales alternativas al canon y que, al mismo tiempo, se enfrentaban a los desafíos tanto en relación a la amplia comunidad receptora a la que se dirigía la acción deshegemonizadora, como también a los retos presentes en las propias estructuras internas que dan cuerpo a la institución museo.

Emancipando al canon

La organización autoconvocada de las trabajadoras del MNBA, ha empujado una desestructuración política del museo desde las acciones activistas. El “museo político” incorpora a través del “ejercicio político” de quienes lo conforman, un compromiso con “un conjunto particular de papeles” que asume desde una nueva frontera, a modo de “diálogo acerca de la vida, de la forma en que la vivimos y de las muchas maneras en que discordamos” (Fleming, 2019). Los museos a escala humana han dado paso a la posibilidad de construir Museos afectivos, esto es, incorporar los afectos en las prácticas museológicas y como vínculo de sentido con las comunidades que habitan al museo.

Aunque es una reflexión que se ha venido desarrollando desde hace ya algunos años, el contexto de la pandemia y las crisis sociales han situado a los afectos y a las éticas del cuidado como agentes de transformaciones. Así lo han planteado, por nombrar solo tres ejemplos, la curadora Kekená Corvalán (Argentina) y su propuesta de curadurías afectivas y disidentes, que buscan reivindicar la práctica doméstica subversiva desde una lógica popular y comunitaria. Este giro, “produce otras territorialidades, cuestiona permanentemente sus condiciones de enunciación para no quedar fosilizado e intenta a toda costa, evitar la constipación de la elite” (Corvalán, 2019)⁹. Silvana Lovay también ha llevado el concepto de museologías afectivas al interior del CECA-ICOM en Argentina, en torno a la construcción de redes solidarias afectivas en la búsqueda de la justicia social¹⁰, y la Brigada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Chile) ha propiciado la creación de huertas comunitarias o de ollas comunes en medio de la crisis¹¹.

Durante el desarrollo de la revuelta social en Chile en octubre del 2019, la ciudadanía feminista que conforma el equipo de trabajadoras y trabajadores de los museos localizados en el

⁹ Para el trabajo de Kekená Corvalán, se recomienda “La curaduría como producción transdisciplinar. Los casos de Sala Propia, ·ParaTodesTode y Rafaela y sus amigas”, *Revista Conceptos*, Universidad del Museo Social Argentino (2019). https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/129622/CONICET_Digital_Nro.4b452657-b626-4fd9-90b0-f9d042aaf1fe_A.pdf

También puede verse *Curaduría afectiva: Para Tode, Tode*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2v88cmx.33>

¹⁰ Para mayores detalles, puede consultarse la entrevista a Silvana Lovay en la plataforma Muse de los Museos. <https://museodelosmuseos.com/2021/09/27/silvana-lovay-argentina-sobre-museos-en-clave-afectiva/>

¹¹ Un ejemplo de ello, es la iniciativa “Manual Huertoescuela MSA: Haz tu propio balcón comestible” llevado a cabo el 2020 en el marco de la crisis sanitaria y alimentaria. <https://www.mssa.cl/noticias/manual-huertoescuela-mssa-haz-tu-propio-balcon-comestible/>

entorno de la protesta entre el eje Vicuña Mackenna y Parque Forestal —donde se generó la mayor represión y enfrentamiento con los agentes del estado—, conformó la Asamblea Autoconvocada “Museos Zona Cero” compuesto por el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Artes Visuales, el Museo de Arte Popular Americano, El Museo de Química y Farmacia, el Museo Violeta Parra (que resultó afectado por un incendio provocado) y el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna. La primera acción pública y callejera realizada por el grupo, “Objetos en resistencia”, invitaba a “musealizar” objetos significativos para la comunidad manifestante, como hondas, piedras, pañuelos, restos de perdigones y balines utilizados por la fuerza policial —principales causantes de los daños oculares—, para plantear la pregunta sobre la memoria estética y política que generaba la protesta social.

Al mismo tiempo que nos preguntábamos sobre el rol que debían asumir los museos con las comunidades en la construcción de la memoria, la producción cultural y el desafío de pensar nuevas museologías disidentes, situadas y afectivas, itinerando un plinto museográfico que permitiera situar en la calle lo que ocurre al interior del museo y la asignación de significados que se les otorgan a los objetos que ingresan en él. En el mismo espíritu, el Área de Mediación y Educación del MNBA impulsó la realización de diversas actividades dentro y fuera del museo, convocando a diversas áreas de la institución a participar de otras acciones que permitieran problematizar el contexto actual a través de los grafitis y consignas que llenaban la fachada del edificio interpelando directamente a la institución. Acciones similares han sido propuestas por el Movimiento Justicia Museal en Argentina, liderado por Johanna Palmeyro, que busca visibilizar las luchas generadas desde el interior de los museos para conectar con las comunidades mediante el activismo¹².

¹² Para una aproximación a las acciones, ver “*Movimiento de Justicia Social*”, un proyecto de acción artística con fines de intervención social. <https://www.cultura.gob.ar/movimiento-justicia-museal-un-proyecto-artivista-9668/>



Fig. 1. Acción realizada por la asamblea autoconvocada Museos Zona Cero, 2019.

En enero del 2020, y en pleno desarrollo de las manifestaciones, se abrió la exposición de la artista Laura Rodig (1896/1901-1972), pintora, escultora, educadora, militante comunista y activista feminista, cuya acción política durante la primera mitad del siglo XX permitía conectar el presente con el compromiso social de agentes del pasado. *Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo* (síntesis del mensaje que envía Rodig a Gabriela Mistral en 1945) tomaba como referencia la producción cultural de la protesta para instalarla en el propio museo: los archivos fueron desmontados de las tradicionales vitrinas, para ser emplazados en los muros con adhesivo a modo de panfletos; los soportes de las esculturas se cubrieron de ladrillos y adoquines; y las fichas de las obras se escribieron a mano alzada sobre los muros, reproduciendo el sentido de la huella de las palabras en las calles y en el propio edificio.



Fig. 2. Imagen de la exposición “Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo”, MNBA 2020.
Foto de la autora.

Tanto la curatoria y la museografía se plantearon entonces como aparatos y lenguajes críticos que complementaban la lectura de las obras puestas en escena. El legado de la artista fue presentado como una herencia viva, explícita en la relectura de su obra realizada por el movimiento feminista contemporáneo y estampada en el pañuelo verde que miles de mujeres enarbolan en las marchas por sus derechos. Su quehacer integrador cobra especial relevancia en los tiempos actuales de conflictos expandidos, permitiendo trazar las huellas de los repertorios de la acción política y el lugar que ocupa el arte como estrategia de lucha y denuncia.

¿Es posible establecer el pensamiento político, artístico e intelectual de Laura Rodig como un manifiesto llamando a la acción? La complejidad de su obra, sus redes latinoamericanas, su identificación con las subalternidades femeninas, infancias y pueblos indígenas, la convierten en una de las figuras más interesantes de su generación y uno de los íconos para la construcción de la genealogía feminista. Relegada por la historiografía, mencionándola como la secretaria de la poeta Gabriela Mistral y obliterando la relación lésbica entre ambas intelectuales, la figura de Rodig ha permitido abrir las discusiones sobre la historia afectiva de las mujeres lesbianas de este período, la que se ha centrado más en los intercambios intelectuales y ha obviado la horizontalidad de las relaciones, el contacto corporal y sexual e, incluso, los escenarios de violencias o las relaciones de

poder aprehendidas. La relación entre ambas mujeres quedó consignada en numerosas cartas, escritos, poemas y cuadernos que intentan reconstruir la biografía de Mistral, como también notas críticas sobre la obra de Rodig, constituyendo un archivo de memorias afectivas y micropolíticas.

Militante del Partido Comunista, el agenciamiento político de Laura Rodig se inicia tempranamente, siendo testigo de los movimientos obreros y los cambios sociales. La artista es la autora de la imagen característica del MEMCH (1936), representando a una mujer obrera sosteniendo a un hijo en uno de sus brazos y una bandera en el otro y que luego se convertiría en el estandarte oficial. Como parte de las labores de propaganda —a cargo de dibujantes y periodistas— el estandarte fue rápidamente solicitado por los comités locales del norte y sur de Chile. Desde el 2018, la joven Carolina Lería incorporó la imagen de Rodig al nuevo ícono de la oleada feminista chilena, uniendo dos momentos de las luchas por los derechos de las mujeres.

La apertura de la exposición se realizó con una acción de serigrafía callejera a cargo del colectivo Ser&Gráfica y se instaló un módulo permanente de bordado al interior de la sala, para dejar huella material de la experiencia y acto de resistencia. La muestra alcanzó a estar solo dos meses abierta antes del confinamiento y cierre de los espacios culturales a raíz de la pandemia, pero generó un impacto sobre el capital simbólico del museo y la desestabilización de las relaciones jerárquicas que representa con las comunidades y, especialmente, con los contrapúblicos latentes en la crisis política, social y económica del momento.

La ciudadanía feminista del museo también se ha organizado a partir de numerosas intervenciones promovidas y emprendidas por sus trabajadoras al interior de la institución, mediante la denuncia y la reflexión sobre las diversas formas de violencias, especialmente las de género. La primera acción de esta naturaleza fue realizada el año 2017, cubriendo con bolsas de basura las esculturas del hall, para volverlas cuerpo que permitan socializar las tristezas, los deseos, la rabia, la incomodidad sobre nuestras memorias, los feminicidios y las historias de desapariciones.



Fig. 3. Intervención realizada sobre la colección de esculturas en el contexto del Día contra la Violencia contra las Mujeres, 2017. Foto de la autora.

Ese mismo año, en el día de lucha para la erradicación de las violencias contra las mujeres, se realizó la intervención “El maltrato verbal también es violencia”, localizando carteles asociados a representaciones femeninas en la colección de esculturas con frases que visibilizaban el lenguaje como herramienta discriminatoria y sexista: *Calladita es más bonita*, *Ella se lo buscó*, *Tú lo provocaste*, entre otras.

En el mismo marco del día conmemorativo, esta vez en el año 2018, fueron iluminadas de naranja —color de la iniciativa liderada por ONU Mujeres— las obras que representan cuerpos femeninos violentados históricamente ya sea por su condición de raza, clase o género. Un ejemplo de ello fue la escultura *La virgen india* o *Venus india* realizada por el español Ramón Mateu en 1927, que se encontraba presente en la exposición *De aquí a la modernidad*. En dicha oportunidad, la iluminación fue acompañada además por un texto literario que reforzaba la retórica enunciada, mediante un párrafo de “El tipo del indio americano” de Gabriela Mistral de 1932. “Si la Chingada

es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias”¹³.

El año 2021 una nueva acción autoconvocada en el día contra todas las formas de violencias hacia niñas y mujeres, las *Cariátides*, esculturas feminizadas que soportan parte de la estructura del edificio del MNBA, fueron intervenidas con pañoletas violetas como símbolo del papel de la mujer sostenedora en todas las esferas de la vida, de su rol al interior de las instituciones culturales y de la resistencia continua que apuntan a la expansión de los derechos políticos, civiles y sociales.

La simbolización de las *Cariátides* proviene de la esclavitud de las mujeres de la antigua ciudad de Carias (Laconia), condenadas a llevar sobre sí las más pesadas cargas; a partir de ellas y con ellas, queremos impugnar el orden, concebir y promover inversiones simbólicas a la política de las representaciones.

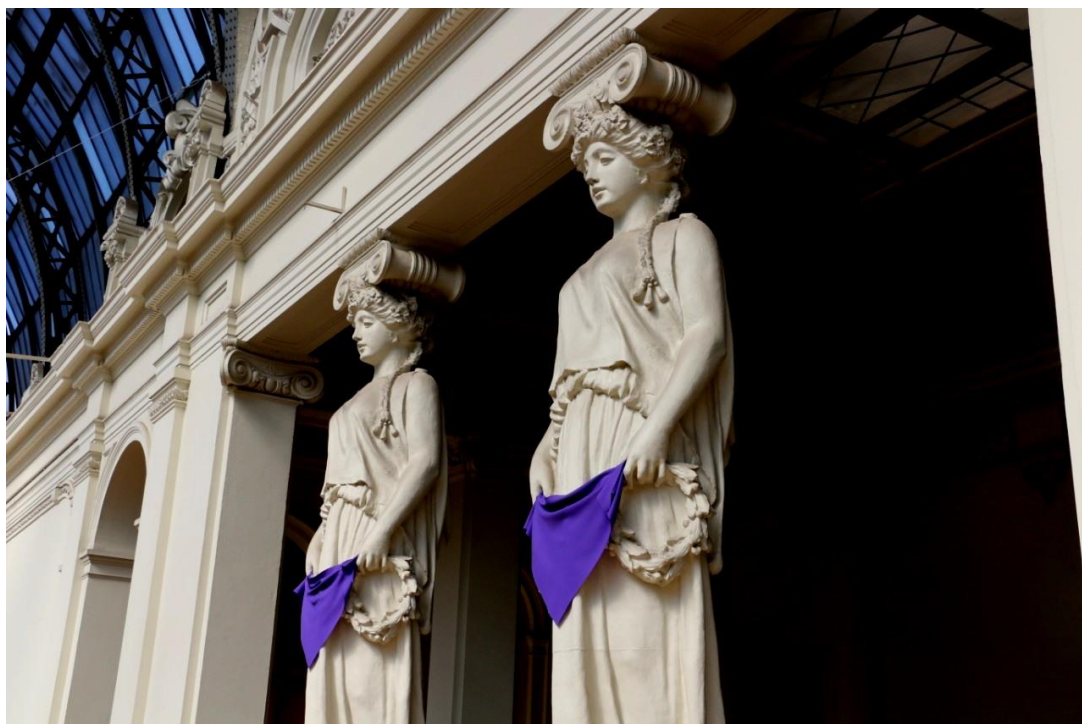


Fig. 4. Intervención realizada en el contexto del Día contra la Violencia contra las Mujeres, 2021.

Foto: Romina Díaz.

¹³ MISTRAL, Gabriela (1932). “El tipo del indio americano”. En Mario Céspedes (1978). *Recados para América*, Revista Pluma y Pincel, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz.

El trabajo conjunto con artistas que intervienen la colección y los espacios del canon a través de obras incómodas, ha sido una de las estrategias más exitosas para llevar a cabo el objetivo de estas acciones. El año 2016 Jorge Díaz y Johan Mijail cuestionaban la profusa producción masculina a través de “Hombres no somos”, una intervención mediante las fotografías de los cuerpos desnudos de Díaz y Mijail —fotografiados por Paz Errázuriz e intervenidos por Felipe Rivas San Martín—, instalados entre los retratos de pintores y representaciones de cuerpos de varones homoerotizadas que se encontraban en la exposición de la colección, *(en)clave Masculino*.

El 2017 Seba Calfuqueo incomodaba al *Jugador del palín* (1867) de Virginio Arias mediante la escritura con pelo sintético de la palabra mapuche *Apümngeiñ* (Nos aniquilaron) para visibilizar el exterminio e invasión sostenida, históricamente, contra el pueblo mapuche. El joven mapuche que juega al *palin* —deporte comunitario con fines rituales y socio-políticos— es abordada a través de la imagen estereotipada, blanqueada e higienizada por los artistas del siglo XIX en un intento por rescatar la figura del “buen salvaje”, difundida ya en el siglo XVI durante el proceso de conquista. Esta obra se enmarca en el desarrollo de la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1861-1883), guerra y aculturación forzada liderada por Cornelio Saavedra y Gregorio Urrutia, e impulsada por políticos como Benjamín Vicuña Mackenna. Dicha empresa político-militar, potenció y favoreció el asentamiento comercial de los hacendados de la zona, de militares y pobladores chilenos, expropiando y reduciendo los territorios pertenecientes al pueblo mapuche como parte de una política de colonización y fomento productivo de las tierras, iniciando la devastación de sus recursos y el despojo de su patrimonio ancestral que perdura hasta el día de hoy. De esta manera, Calfuqueo rodeó e invadió simbólicamente con la palabra *Apümngeiñ* al jugador de *palin* en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes, en un acto de subversión a la usurpación y donde el cuerpo, territorio situado, actúa como un espacio habitado y lugar de resistencia contra las múltiples opresiones, los efectos históricos, las estructuras racializantes, el colonialismo y el capitalismo neoliberal.

El 2019 la artista Daniela Bertolini cubrió electrodomésticos con lentejuelas para ser emplazados junto a las esculturas fundacionales del museo y llevar al espacio expositivo la pregunta por las economías del cuidado. A partir de su autobiografía, la artista nos invitó a reflexionar sobre las dinámicas económicas en las dimensiones de género y la reproducción de la desigualdad en el espacio doméstico. La organización social del cuidado en el hogar y las demandas del trabajo

asalariado conforman una de las problemáticas no resueltas más decidoras para alcanzar la equidad socioeconómica entre varones y mujeres, lo que se traduce en desigualdad salarial, doble presencia, brechas de género en la jerarquía de las ocupaciones y desprotección social, entre otros asuntos. El trabajo de cuidado —remunerado (empleo en la educación básica, salud, trabajo en casas particulares, labores aseo) o no remunerado (el cuidado de niñas/os, jóvenes, personas mayores y personas enfermas, así como la mantención del hogar)— sigue constituyéndose en una extensión del trabajo doméstico y, por ende, ha sido desvalorizado al interior de la sociedad en que vivimos. La economía feminista busca evaluar críticamente esta división social y sexual del trabajo, transformándola y promoviendo la responsabilidad compartida de hombres y mujeres en el ámbito familiar.

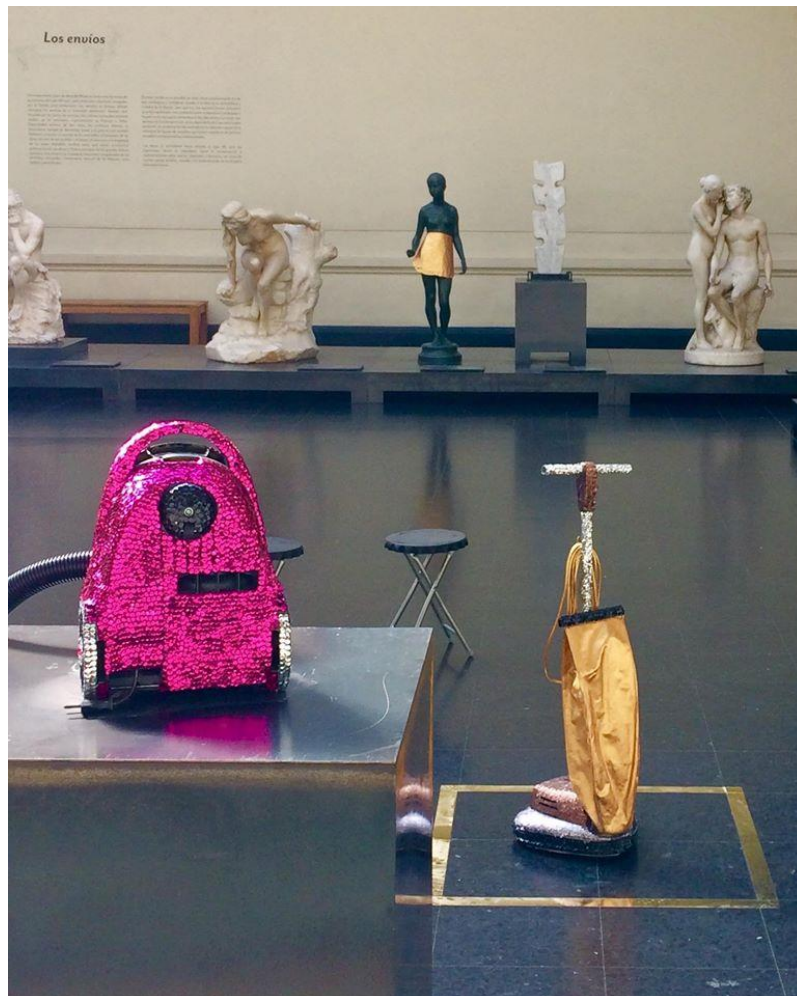


Fig. 5. Intervención en el contexto 8M por la artista Daniela Bertolini, 2019. Foto de la autora.

Los objetos de Daniela Bertolini, una enceradora y una aspiradora cubiertos de lentejuelas – a modo de *Ready Made*–, ironizan críticamente los estereotipos de género asociados a lo doméstico, como son “la abnegada dueña de casa”, “buena esposa” y “dedicada madre”, modelos contemporáneos del llamado “ángel del hogar” instalado por la modernidad durante el siglo XIX. Con estos artefactos instalados en el espacio museal se buscó generar una reflexión sobre los procesos insertos en la economía capitalista y los modos en que nos relacionamos al interior de los sistemas de producción.

El mismo año, Claudia Maineri intervino la exposición *Tránsitos. Colección de esculturas del MNBA*, a través de la noción de la copia y reproductividad de la obra. Desde el calco romano del original griego, al modelo decimonono en yeso o terracota difundido desde fines del siglo XIX, la artista configuró una serie de esculturas en poliuretano expandido que problematizaban el canon, las cuestiones de género, la materialidad y sus valores simbólicos, así como la propia pertinencia del lugar que adquieren las imágenes en un escenario ficticio de reproducción de modelos europeos al interior de la colección del museo. Aunque las materialidades de las obras respondían a un acucioso programa de valores asignados a los mismos —siendo el mármol el de mayor supremacía ideológica—, la asignación de “lo blanco” pone a lo representado en el lugar de lo heroico para el caso masculino y de la pureza y la inocencia, para lo femenino. Es el lugar del mito, de la construcción del progreso versus la barbarie, de la perfección y el conocimiento; de la blancura étnica por debajo de la blanquitud racializante, civilizatoria o ética, planteada por el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría. Imitar al mármol blanco a través del yeso, le confería a este último un nuevo lugar en el escenario de las representaciones al interior de un museo destinado a formar una pedagogía de la mirada. Claudia Maineri otorgaba un nuevo significado al *Museo de copias*, subvirtiéndolo a través del uso del *plumavit*, material plástico industrial de escaso valor simbólico y de carácter efímero.

Mediante la geometría arquitectónica del cuerpo y la recuperación del oficio escultórico en la era de la reproductividad técnica y digital, la artista deconstruyó las formas y sus sentidos primarios para volver a montar un repertorio de imágenes abyectas y metafóricas que tensionan la perdurabilidad de los simbolismos asignados por la cultura hegemónica.

Durante la conmemoración del 8M del 2021, Catalina Mena colgaba 400 cuchillos sobre el cuerpo blanco de la venus occidental de Ernesto Gazzeri, copia del modelo helenístico del siglo III, en un ejercicio contra la violencia de género y la occidentalización de los estereotipos difundidos por el propio museo, especialmente los femeninos.



Fig. 6. Intervención de la artista Catalina Mena, “Léxico doméstico”, 2021. Foto de la autora.

El ideal de belleza, la sumisión y el servilismo como estereotipos de lo femenino al interior del hogar, se vieron interpelados por la experiencia reparatoria del bordado sobre el filo de cada cuchillo. El mismo que alimenta y nutre mediante las prácticas afectivas de la cocina, puede convertirse en un arma feminicida o en el instrumento de autodefensa ante la violencia sexual y de género en el ámbito privado de lo familiar. El cuchillo y las palabras apuntan, señalan, definen,

hieren, construyen realidades y las afectan. *Culpa, libertad, silencio, cansancio, goce y cuerpo* aparecen como depositarios de significados sobre el amor, la sexualidad y la reproducción instalados como deseos femeninos, pero que al mismo tiempo justifican, invisibilizan e incitan a la violencia contra la mujer. De este modo, *Léxico Doméstico* construía un glosario que atraviesa vulneración y emancipación simultáneamente, usando la costura insurgente para resarcir aquello que fue roto, dañado y fragilizado por el filo permanente de las acciones reproductoras de violencia y el efecto de las construcciones sociales que las vehiculizan.

Un año después, la invitación fue realizada a la artífice Náyadet Núñez, proveniente de una tradición de alfarería tradicional y de cinco generaciones hacedoras de imágenes. A partir de la articulación de saberes del matrilineaje presentes en el arte ceramista de Quinchamalí (Región del Ñuble), caracterizada por la greda negra incisa y configurada por iconografías no-móviles, Náyadet propone un nuevo imaginario que disuelve la frontera entre lo que se considera arte popular con lo canónicamente establecido para las artes visuales. Esta eliminación de barreras que obedecen a la organización científicista y académica, permite la alteración de las narrativas y el entrecruce con producciones incómodas y no homogéneas para la grilla institucional. Torsos femeninos desnudos realizados bajo la técnica tradicional quinchamalina, actúan como bisagra entre la herencia del hacer popular, con el problema de la representación de memorias personales y comunitarias, especialmente las femeninas. El trabajo situado de Náyadet Núñez apela a las historias asociadas al territorio que [la] habita, como el retrato de su bisabuela — matriarca de la tradición alfarera —, revelando posibles formas de ser y estar en un espacio ruralizado y agenciado. La constante reafirmación del estereotipo occidentalizado de la Venus blanca, sorprendida en su individualidad e intimidad, se vio así enfrentada y contenida por las corporalidades históricamente subalternizadas en un proceso de creación de imágenes emancipadoras, rebeldes, de autoalteración de la vida, de intensidades subjetivas y micropolíticas.

Finalmente, el año 2023 se presentó *Un gesto urgente de dignidad*, intervención realizada por la fotógrafa Ximena Rizzo a modo de un archivo afectivo que pone en acción los movimientos de mujeres durante el último período de la dictadura militar y los años que siguieron, en el marco conmemorativo de los 50 años del golpe de estado (1973-1990). El ejercicio activista que desarrolla desde su época estudiantil, especialmente a partir del histórico plebiscito de 1988, incorpora la posibilidad de la experiencia como una práctica y depósito emocional que, al mismo tiempo,

constituye una memoria autobiográfica de la artista. Esto es, no solo se trata de un registro instantáneo de las movilizaciones, sino de los modos en que la producción y recepción de estas acciones modifican la vida personal y transforman las emociones de quienes participan en ellas. Desde esta micro-política la evocación de las memorias que nos propone Ximena Riffo, interacciona con las variables sociales de la identidad y la participación colectiva. De este modo, la intervención planteó corporalizar la memoria a partir de la genealogía de los movimientos de mujeres, teniendo como referente al Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), uno de los principales agentes del voto femenino, representado en la figura de Laura Rodig y su escultura localizada en el centro del hall del museo.



Fig. 7. Intervención, “Un gesto urgente de dignidad” de la fotógrafa feminista Ximena Riffo, 2023.
Foto Romina Díaz.

Asimismo, se buscó dar paso al llamado de urgencia de las mujeres como un grito sostenido de supervivencia que incorpora la dimensión emocional de los procesos de resistencia, lucha y activismo en el campo de los derechos humanos y la justicia social.

De esta manera, el Museo contaminado o el Museo des-generado¹⁴ es capaz de interpelar no solo a partir de lo que se ve (es decir sus colecciones), sino que también de lo que no ve dentro de ellas, instalando prácticas degenerativas, anómalas y contaminantes (del canon, del género, de la hegemonía), siendo capaz de afectar los espacios desde lo colectivo, los agenciamientos solidarios, la construcción política de los afectos y establecer estrategias de alianza que fortalecen nuestro quehacer en tiempos de múltiples fragilidades e incertezas.

Los Museos emancipadores son museos que provocan, facilitan, promueven y se constituyen en espacios para la educación expandida, el pensamiento crítico, la autonomía y la autodeterminación desde los feminismos, las genealogías vitales, los signos en la vida social. Constituyen escenarios de circulación de ideas, enunciados y procesos que promueven la transformación, la construcción de sujetas y sujetos emancipados, la restauración del vínculo social y la constitución de formas de vida en común. O lo que Val Flores señala como “un ensayo a tientas de procesos creativos para explorar las contingencias de nuestras existencias y afectividades” donde lo colectivo permite “proyectar ideas, el cuerpo como método de trabajo, la palabra como material plástico y político, y el pensamiento como estética” (Flores, 2018).

El conocimiento y la experiencia situada de quienes trabajamos en museos, agenciadas desde los feminismos o desde la diversidad de marcos sociopolíticos, traen y aportan a la institución una reflexión igualmente situada. Las crisis permitieron que esas experiencias tomaran un cuerpo visible y urgente, pero ya se encontraban ahí, encarnada en el cuerpo de quienes le damos forma cotidiana al museo.

¹⁴ El término fue utilizado por Paulina Barrenechea en el catálogo de la exposición “(en)clave Masculino” el año 2016, a partir del pensamiento de Rian Lozano sobre las propuestas culturales “a-normales” y proponía “develar los espacios de enunciación cooptados por la narrativa dominante. Un conocimiento de lo sensible, de lo corporal, es decir, de lo estético en su pulsión política”. Ver catálogo de la exposición, disponible en línea en https://www.mnba.gob.cl/617/articles-64694_archivo_01.pdf

Referencias Bibliográfica

- ALMONACID GALVEZ, María Alejandra (2012): *Diálogos entre arte y feminismo. La crítica feminista como herramienta didáctica*, Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de: Magister en Estudios de Género, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ANZALDÚA, Gloria (1987): *Bordelands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Spinters/Aunt Lute.
- ANDERSON, Gail (2004): *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek: Altamira Press
- ANDRADE, Pablo; MELLADO, Leonardo; RUEDA, Hugo y VILLAR, Gabriela (2018), *El museo mestizo. Fundamentación museológica y disciplinar para el cambio de guion*, Santiago: Museo Histórico Nacional.
- BERMEJO, Talía y CORTÉS, Gloria (2019): “Dossier. Museos híbridos, feministas, descolonizados”, *caiana* #14, Buenos Aires: CAIA.
- CARTAGENA, María Fernanda y LEÓN MANTILLA, Christian (2014): *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*, Quito: Abya-Yala.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria (2019): “El Monumento (no)Editado”, en: Andrés Durán, *Monumento Editado*, Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- CORVALÁN, kekena (2019): “La curaduría como producción transdisciplinar. Los casos de Sala Propia, ParaTodesTode y Rafaela y sus amigas”, *Revista Conceptos*, Universidad del Museo Social Argentino.
- DARAT, Nicole (2018): “Feminismo y ciudadanía: Más allá de la ciudadanía social con perspectiva de género”, *Bajo Palabra*, (22).
- DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David y WALSH, Victoria (2012): *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, London: Routledge.
- D’OLNE CAMPOS, Marcio (1999): “SUrear vs. NORTEar. Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideología”, *Documenta*, Río de Janeiro, VI, núm. 8, Programa de Mestrado e Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS)/Cátedra Unesco de Desenvolvimento Durável / UFRJ.
- FLEMING, David (2019): “El museo político”, en Mónica Amieva y otros, *Museología crítica: Temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra Bullock*, Ciudad de México: British Council; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- FLORES, Val (2018): “Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer”, en: AAVV, *Pedagogías transgresoras II*. Santa Fé: Ediciones Bocavulvaria.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; BONFIL, Guillermo y otros (1987): *Políticas culturales en América Latina*, México: Grijalbo.
- GONZÁLEZ, Nicole (2020): “Mujeres de poder: Directoras en el Museo Nacional de Bellas Artes”, ensayo ganador *Haz tu tesis en cultura 2020*, Categoría posgrado. Observatorio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe (2017): “El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista”, en: Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio*, Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua.

JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe (2016): “De “añadir mujeres y agitar” a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista”, *Revista PH 89*, España: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

MCDOWELL, Linda (2000): *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*, Madrid: Ediciones Cátedra.

MORALES, Luis Gerardo (2012): “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)”, *Revista de Indias*, núm. 254.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz: Piedra Rota.

SMITH, Dorothy (2005): *Institutional Ethnography. A Sociology for People*, Lanham, MD: AltaMira Press.

TREBISACCE, Catalina (2016): “Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista”, *Cinta moebio* n.º 57, Santiago.

WITCOMB, Andrea (2003): *Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* New York: Routledge.