



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA DE PREGRADO - CARRERA DE SOCIOLOGÍA

**Activistas Curatoriales: La Irrupción del Feminismo en los Museos
de Arte en Chile**

Memoria de Título para optar al Título Profesional de Socióloga

Autor(a):

Tamara Yael Bolzman Valenzuela

Profesor(a) guía:

Marisol Facuse Muñoz

Santiago de Chile

julio 2022

Agradecimientos

Primeramente, quisiera agradecer a las curadoras y trabajadoras de las culturas y las artes feministas que compartieron sus experiencias conmigo, ya que hicieron posible el desarrollo de esta memoria, y también por su gran trabajo y dedicación para posicionar el feminismo en el mundo del arte desde sus propias militancias, lo que pude conocer muy de cerca a lo largo de esta investigación.

También reconocer a mis padres Mireya y Daniel, quienes siempre apoyaron mi desarrollo personal, académico y también artístico, lo que me permitió descubrir mis más grandes intereses y así poder hoy realizar este trabajo y culminar esta etapa de mi vida. Del mismo modo agradecer a mi querida tía Isabel, por su cariño y su bondad, su apoyo fue tremendamente significativo para mí desde muy pequeña y más aún desde que comencé mis estudios universitarios.

Con cariño agradezco a los amigos y amigas que marcaron mi paso por la universidad, con quienes compartí grandes momentos, incluyendo el desarrollo de esta memoria. Su compañía y sus consejos fueron para mí un gran apoyo, tanto intelectual como emocional para poder concluir esta etapa. Especialmente a mi gran amiga Francisca, con quien más de cerca he compartido los pormenores de este proceso y cuya compañía casi diaria en JGM ha sido sumamente valiosa.

Finalmente, agradezco a mi profesora guía Marisol Facuse, por sus consejos, su confianza, su excelente disposición en estos últimos años y también por

compartir sus intereses que me encaminaron a explorar la sociología del arte. Con ello a la equipa del Lab Museos, por inspirarme con su trabajo y por motivarme a continuar profundizando en esta temática en momentos tan solitarios como lo fue la pandemia.

A todas ellas muchas gracias.

Índice

I.Resumen	7
II.Introducción	9
III.Antecedentes.....	11
1.Movimiento feminista y la incipiente Cuarta Ola	11
2.Críticas desde el feminismo a las instituciones artísticas.....	14
3.Arte feminista y de género en Chile y América Latina.....	22
4.Proyectos curatoriales feministas en Chile.....	25
5.Programa Patrimonio y Género: Esfuerzos para reducir la brecha de género desde el Estado	29
IV. Problematización.....	31
V. Pregunta y objetivos de investigación	34
VI. Marco teórico	35
1.El Mundo del arte, sus cambios y el papel del Estado	36
2. ¿Arte feminista o arte de mujeres?.....	41
3. Teoría del Reconocimiento en las desigualdades de género y en el patrimonio	43
4.Instituciones artísticas y teorías museológicas.....	48
5.Curaduría feminista y Activismo comisarial.....	50
6. Epistemología feminista: Las mujeres como productoras de conocimiento y cultura	54
VII. Marco Metodológico.....	57
1.Tipo de investigación	57

2.Técnica de recolección de información.....	60
3.Análisis de información.....	64
VIII. Análisis de resultados	65
1.Las curadoras en la perspectiva de género en instituciones artísticas..	65
2.Estrategias curatoriales feministas	71
3.El feminismo en la redefinición de la relación del museo con la sociedad	90
3.1 Relación del museo con el Movimiento Feminista.....	90
3.2 Ingreso del feminismo en el museo.....	92
4.Perspectiva de género en museos ¿Una política de Estado o una vida de militancia?	96
IX. Conclusiones y reflexiones finales.....	104
1.Conclusiones.....	104
2.Reflexiones finales	109
X. Bibliografía.....	111

I. Resumen

En la presente investigación se tiene por objetivo conocer las prácticas curatoriales de activistas comisariales que buscan reformar las instituciones artísticas desde el feminismo en Chile, dentro de lo cual se consideran las estrategias desarrolladas por las activistas curatoriales para levantar proyectos feministas, las transformaciones que este tipo de curatoría genera en los museos e instituciones artísticas y la relación entre las activistas curatoriales con las instituciones en las que posicionan dichos cambios. Para ello, la metodología utilizada corresponde a la Etnografía Institucional, desde la cual se propuso a las activistas comisariales como punto de partida o *standpoint*, mientras los datos trans-locales derivaron en la realización de entrevistas a funcionarias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio que han trabajado en torno al género y el feminismo. Los resultados dan cuenta de distintas estrategias utilizadas por las activistas curatoriales, las cuales comprenden aspectos metodológicos al momento de pensar los proyectos, los proyectos curatoriales y actividades desde el feminismo desarrolladas en los museos, donde se conjugan aspectos técnicos, políticos y sociales. Sobre las transformaciones desde la curatoría feminista, si bien estas persiguen objetivos revolucionarios para cambiar el mundo del arte, hasta ahora su mayor impacto se encuentra en las programaciones de los museos e instituciones artísticas, mas no en la organización institucional, lo que es central para que estas transformaciones dejen de sostenerse en responsabilidades individuales, principalmente de las activistas curatoriales. Para que ello, instituciones como el Ministerio de las

Culturas, las Artes y el Patrimonio tienen un rol fundamental, en tanto las activistas curatoriales perciben a las políticas públicas como elementos centrales para que estos cambios organizacionales ocurran y así modificar los sistemas de estratificación del mundo del arte desde los principios feministas.

Palabras clave: Museos – Arte - Activismo comisarial - Feminismo - Etnografía Institucional

II. Introducción

En esta memoria se plantea realizar una investigación sobre la incorporación de la crítica feminista en el ámbito cultural, en específico en la forma en que las prácticas de las activistas comisariales desde el feminismo han influido en las instituciones artísticas y museos en Chile. Para cumplir este objetivo es central explorar, tanto las estrategias utilizadas en los proyectos curatoriales feministas, como en el carácter de las transformaciones que la curaduría feminista propone en los museos. Finalmente, se indaga en la relación entre las activistas comisariales y las instituciones en las que han trabajado para posicionar el enfoque de género desde un punto de vista crítico.

A continuación, se introducen los distintitos apartados y argumentos que forman parte del desarrollo de esta memoria.

En primer lugar, se presentan los antecedentes de la problemática de investigación desde los cuales se hizo énfasis en distintos sub apartados; 1) el contexto político y social actual dado por el movimiento feminista, el cual es esencial para comprender las críticas del feminismo al mundo del arte, pues muchas de estas críticas coinciden con las llamadas olas feministas. Tales críticas son profundizadas inmediatamente en el segundo sub apartado, en tanto 2) las reflexiones del feminismo sobre las instituciones artísticas y la desigual participación y sub representación de las mujeres en dichos espacios, teniendo como argumento principal las limitaciones institucionales para el desarrollo de las mujeres en el arte.

Luego, para tratar la temática enfocada en Chile y América Latina, se expone el 3) desarrollo del arte y su vinculación con el feminismo en la región, lo que conduce a exponer de igual forma 4) las iniciativas y proyectos curatoriales feministas que se han realizado en Chile recientemente, presentando así la labor de las curadoras para tratar temas relacionados a las desigualdades de género en las instituciones artísticas. En el último subapartado de antecedentes se esbozan iniciativas relacionadas a las 5) políticas públicas que abordan la ausencia de contenidos e interpretaciones relacionadas a lo femenino, como una forma del acceso al arte y el patrimonio por parte de las mujeres en Chile.

A partir de la revisión de los antecedentes se desarrolla la problematización y justificación de la temática investigada, para dar paso a la preguntas y objetivos de investigación en los apartados IV y V. Argumentando principalmente la insuficiencia de los cambios existentes para asegurar una plena democratización en el arte y la cultura, así como respecto a la justicia cultural, además de las tensiones que devienen de abordar el feminismo en instituciones androcéntricas y tan añosas como los museos.

Respecto al apartado teórico, en este se abordan tanto teorías y conceptos provenientes de las ciencias sociales, como las teorizaciones de Howard Becker sobre el mundo del Arte, las desigualdades de género desde la perspectiva teórica de Nancy Fraser y epistemologías feministas, así como reflexiones relacionadas a la historia del arte, como la definición de curatoría feminista, arte feminista, teoría crítica del patrimonio y de la museología.

Por otro lado, en el apartado metodológico se define el enfoque de la investigación a partir de la Etnografía Institucional y sus principales características, junto con las técnicas de recolección de información y su posterior análisis.

En el apartado VIII correspondiente al análisis, se inicia con los hallazgos provenientes de las entrevistas a trabajadoras de museos con las cuales se definió el punto de partida de la investigación, como lo establece la Etnografía Institucional, a continuación se analizan las entrevistas realizadas a las activistas curatoriales y finalmente se analizan los datos trans lócales, contruidos a partir de las entrevistas a funcionarias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

A continuación, se realizan las conclusiones de la investigación en el apartado IX, junto con las reflexiones finales respecto a las proyecciones y limitaciones de investigación.

Finalmente se incluye la bibliografía utilizada.

III. Antecedentes

1. Movimiento feminista y la incipiente Cuarta Ola

En primer lugar, es importante considerar que la presente investigación se lleva a cabo en un contexto de resurgimiento del movimiento feminista denominado Cuarta Ola, haciendo alusión a los distintos momentos históricos anteriores que dan continuidad a la articulación de demandas que

han conformado este movimiento político y social, cuyo eje de acuerdo con Alicia Miyares ha sido la idea de igualdad (2018)

De modo sintético, vale decir que la Primera ola tuvo lugar a mediados del siglo XVIII y principios del XX y se centra en la exigencia de las mujeres del derecho a voto y a la educación. La Segunda Ola ocurre entre 1960 y 1970, y de acuerdo con Judith Muñoz (2019) está vinculada a los movimientos contraculturales y la lucha por los derechos civiles, dando paso a tres perspectivas teóricas del feminismo; liberal, radical y socialista.

Ya en los '90 una Tercera Ola del feminismo se caracteriza por una gran diversidad de corrientes, la lucha por la integración de minorías étnicas y sexuales con un horizonte interseccional, así como un avance en la institucionalización del enfoque de género.

Al mismo tiempo, dado los antecedentes explorados a continuación, es imposible entender la irrupción del género en arte, así como en la gestión de las instituciones artísticas, independientemente del movimiento feminista, es decir el avance en la equidad de género y el cuestionamiento de la subordinación femenina como principio fundamental del feminismo en la sociedad se refleja también en el campo de la cultura y las artes. Así mismo lo entiende María Laura Rosa (2013) al escribir sobre el impacto de la concientización sobre feminismo en el trabajo de artistas como María Luisa Bemberg, en las exposiciones Mitominas, obras de teatro, en fin, y como a su vez las artistas y sus obras movilizan las conciencias al estar estas cargadas de sentidos políticos.

Así, es necesario contextualizar el actual panorama relativo al movimiento feminista, para luego dar paso al activismo político en el arte y las instituciones artísticas, en tanto “la nueva caracterización del movimiento ha promovido una masificación de los discursos de género en la sociedad civil” (Álvarez & Navarrete, 2019. pp.11). En otras palabras, entender el feminismo como un movimiento y como una teoría implica concebirlo a partir de las acciones colectivas que ponen en discusión un aspecto de la vida social que era aceptado con anterioridad, pero que se vuelven controversiales (De Miguel, 2005)

Con relación a ello, la teoría feminista posibilita esta nueva interpretación de la realidad que, de acuerdo con Ana De Miguel (2005) ha definido la violencia contra la mujer como un problema social y político en lugar de algo normal y natural, por lo que un objetivo primordial radica en “captar adecuadamente las muy diversas formas de legitimación de la desigualdad sexual y contrarrestarlas desde la creación de nuevos discursos feministas de legitimación social” (De Miguel, 2005, pp. 234)

En este escenario, la configuración de una Cuarta Ola del movimiento feminista obedece a dos aspectos; 1) la lucha contra todas las formas de violencia hacia la mujer, en especial la violencia sexual y 2) la consecución de paridad de hombres y mujeres en todos los ámbitos.

Este último punto responde a que “la paridad existente en la representación política, no se ha logrado extender a otras esferas sociales” (Miyares, 2018) lo que da cuenta de la dificultad para canalizar las demandas del movimiento

en transformaciones institucionales, dejando inconclusos los avances en agenda de paridad.

Una de las esferas en las que se ha luchado por erradicar la desigualdad de género desnaturalizando la escasa e incluso nula participación de las mujeres y minorías, es en el mundo del arte y las instituciones artísticas, pero al igual que en otras instituciones, los esfuerzos no se han mantenido en el tiempo, dando cuenta de la dificultad de generar transformaciones sustantivas y de largo aliento, que al igual que la metáfora de las olas en el movimiento feministas, se basan más bien oleadas que dan un paso adelante y otro atrás, avanzado con fuerza, pero también retrocediendo y estancándose (Reilly, 2019, pág. 44).

De esta forma, en el siguiente apartado se continuará ahondando en la relación entre el arte y el feminismo.

2. Críticas desde el feminismo a las instituciones artísticas

Las críticas del feminismo sobre el arte se han problematizado, por ejemplo, mediante la denuncia de la desigual participación y sub representación de las mujeres, así como de distintos grupos marginados que acaban constituyendo un Otro en el mundo del arte. De esta forma la desigualdad de género en el mundo del arte no radica en la responsabilidad individual, en la falta de mérito, de talento o en la imposibilidad de las mujeres de llegar a la grandeza en arte. En su lugar se propone dilucidar esta caja negra, en la cual las mujeres se encuentran institucionalmente limitadas para desarrollarse profesionalmente en el arte.

Estos son varios de los argumentos que Linda Nochlin (1971) plantea en el ensayo titulado ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?, el cual coincide con la época de la Segunda ola del movimiento feminista y que constituyó una puerta de entrada para el desarrollo de las primeras teorías del arte feministas.

En el artículo se debaten distintas respuestas asociadas a las razones por las que no han existido grandes mujeres artistas en la historia del arte, haciendo frente a la idea de que las mujeres son biológica e intelectualmente inferiores a los hombres. De esta forma se pone en duda la legitimidad de la poca participación de las mujeres en las instituciones artísticas, a pesar de que el principio de igualdad entre hombres y mujeres contaba con antecedentes al menos desde la Primera ola feminista e incluso desde la Revolución Francesa.

De esta manera, la autora sostiene que la respuesta a la pregunta ¿por qué no han existido grandes mujeres en el arte si las mujeres son iguales a los hombres? se encuentra en la naturaleza de las instituciones y sus estructuras, que mantienen una visión de la realidad que repercute en los seres humanos y en definitiva en las desigualdades entre géneros:

“La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación” (Nochlin, 1971, pág. 21)

Entre los ejemplos de cómo las instituciones están envueltas en las desigualdades de género en el mundo del arte, Nochlin (1971) explora ciertos aspectos que pueden ser resumidos en tanto; 1) la desmitificación del genio artista como un hombre, blanco y de clase media a alta cuyo desarrollo profesional estaba dado por su talento innato, independiente de las estructuras sociales e institucionales que le permitieron alcanzar la grandeza. 2) La desigualdad en la formación profesional, que es examinada por la autora en tanto en los programas académicos del siglo XVII, no existía disponibilidad para que las mujeres estudiantes de arte pudieran pintar modelos desnudos, aun cuando este tipo de dibujo era primordial en su desarrollo profesional. 3) Finalmente, la división sexual del trabajo es otro factor relevante para dar cuenta de la ausencia de grandes mujeres artistas, puesto que estas debían abandonar los compromisos con sus carreras artísticas privilegiando el matrimonio y la familia.

En consecuencia, para la autora la creación artística no ocurre sino en una situación social mediada por las instituciones, por ende, la escasa presencia de grandes mujeres artistas en la historia del arte responde a las barreras institucionales que les impiden alcanzar la grandeza al nivel de los hombres. En palabras de la autora, “el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado y, más vaga y superficialmente, por fuerzas sociales” (Nochlin, 1971, pág. 28)

Sin embargo, para la autora ello también supone una responsabilidad para las mujeres en su situación de desamparo, pues son ellas, principalmente,

quienes pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales que están implicadas en la desigualdad de género en las instituciones artísticas.

Linda Nochlin no se equivocaba, pues en 1984 el museo MoMa en Nueva York celebra la exposición *An international Survey of Recent Painting and Sculpture* (Un balance internacional de pintura y escultura reciente), la que se propuso resumir el arte contemporáneo más importante del mundo (Reilly, 2019). Sin embargo, de los 169 artistas expuestos a cargo del curador Kynaston Mcshine solo 13 eran mujeres y todos eran blancos. Sumado a ello, el curador declaró que “todo artista no incluido en la exposición debería replantearse su carrera”¹.

A partir de este suceso, al año siguiente se forma de manera organizada el colectivo *Guerrilla Girls* influenciado por el movimiento feminista de los años ‘70 (Hanson, 2013) y cuyo objetivo contempla exponer y luchar contra actos de racismo, sexismo y la discriminación en general en el mundo del arte, política, el cine y la cultura desde el feminismo interseccional, así como desde los Derechos Humanos para todas las personas y géneros. (Guerrilla Girls, 2021). Las primeras acciones del colectivo consistieron en pegar afiches cerca de galerías y museos en la ciudad de Nueva York, emplazando a dichas instituciones por la sub representación de mujeres en sus exposiciones.

Para hacer frente a la indiferencia de las instituciones artísticas frente a sus demandas y a los principios del feminismo, las *Guerrilla Girls* adoptaron

¹ Citado por Kathe Kallowitz en una entrevista a Guerrilla Girls y disponible en inglés en su página web www.guerrillagirls.com

estrategias artísticas particulares caracterizadas por la ironía y el humor, así como el uso de datos estadísticos. Estas estrategias y métodos han trascendido hasta convertirse en parte importante del discurso feminista actual (Hanson, 2013).

Igualmente, el trabajo de las *Guerrilla Girls* transformó la relación de arte y política, puesto que muchas mujeres artistas pensaban que nunca podrían tener éxito en sus carreras, pero el colectivo cambió sus percepciones demostrando que el activismo y el feminismo son vitales para la participación equitativa en el mundo del arte (Seiferle, 2017). De esta forma han influido en importantes proyectos curatoriales y en artistas que ponen en el centro temas relacionados al género y al feminismo en el arte, así como en las instituciones artísticas.

Además de las *Gurrilla Girls* es posible destacar otros colectivos y activistas de arte femenino, tales como WAR (*Women Artists in Revolution*), *Pussy Galgore*, *Modern Women's Fund* (MWF), *Women's Action Coalition*.

Sin embargo, de acuerdo con Alarío Trigueros (2010), si bien estas denuncias y críticas desde el feminismo a las instituciones culturales como la de las *Guerrilla Girls*, y por sobre todo a los museos, han resultado en ciertas modificaciones, éstas no han significado realmente una transformación profunda en los principios androcéntricos que están a la base de los museos. Para la misma autora, respecto al arte, los museos han adoptado dos caminos para incorporar la perspectiva de género en las instituciones; i) inclusión de más obras de artistas mujeres, que, en palabras

de esta, “no parecía pertinente simplemente sumar nombres femeninos a un canon masculino, porque ellas siempre parecerían incluidas a pie forzado y sería evidente su papel complementario” (pág. 20). Del mismo modo, una segunda y, por lo demás, más usual al respecto es la ii) exposición de muestras temporales o permanentes de artistas mujeres exclusivamente. A juicio de Alario Trigueros (2010) el objetivo de esta iniciativa es, mediante un carácter celebratorio y compensatorio, “redescubrir nombres de artistas mujeres que se presentaban como un conjunto cuyo único factor de unión era el género de las creadoras” (pág. 20).

En cuanto a los planteamientos de Nochlin (1971), si bien constituyeron como ya se ha afirmado las primeras aproximaciones críticas sobre el género en el arte, vale la pena repensar sus argumentos cuando han pasado ya 50 años desde su publicación y a la luz de la especificidad que puede entregarnos el contexto chileno y latinoamericano.

En relación con ello, Antivilo (2013) propone que la misma interrogante que se hizo Nochlin sumada a la especificidad latinoamericana trae otros cuestionamientos, como ¿cuáles son los requisitos para entrar a la historia oficial del arte? ¿Por qué no ha habido grandes artistas latinoamericanos en los circuitos internacionales de arte? La propuesta de la autora frente al tema sostiene que es necesario escribir otra historia del arte que no funcione como una política de inclusión forzada, y en su lugar hacer otro análisis desmarcado de la mirada hegemónica masculina.

Curadoras como M. Reilly (2015), aseguran que si bien las mujeres se encuentran en una mejor posición que en 1971 cuando Linda Nochlin escribe

¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?, en tanto hoy en día la educación superior es accesible al menos para aquellas mujeres con recursos, ello no significa que las mujeres artistas hayan logrado la igualdad, sino que las estructuras de poder institucional solamente han cambiado:

“Cuanto más de cerca se examinan las estadísticas del mundo del arte, más obvio se vuelve que, a pesar de décadas de activismo y teorización poscolonial, feminista, antirracista y queer, la mayoría sigue siendo definida como blanca, euroamericana, heterosexual, privilegiada y, sobre todo, masculina. El sexismo todavía está tan insidiosamente entretejido en el tejido institucional, el lenguaje y la lógica del mundo del arte dominante que a menudo pasa desapercibido”.

(Reilly, 2015)

Algunos de los argumentos de la misma curadora, (Reilly, 2015) refieren por ejemplo al hecho de que a pesar de que han habido avances con miras a la equidad de género, en los museos la gran mayoría de los directores y trabajadores en puestos de poder siguen siendo hombres y muchas de las mujeres profesionales del mundo arte tampoco se proponen disminuir las brechas de género, lo que impide introducir cambios sustanciales y permanentes en las instituciones artísticas. Lo mismo ocurren en otras dimensiones del mundo del arte, específicamente en museos estadounidenses y europeos, donde la curadora destaca la menor representación de mujeres en galerías, en exhibiciones permanentes e individuales e incluso en lo económico, dado la diferencia de precios de las

obras que perjudican principalmente a las mujeres, es decir las obras realizadas por hombres son subastadas a un mayor valor, mientras hay también una menor cobertura de exhibiciones realizadas por mujeres en la prensa, revistas y periódicos.

De la misma manera, en la Bienal de Venecia, los datos expuestos por Reilly (2019) dan cuenta de lo poco sustantiva de las iniciativas para llevar a la equidad de género, puesto que las artistas que han participado de la Bienal no han aumentado en el tiempo, por el contrario, han disminuido. Por ejemplo, en el año 2009 se llegó a un 43%, pero en el 2013 ese porcentaje bajó a 33% y el 2015 subió nuevamente a 37%.

Sobre este punto, es importante hacer ver que Chile ha tenido presencia en la Bienal de Venecia con temas relacionados al género y a la crítica colonial en los últimos tres proyectos curatoriales que el país ha expuesto:

Bienales de Venecia en las que ha participado Chile			
Título	Poéticas de la Disidencia	Werkén	Altered View (miradas alteradas)
Año	2015	2017	2019
Artista(s)	Lotty Rossenfeld y Paz Errázuriz	Bernardo Oyarzun	Voluspa Jarpa
Curador(a)	Nelly Richard	Ticio Escobar	Agustín Pérez Rubio

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en <https://www.cultura.gob.cl>

3. Arte feminista y de género en Chile y América Latina

De acuerdo con Andrea Giunta (2018) el feminismo artístico a partir de los años '70 constituyó una transformación en las formas de representaciones en el arte, influyendo también en la relación entre género y poder, en tanto emerge desde la efervescencia social y cultural de aquellas décadas (Antivilo, 2013). Entendiendo que estas nuevas representaciones “desarticularon los estereotipos femeninos y, por ende, pusieron en crisis los masculinos” (Giunta, 2018, pág. 15), es decir a través del arte se cuestiona el lugar de las mujeres y sus representaciones en la sociedad. Otros trabajos en la misma línea, como el de Julia Antivilo (2013) también pone en el centro el género como objeto de subversión política en el arte feminista² que, amparado en el feminismo de la segunda ola, han transgredido los límites del espacio público y lo privado, de lo individual y lo social (pág. 22).

Sobre el feminismo artístico en la región, Andrea Giunta (2018) indaga en la forma específica en que este se dio en el Cono Sur, cuya amplitud de las iniciativas se vio limitada por dos factores; primero por la compleja relación entre la militancia feminista desde los partidos de izquierda en donde la primera quedaba relegada y, en segundo lugar, por las dictaduras militares que irrumpieron en este periodo, impidiendo la organización y las actividades de connotación política, junto con el uso de la violencia represiva y violaciones de los Derechos Humanos. Es por estos motivos que, de

² En los trabajos de Julia Antivilo y Andrea Giunta citados en este apartado se utilizan los conceptos arte feminista y feminismo artístico que, para el propósito de exponer antecedentes respecto al desarrollo del arte y su vinculación con el feminismo en América Latina, se comprenderán como sinónimos.

acuerdo con la misma autora, pareciera que en América Latina hay una ausencia de feminismo artístico durante esta época, mientras en Estados Unidos y Europa se contaba en ese entonces con un desarrollo y las primeras aproximaciones a teorías del arte feministas.

Sin embargo, “contra la cultura del miedo se articuló, entre sus filas, una cultura de la resistencia” (Giunta, 2018, pág. 211), es decir que si bien las dictaduras son identificadas como una de las razones por las cuales el feminismo artístico se desarrolló con mayor dificultad en América Latina en comparación a otras regiones del mundo, desde otra perspectiva y en el caso de Chile, el surgimiento del arte de género ocurre principalmente en el contexto dictatorial alrededor de las década de los ‘80, como afirma Urtubia (2014), en tanto el quiebre de las instituciones artísticas y de los espacios de exposición conllevarán la salida de las artistas de los circuitos oficiales, lo que a su vez propiciará nuevas prácticas artísticas y la aparición de nuevas temáticas en el arte, como por ejemplo el género y la sexualidad.

De acuerdo con la misma autora, la relación entre arte de género y política se dio en este periodo en tanto el movimiento feminista de la época puso en el centro el cuestionamiento “lo personal es político”, planteando la necesidad de problematizar temas como la sexualidad y el género, así como la subjetividad femenina en espacio público y en el arte. Son estas problemáticas y contexto común el que permite hablar de una escena del arte de género en Chile, en donde la articulación de artistas, problemas y mecanismo son similares y están impulsados por el mismo tipo de fenómenos artísticos y sociales, que les permiten reconfigurar lenguajes y

poner en crisis las definiciones del género y la sexualidad (Urtubia Figueroa, 2014).

Algunas de las temáticas que ha explorado el arte de género o arte feminista son, el erotismo femenino, derecho al aborto, el rechazo a la violencia, la alienación del trabajo doméstico, la crítica de la representación de las mujeres en los medios de comunicación, en fin (Antivilo, 2013). Estas reivindicaciones dan cuenta del carácter contracultural del arte feminista, puesto que, de acuerdo con Antivilo:

“...La crítica feminista del arte centra sus análisis en la visibilización de la historia de las artistas, el conocimiento de las relaciones de poder y de producción y las diversas construcciones culturales sobre las mujeres.” (2013, pág. 49)

Otras características del arte feminista destacadas por Antivilo (2013) son, el trabajo colaborativo y colectivo, la lucha por el espacio público tanto en asociaciones de mujeres, museos y espacios de exhibición y la misma calle, el uso de obras de arte como instrumento de reflexión y denuncia de experiencias, trabajar por la desjerarquización de las artes y valorización de artes tradicionalmente asociadas como menores (tapices, bordados, textiles, etc), la crítica a la imagen del artista genio y la tarea de historiadoras, teóricas y artistas por reconocer y trazar puentes entre artistas del pasado y la actualidad.

4. Proyectos curatoriales feministas en Chile

Si bien se definirá en el apartado de Marco teórico con mayor detalle el concepto *curaduría feminista*, en este momento abordaremos el trabajo de las curadoras con el fin de entender su rol para alcanzar la equidad de género y hacer frente a la exclusión en museos y otras instituciones artísticas (centros culturales, galerías, salas de exposición, etc), puesto que en el mundo del arte el éxito está estrechamente relacionado con tener presencia en galerías, exposiciones, museos, en fin.

Respecto al trabajo de comisarias/curadoras, Albarrán (2018) entiende esta actividad como altamente institucionalizada, por lo que su labor requiere cuestionar la estructura de la institución en la que se opera, su rol y su legitimidad para otorgar visibilidad y reconocimiento a minorías de género, étnicas, sexuales, etc.

La dificultad de integrar este carácter crítico en el trabajo de las curadoras radica en que generalmente:

“...Las selecciones comisariales se basan en estándares arbitrarios y eurocéntricos de gusto y calidad que siempre han favorecido a los hombres blancos, necesitamos cambiar esos valores y trabajar duro para crear valores nuevos o diferentes en torno a los Otros artistas” (Reilly, 2019, pág. 276)

Por lo demás, el trabajo de las curadoras en las instituciones artísticas y museos no está aislado, sino que se encuentra ligado al trabajo de coleccionistas, directores, mediadores, etc., es decir, difícilmente se podrá

aspirar a realizar exposiciones paritarias cuando solo el 11% de la colección de un museo corresponde a artistas mujeres. Esos son los datos que Gloria Cortés comenta sobre el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Chile (Cortés, 2021). Sin embargo, como señala la misma curadora, a pesar de estas dificultades el MNBA a través del trabajo colectivo de sus mismas trabajadoras, han realizado diferentes proyectos en el camino de la equidad de género, algunas de estas son la muestra *Desacatos* en el 2017, que constituye el primer Archivo de Mujeres Artistas en tal museo y busca “relevar la presencia de las mujeres en la historia y su aporte en el arte nacional” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2017).

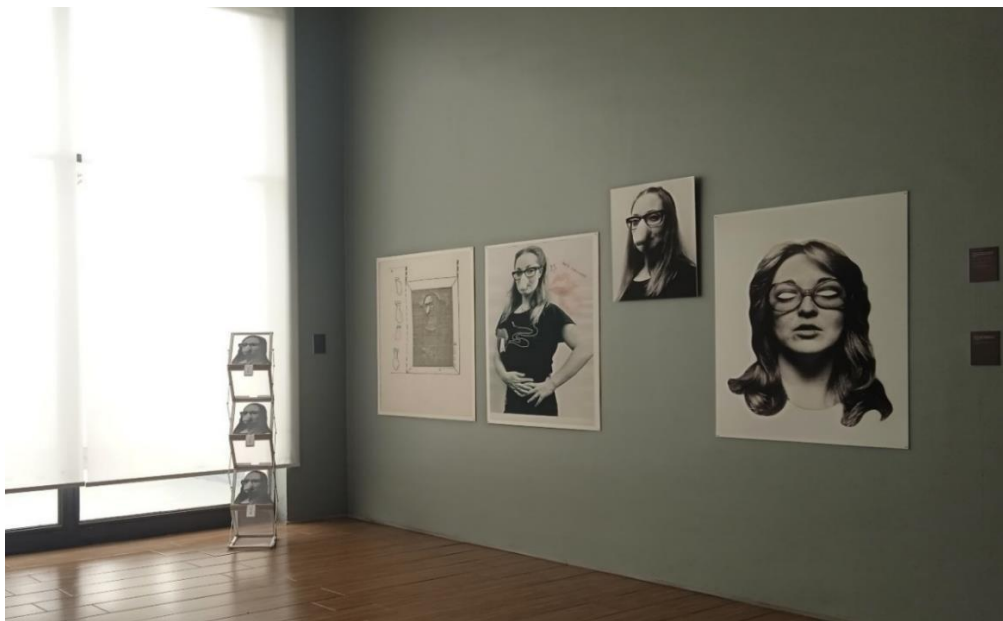
Intervenciones de otra naturaleza son las realizadas para el Día de la Mujer en el mismo museo, en donde sus trabajadoras cambiaron el nombre de las salas para relevar la importancia de las mujeres artistas, incluyendo Laura Rodig, Rebeca Matte Bello y Angélica Pérez (El Mostrador Cultura, 2019).

Otras instituciones como el Centro de Arte Contemporáneo de Cerrillos también han destacado por realizar muestras en torno al arte feminista. Este es el caso de *Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas*, curada por Julia Antivilo y María Laura Rosa, en donde se dan a conocer distintas creaciones y piezas del colectivo, el cual fue creado con el “objetivo de impugnar la imagen tradicional de las mujeres, cuestionar su rol, denunciar la violencia ejercida contra ellas y criticar la sociedad y el machismo imperante en México y en América Latina” (Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2022). Esta muestra se encuentra enmarcada en un eje

reflexivo más amplio al interior de la institución desde el año 2020, denominada Feminismo y activismos.

A continuación, en las Figuras 1 y 2, se observan fotografías de autoría propia correspondientes a la muestra Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas.

Figura 1: Visita exposición Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas en Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos



Fuente: Autoría propia.

Figura 2: El Tendedero. Visita exposición Polvo de Gallina Negra. Mal de ojo y otras recetas feministas en Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos.



Fuente: Autoría propia

Otros ejemplos de museos que se han vinculado con el movimiento y arte feminista en Chile es el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), en donde se han realizado exposiciones como Lunes es Revolución curada por Soledad García Saavedra el año 2021 y que contó con más de 20 obras de diferentes artistas y distintas técnicas, con el propósito de “explorar la revolución, las transformaciones en el arte y la vida...En el campo de las disidencias en la ecología, la educación y el sexo-género”. (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, s.f.). Sumado a ello, el MSSA ha realizado convocatorias y llamados para conmemorar instancias como el Día de la Mujer a través de protestas y actividades tanto fuera como al

interior del museo, además de instancias como la Escuela de Escritura Transfeminista.

5. Programa Patrimonio y Género: Esfuerzos para reducir la brecha de género desde el Estado

Como consecuencia de la ratificación de Chile a la Convención sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra la Mujer en el año 1989 y posterior creación del Sistema de equidad de género en 1998 se establecieron medidas para que los distintos ministerios y servicios se aboquen a generar medidas a favor de la equidad de género (Barrenechea Vergara, 2021). En este marco nace el Programa de Patrimonio y Género.

El Programa Patrimonio y Género fue implementado el año 2002 con el objetivo de alcanzar una mayor representatividad del aporte de las mujeres a la cultura, el arte, la ciencia y la historia (Barrenechea Vergara, 2021). De tal forma que se difundan, articulen y financien diversas iniciativas con enfoque participativo, inclusivo y de género en instituciones como bibliotecas, museos, archivos, monumentos y la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios, donde el trabajo y el activismo para impulsar miradas críticas es trascendental, en tanto muchas veces implica ir contra la corriente dentro de instituciones administrativas tradicionales (Barrenechea Vergara, 2021).

Sobre esta mirada propuesta por el programa, subyace la idea de transformar el sentido clásico del patrimonio desde el feminismo; más participativo, activo, no neutral y en disputa.

Las acciones desarrolladas en el marco de este programa, no se orientaron a la cobertura o acceso de mujeres a la cultura, sino que “las brechas de género apuntaban a la ausencia de contenidos e interpretaciones desde esta mirada crítica” (Palacios Rojas, 2016)

Dentro de las instituciones intervenidas se encuentra el Museo Histórico Nacional, donde entre los años 2003 y 2006 se intervino desde la perspectiva de género, en específico en las visitas guiadas con el fin de a través del relato oral incorporar a los sujetos femeninos en las exhibiciones permanentes y también la creación de material educativo para incluir a las y los estudiantes. De acuerdo con la directora de Dibam, Paula Palacios Rojas (2016) la desventaja en esta iniciativa fueron las limitaciones para institucionalizar nuevas prácticas desde el género, así como ampliarlas dentro del mismo museo u otros museos públicos.

En el Museo de la Educación Gabriela Mistral, surge la necesidad de integrar la perspectiva de género de forma transversal, se definieron en conjunto con la comunidad integrar temas y objetivos como memoria y patrimonio, relevar la figura de Gabriela Mistral y visibilizar el rol de las mujeres en la educación (Dibam, 2012)

De forma sintética, cabe mencionar otras experiencias en museos al respecto incluidas en la Guía de Incorporación del Enfoque de Género en Museos

realizada por el Dibam, como el Museo Mapuche de Cañete que incorpora el enfoque de género desde la orientación social, pertinencia cultural y la reivindicación del pueblo mapuche y su cultura (Dibam, 2012) Mientras, el Museo de Arte y Artesanía de Linares adopta acciones de visibilizarían del aporte artísticos y culturales de hombre y mujeres en el contexto de la cultura nacional criolla de la zona centro. El Museo Nacional de Historia Natural desde el 2007 emprende acciones como incluir el género en sus estadísticas y visibilizar a través de biografías de científicas el aporte de las mujeres en la ciencia. Por otro lado, el Museo de Artes decorativas realizó en el 2007 exposiciones y exhibiciones sobre, por ejemplo, “Historias de mujeres trabajadoras en el barrio Patronato” y “Rostros femeninos en la colección de artes decorativas”. El Museo Nacional de Bellas Artes entre el 2007 y 2010 realiza distintas conferencias y exposiciones de mujeres artistas en distintos contextos, así como agregar el género en las estadísticas propias del museo. Finalmente, el Museo Regional de Ancud da cuenta del rol de las mujeres en la comunidad de Chiloé a partir de la investigación “La fijación del mito en Chiloé desde las colecciones del Museo Regional de Ancud”.

IV. Problematización

Como se dio cuenta en los párrafos anteriores, la lucha por la igualdad de género en el arte está lejos de terminar a pesar de la trayectoria del movimiento feminista, intervenciones y reflexiones teóricas que han sido formuladas desde los años '70 principalmente y, a pesar de que actualmente existen cambios en la dirección correcta, estas transformaciones no son lo

suficientemente profundas como para asegurar una mayor democratización en el arte y la cultura en la sociedad.

Este último aspecto es relevante, en tanto para avanzar hacia una mayor democratización es indispensable visibilizar las desigualdades de género en el arte y sus instituciones, puesto que en la actualidad es un consenso internacional que los distintos países deben avanzar hacia una mayor democratización cultural y por ello en una mayor equidad en los distintos grupos de la sociedad, donde el papel de las mujeres no sea subestimado (UNESCO, 2014). Ello puede traducirse en promover la preocupación desde la gente del arte para pensar en términos de género, raza y sexualidad y con ello la producción cultural de las mujeres y minorías tengan presencia en el discurso cultural (Reilly, 2019).

De esta forma, una de las motivaciones principales de esta investigación radica en comprender que el género es una categoría válida y, más aún, imprescindible para analizar el mundo del arte y el trabajo que han realizado las curadoras en las instituciones donde se han desempeñado laboralmente como actrices clave para llevar a cabo transformaciones que, amparadas en el movimiento feminista, buscan hacer frente a la exclusión. Ello entendiéndose que, la práctica curatorial es uno de los espacios más importantes para expandir la historia del arte feminista y cuestionar sus estructuras (Jones, 2016)

De tal modo, integrar la perspectiva de género a partir de valores feministas en el museo e instituciones artísticas va más allá de un carácter cosmético

que no cuestiona las jerarquías ni desigualdades de género, que muchas veces resultan en exposiciones temporales o en el arrinconamiento de producciones de mujeres, como argumenta Ramos (2017), al hacer de ellas un gueto al interior de museos, sino que se proponen transformar las instituciones a un nivel profundo en donde se cuestionen y eliminen aquellos cánones que producen discriminaciones y limitan la participación de las distintas comunidades en primer lugar.

A partir de ello, vale la pena indagar en cómo una institución típicamente androcéntrica como los museos, a partir de las prácticas de las curadoras y sus trabajadoras se proponen subvertir inequidades de género que, en principio, pueden conllevar procesos de transformación contradictorios con los valores tradicionales e históricos de los museos a nivel global, ello supone una serie tensiones en estos últimos que corren el riesgo de acabar implementando iniciativas cosméticas y poco sustantivas de incorporación de las mujeres y del arte de género o feminista.

Desde el punto de vista teórico, las teorías feministas entregan un marco amplio en donde pueden ser incluidas las teorías *queer* y decoloniales, entregando un sustento teórico mucho más adecuado para proponer un objetivo de transformación y mayor participación en el museo como institución (Ramos, 2017). En consecuencia, es imposible pensar un nuevo rol del museo en relación con la sociedad si no se incorpora una perspectiva de género que erradique la ilusión universal y objetiva que ha tenido hasta ahora el punto de vista masculino en la historia de arte, y a su vez valide las experiencias de las minorías. Para ello, tanto en los 70' como en la

actualidad, es necesaria la organización de las mujeres en el mundo del arte para enfrentar la exclusión apelando a las instituciones, tal como lo hicieron con fuerza colectivos revisados en el apartado anterior, como las *Guerrilla Girls*.

Sobre el arte de género o feminista, es necesario referirlo contextualizado en el movimiento feminista, como activismo y pensamiento político dotado de poder simbólico, que de acuerdo con Antivilo (2013) y Giunta (2018) refiere a la forma en que el arte de género o feminista permite a las mujeres transformar y valorizar sus experiencias subjetivas y así abrir espacios para una comprensión distinta del mundo, puesto que a través del arte se reflejan y replican las violencias, para el caso, de género. Similares son las reflexiones de Bell Hooks (1995) sobre la importancia del arte, en tanto cuando un grupo pierde su capacidad de crear, la subyugación está completa y la única forma de deshacerlo es mediante actos de recuperación, puesto que son estos actos en los que nos hacemos a nosotras mismas.

V. Pregunta y objetivos de investigación

¿Cómo son las prácticas curatoriales de activistas comisariales que buscan reformar las instituciones artísticas desde el feminismo en Chile?

Conocer las prácticas curatoriales de activistas comisariales que buscan reformar las instituciones artísticas desde el feminismo en Chile

1. Explorar las estrategias que llevan a cabo las activistas comisariales para construir proyectos curatoriales feministas.

2. Caracterizar las transformaciones desde el feminismo que las activistas comisariales han podido llevar a cabo en instituciones artísticas y museos.
3. Indagar en la relación entre las activistas comisariales y las instituciones implicadas en la realización de proyectos curatoriales feministas.

VI. Marco teórico

El sustento teórico de esta investigación contempla en primer lugar la teorización sobre el concepto mundo del arte desarrollado por Howard Becker, para dar paso a la discusión entre lo que se entiende por arte feminista y arte de mujeres.

Por otro lado, se abordará el trabajo de Nancy Fraser relacionado a la justicia social y de género en torno al dilema redistribución/reconocimiento, definidos por la autora como paradigmas normativos y reivindicaciones planteadas por actores políticos y movimientos sociales, en donde el reconocimiento de la diferencia ha sido predominante en movimientos como la feminista. Ello en contraste con la propuesta de Laurajane Smith relativa a una perspectiva crítica del arte y el patrimonio definido por el género, en el que es posible posicionar el dilema redistribución/ reconocimiento.

A continuación, se abordarán perspectivas y teorías museológicas, incluyendo las propuestas de la Nueva Museología y Museología Crítica. Además de un concepto central relacionado a la curaduría feminista y el activismo curatorial en relación con los museos e instituciones artísticas.

Finalmente, se abordará la propuesta de epistemología feminista planteada principalmente por Donna Haraway y Sandra Harding, quienes subrayan el carácter parcial y situado del conocimiento, en relación con la capacidad de las mujeres de crear cultura y por ende tener presencia de forma equitativa en el mundo del arte.

1. El Mundo del arte, sus cambios y el papel del Estado

Howard Becker se aproxima desde la sociología al arte a partir del desarrollo del concepto mundo del arte, poniendo especial énfasis su carácter cooperativo y organizado en lugar de considerar aisladamente al artista y su obra como elementos centrales, lo que permite concebir y analizar al arte como un fenómeno social:

“Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie -con frecuencia numerosas- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte” (Becker, 2008, pág. 17)

De acuerdo con el autor, estas formas de cooperación son imprescindibles en el mundo del arte, en tanto como se mencionó anteriormente, Becker (2008) lo define como una actividad colectiva, es decir, las artistas son un subgrupo

dentro del mundo del arte en el cual participan todas aquellas personas “cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (Becker, 2008, pág. 54). En ese sentido, y para los objetivos de esta investigación, el mundo del arte estaría compuesto también por las curadoras, mediadoras, así como un sinnúmero de otras funcionarias que además de las propias artistas cumplen una labor en los museos e instituciones del arte.

Otro aspecto del mundo del arte de acuerdo con Becker es que este no tiene límites definidos, por lo que la libertad con la que opera respecto a otros grupos de la sociedad es siempre relativa, pues pueden tener en cuenta distintos intereses. Aun así, tiene la capacidad de definir y asimilar, así como también negar y excluir, qué es arte y quiénes son artistas. Así, existen convenciones que son la base sobre la cual se generan las acciones; las formas convencionales de hacer arte y la forma en que se relacionan con el público a través de estas convenciones compartidas, para que las obras cumplan ciertas expectativas y generen ciertas experiencias convenidas con el público. Cuando estas expectativas se frustran o posponen, ocurren tensiones en el mundo del arte.

Si bien, las convenciones favorecen la eficiencia, pues es posible coordinar acciones en múltiples situaciones y dificultades, muchas veces también significan limitaciones para las artistas, ya que, de acuerdo con Becker (2008), las convenciones no existen aisladas, pues son parte de un sistema interdependiente, por lo que un pequeño cambio puede conllevar consecuencias generalizadas. Aun así, el autor afirma que las convenciones

pueden ser cambiadas a través de la negociación, pero implicando un mayor esfuerzo, tiempo y dinero, así como un mayor riesgo de menor circulación de las obras. Del mismo modo, las convenciones se van adaptando al ritmo del cambio de las condiciones en las que las personas del mundo del arte trabajan, por lo que las artistas van aprendiendo constantemente nuevas convenciones en su día a día participando del mundo del arte, es decir, la cultura profesional (Becker, 2008).

Este aspecto es sumamente útil al abordar el feminismo en el mundo del arte, puesto que, como se referirá en los apartados posteriores, el feminismo en el arte y en las instituciones artísticas, especialmente los museos, genera una disrupción de las formas más tradicionales de entender el arte y su musealización, pues se busca la transformación de aquellos cánones que están a la base de las desigualdades de género.

Sobre los cambios en el mundo del arte y sus convenciones, Becker (2008) hace especial énfasis en el desarrollo organizacional para que estos cambios tengan éxito y perduren. Esto ocurre cuando las ideas innovadoras constan de suficiente respaldo y cooperación para su divulgación en y desde el mundo del arte.

En concordancia, existen cambios continuos y cambios de carácter revolucionario, si bien esta distinción es compleja y poco clara en la práctica, para Becker (2008) las transformaciones revolucionarias en el mundo del arte conllevan la pérdida de posición de miembros importantes y exige que algunas de sus miembros transformen sus modos de hacer, lo cual genera

tensiones y muchas veces amenaza ciertos intereses, es decir el sistema de estratificación existente se ve amenazado, en tanto las recompensas a quienes manejan ciertas convenciones también cambian y estas pueden verse desplazadas.

Para Becker (2008), los cambios revolucionarios “atacan en un plano ideológico y organizacional las actividades estándar de ese mundo del arte en ese momento” (pág. 142), puesto que las redes de cooperación son modificadas, junto con el carácter de las obras, las formas en que son producidas y la manera en que son recibidas por el público. De esta manera, el éxito de las transformaciones dependerá del impulso y el apoyo de las participantes en las redes de cooperación más que de las ideas innovadoras en sí mismas.

Por otro lado, otro aspecto relevante sobre la propuesta de Becker está relacionado al papel del Estado en el mundo del arte. Para el autor las artistas dependen del Estado, puesto que este último “tiene el monopolio de la legislación dentro de sus fronteras” (pág. 105), esto en términos del arte como propiedad, en la relación de las artistas con otras ciudadanas y respecto a la forma en que el arte causa efectos en las movilizaciones sociales. A continuación, se dará mayor profundidad a estos dos últimos, puesto que están estrechamente relacionados con la producción de arte.

Las actividades artísticas pueden ir en contra de los intereses del Estado, los cuales pueden ser cambiantes, o, por el contrario, defender hábitos que el Estado aprueba para cumplir sus propios objetivos. En palabras del autor:

“El Estado defiende esos intereses tanto mediante el apoyo a lo que aprueba como a través del desaliento o la prohibición de aquello que desaprueba: por medio de la intervención en la producción del arte que considera hostil a sus intereses, de la censura parcial o completa y hasta el encarcelamiento o la muerte de quienes lo producen o lo consumen”. (Becker, 2008, pág. 197)

Respecto a la relación de las ciudadanas con el trabajo artístico, el Estado puede incidir en la producción del arte con el objetivo de proteger los derechos de quienes no son artistas, por ejemplo, cuando el trabajo artístico causa malestar o descontento. Del mismo modo, el Estado tiene la posibilidad de distinguir aquellas situaciones donde el trabajo artístico es de interés público, es decir el Estado puede ejercer su influencia al decidir intervenir para afectar el trabajo artístico, lo que depende de sus propios intereses y si considera que las actividades artísticas refuerzan intereses nacionales. Las formas de intervención de acuerdo con Becker (2008) son, la censura, pues cuando se considera que un trabajo es peligroso en términos políticos se interviene recurrentemente en su venta, exposición o en las vías institucionales convencionales, la opresión y el apoyo abierto, cuando se considera favorable a los intereses del Estado. Ello se expresa por ejemplo en el financiamiento de ciertos proyectos, apoyo a las artistas e instituciones, así como la preservación de obras.

2. ¿Arte feminista o arte de mujeres?

La definición de arte feminista en este apartado comienza por dar cuenta de que el concepto no se limita simplemente a las obras realizadas por artistas mujeres y, en consecuencia, que no toda obra realizada por mujeres es necesariamente feminista. Por el contrario, el concepto comprende distintas perspectivas teóricas que serán abordadas en los siguientes párrafos.

Por una parte, arte de mujeres es una denominación que se le da a un arte que no es crítico ni reflexiona sobre el género, lo femenino ni la sexualidad, sino que es un espacio entregado a las mujeres, pero que sigue siendo tradicional y cuyos cánones continúan respondiendo al punto de vista hegemónico y masculino (Urtubia Figueroa, 2014). En cambio, el arte feminista está cruzado por la diferenciación entre aquellas obras que, sin ser buscadas por la artista, tratan temas de género y sexualidad y aquellas obras en donde existe un trasfondo, una práctica artística que surge desde el feminismo y de la adhesión del artista con estos principios.

De forma sintética, Antivilo (2013) resume esta dicotomía en aquellas artistas cuyas producciones poseen únicamente una estética política y otras en donde además de esta estética existen prácticas políticas que adhieren al feminismo de forma explícita e intencionada, cuestionando y criticando los estereotipos asignados de lo que significa ser mujer:

“Podemos decir que las acciones u obras de arte que reconocen una posición crítica ante la manera de ser mujeres constituyen una acción feminista siempre y cuando sus creadoras se

reconozcan a sí mismas con esta forma de pensar y actuar”
(Antivilo, 2013, pág. 124)

Por otro lado, de acuerdo con el trabajo de Andrea Giunta (2018, págs. 72-75) es posible identificar tres opciones de identificación en el arte realizado por mujeres; 1) quienes se sitúan dentro del feminismo y realizan arte feminista, lo que autoras como Antivilo denomina en su trabajo producción y práctica feminista, 2) aquellas artistas que se definen como artistas mujeres que investigan propuestas de un arte femenino y 3) artistas que realizaron una obra crítica y transgresora de los cánones asociados al género y a lo femenino, pero que no se identifican como feministas ni mujeres, sino que únicamente artistas. Estas últimas más cercanas a lo que Antivilo explora únicamente como producción con estética política.

En síntesis, la definición de arte feminista y sus principales diferencias con lo que es el arte de mujeres, refiere a la relación que existe entre las artistas, sus producciones artísticas y los discursos en estas, en donde existen elementos importantes a considerar, como la posición política de las artistas y la intencionalidad de sus obras.

Para los propósitos de esta investigación, se considerará como arte feminista aquel que las autoras citadas anteriormente entienden como aquellas obras que son críticas del género y que también conllevan prácticas feministas conscientes, donde sus creadoras se vinculan con el feminismo no solo teóricamente, sino que también como movimiento político. Por este motivo, se definirá también prácticas artísticas a partir del trabajo de Nina Felshin

(en Blanco et al., 1993), quien aborda las prácticas artísticas en tanto híbridas, al cobrar forma desde prácticas activistas de lo que ella llama mundo real como del mundo del arte, en donde se catalizan impulsos estéticos, políticos y tecnológicos para así:

“... Desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio” (Felshin en Blanco et al., 1993, pág. 61)

3. Teoría del Reconocimiento en las desigualdades de género y en el patrimonio

La autora Nancy Fraser define género como un eje bidimensional, es decir que abarca dos dimensiones del ordenamiento social; distribución y reconocimiento. La primera dimensión se encuentra arraigada a la estructura económica de la sociedad, y por ende es cercana a una diferenciación de clase, en tanto organiza la división de trabajo productivo y reproductivo en la sociedad en donde a las mujeres se les suele atribuir este último. Al mismo tiempo, organiza la distribución al interior del trabajo productivo remunerado, al distinguir entre labores ligadas al sector industrial usualmente bien remuneradas y asociadas a los hombres, mientras las mujeres se mantienen en ocupaciones ligadas al servicio doméstico o de

“cuello rosa” que, por el contrario, suelen ser peor remuneradas (Fraser, 2016, pág. 192).

En la dimensión del reconocimiento el objetivo principal es que el mundo acepte la diferencia, teniendo como base que “uno se convierte en sujeto individual sólo en virtud de reconocer a otro sujeto y ser reconocido por él” (Fraser, 2008, pág. 85). Existe en estas demandas por justicia social más bien una diferenciación de estatus afirma Fraser (2016), debido a que desde el género se establecen los patrones culturales de interpretación y evaluación dominantes. Estos se caracterizan por la presencia de patrones androcéntricos que fundamentan el orden social, así como las injusticias de género al respecto, ya que se privilegian los valores y características asociados a la masculinidad mientras se desvalora lo asociado a lo femenino. Como consecuencia se presentan formas de subordinación de estatus específicas del género, que en otras palabras son injusticias causadas por la falta de reconocimiento. Para la autora, remediar las injusticias de género requerirán entonces transformar la estructura económica y el orden de estatus en la sociedad, de tal manera que se presenta el ya mencionado dilema redistribución/reconocimiento.

Mientras, en el ámbito del arte y el patrimonio, de acuerdo con Smith (2011) la identidad es negociada en el proceso social y cultural que está inscrito en el patrimonio, por este motivo Lurajne Smith definirá el género como un elemento de construcción y expresión de la identidad, construido social y culturalmente. A su juicio el género es una de las estructuras menos cuestionadas en el campo del patrimonio autorizado, incluido el patrimonio

artístico, aunque juega un papel importante en el mismo, pues su discurso construye, refuerza, recrea y valida un discurso de identidad, así como los valores culturales y sociales que lo sostienen.

Respecto a las reivindicaciones sobre el reconocimiento, la identidad ocupa un espacio central en estas luchas, desplazando al interés de clase como eje de movilización política, superponiéndose la demanda de reconocimiento a modo de solución de las injusticias que se amparan bajo identidades, o lo que Fraser (2000) llama “ejes transversales de diferencia”; nacionales, étnicas, sexuales y -en lo que se quiere dar mayor profundidad en esta oportunidad- género. Aun así, reiterando lo que se ha afirmado, la autora plantea que a pesar de que las demandas por redistribución están en retroceso respecto a las de reconocimiento ambas son imprescindibles para abordar las injusticias de género, en tanto:

“...La injusticia socioeconómica como la cultural se han generalizado en las sociedades contemporáneas. Ambas están arraigadas en procesos y prácticas que perjudican a algunos grupos de personas frente a otros... La injusticia económica y la injusticia cultural se encuentran habitualmente imbricadas hasta el punto de reforzarse dialécticamente la una a la otra. Las normas culturales que tienen un sesgo de injusticia en contra de alguien están institucionalizadas en el Estado y en la economía; simultáneamente, las desventajas económicas impiden la

participación igualitaria en la creación de la cultura, en las esferas públicas y en la vida cotidiana” (Fraser, 2000, pág.6).

En este sentido, la injusticia económica requeriría políticas económicas para hallar solución, mientras la injusticia cultural requiere una reevaluación de la identidades denigradas así como de sus producciones culturales, o incluso la transformación de los modelos sociales de representación, interpretación y comunicación, en otras palabras, se requiere superar el androcentrismo y el sexismo a partir de las valoraciones culturales de la sociedad sobre un género femenino despreciado (Fraser, 2000)

En el campo del patrimonio, desde su perspectiva crítica, se encuentran reflexiones parecidas a las argumentadas por Fraser respecto a la injusticia cultural que pesa sobre las mujeres, en tanto los discursos detrás del patrimonio autorizado son dominados por ciertas experiencias de clase, raza y género, principalmente hombres blancos de clase alta y media que están histórica y estrechamente relacionados con los grupos más educados de la sociedad, que su vez son los responsables de la valoración, identificación y preservación del patrimonio y los discursos que los sustentan (Smith, 2011) Esta interpretación halla de igual manera relación con la propuesta de Fraser (2000) para abordar las injusticias respecto al reconocimiento, realizando una crítica respecto a los modelos y políticas de identidad. Para la autora es más certero utilizar el concepto de status ya que:

“La falta de reconocimiento, por lo tanto, no significa desprecio y deformación de la identidad de grupo, sino subordinación

social, en tanto que imposibilidad de participar como igual en la vida social. Para remediar esta injusticia sigue siendo necesaria una política de reconocimiento; no obstante, de acuerdo con el «modelo del status», ésta deja de reducirse a una cuestión de identidad; implica, por el contrario, una política que aspire a superar la subordinación restableciendo a la parte no reconocida como miembro pleno de la sociedad, capaz de participar a la par con el resto (pág. 60).”

Otro elemento importante por considerar es que en la propuesta de Fraser (2000) la subordinación de status implica a su vez la existencia de una relación institucionalizada de subordinación social, en donde ciertos actores son concebidos como inferiores o incluso invisibles. Estos modelos institucionalizados son los que reproducirán y regularán aquellas normas culturales que sostienen la desigualdad en este ámbito y les impiden a determinados actores sociales participar de forma igualitaria en la vida social.

De esta manera, las soluciones planteadas a la problemática del reconocimiento pasarían por la transformación de las instituciones sociales - tales como los museos y el carácter de los cánones androcéntricos que los estructuran- y los valores inscritos en ellas que impiden la participación igualitaria de, para el caso, las mujeres en todos los ámbitos relativos al arte, promoviendo en su lugar modelos que incentiven la participación igualitaria. Así lo manifiesta Smith (2008) vinculado al campo del patrimonio:

“El patrimonio puede, y a menudo es, una fuente poderosa de las políticas de reconocimiento, cómo ciertos grupos son reconocidos o mal reconocidos puede tener consecuencias importantes en luchas más amplias sobre recursos y equidad”³
(pág. 163)

4. Instituciones artísticas y teorías museológicas

La museología corresponde a la ciencia y campo académico que estudia los procesos internos de los museos, donde se encuentra la documentación, investigación, registro y exhibición de objetos. También comprende la relación entre el ser humano y su realidad

“dada por la existencia de un proceso social denominado Museo” (de Melo et al., 2015, pág. 158). Aun así, de acuerdo con Navarro & Tsagaraki (2009), los alcances de la museología no se limitan a la institución como espacio, pues logra abarcar las relaciones del museo y su rol con la sociedad, incluyendo dimensiones políticas, sociales y económicas

El movimiento que representa la Nueva Museología y sus paradigmas comenzaron hace alrededor de 50 años atrás, en 1970. Aun así, muchos de los conceptos relacionados a esta teoría y movimiento museológico continúan siendo bastante ambiguos (Carli, 2004).

A partir de ella se han cuestionado y criticado variados aspectos de los dogmas más tradicionales de la museología, en tanto esta surge como

³ Traducción propia.

propuesta a partir de la crisis de la definición de museo, por lo que las contribuciones de la Museología Crítica son cada vez más útiles en la medida que se revisa la misión de los museos en la sociedad y la cultura actualmente (Bergeron & Rivet, 2021). Específicamente, se propone desde la Museología Crítica que los principios básicos de la museología tradicional son “producto del contexto social, político y económico en el que las y los museólogos y los museos están inmersos” (Navarro & Tsagaraki, 2009, pág. 1), es decir, el museo y sus procesos son históricamente determinados a modo de construcciones sociales, por lo que para comprenderlos es necesario que exista conciencia acerca del contexto amplio en el que se desarrollan. Por el contrario, la museología tradicional descontextualiza aquellos objetos musealizados y patrimonializados, tendiendo hacia la homogeneización de las identidades y las culturas, donde se devela el carácter estratificado y desigual de la sociedad:

“Para la Nueva Museología y la Museología Crítica los museos son instituciones simbólicas al servicio de la comunicación de la cultura institucional (ideología dominante) y del saber disciplinario consensuado; símbolos de la cultura dominante; instrumentos al servicio de la reproducción de las diferencias de clase e instrumentos al servicio de la acumulación de capital intelectual”. (Caballero García, 2013, pág. 96)

De esta forma, vale la pena aclarar que desde la Nueva Museología no se busca crear una nueva institución, sino transformar la que ya existe, poniendo énfasis en su función social. De acuerdo con I. Arrieta (2008) a

pesar de la diversidad de planteamientos que rodean a la Nueva Museología, existen principios establecidos: democracia cultural, comunidad, territorio, concienciación, sistema abierto e interactivo, diálogo entre sujetos y multidisciplinariedad. Así, de acuerdo con Meirovich (2013, pág. 177) “la nueva museología introduce cambios conceptuales en el museo y la gestión del patrimonio, acercando a los profesionales a observar lo intangible”.

En relación con ello, desde la Nueva museología y Museología crítica aparece la irrupción de los Otros a modo de comunidades que eran invisibilizadas por la museología más tradicional. Dentro de ellas se encuentra la perspectiva de género que de acuerdo con López Fernández y Fernández Valencia (2018) logra englobar otras propuestas como la perspectiva ecológica y las reflexiones postcoloniales.

5. Curaduría feminista y Activismo comisarial

Las prácticas curatoriales en el mundo del arte están relacionadas al trabajo con archivos, construcción de historias y narrativas mediante la elección e inclusión de obras para armar un argumento, en ello subyace la idea de lo que es importante ver y la forma en que se posiciona en los espacios de museos. De acuerdo con Carlisle Kletchka (2021), las principales tareas de las curadoras responden a identificar obras de arte para realizar exhibiciones, participar de conferencias, crear checklists, reunirse con artistas, coleccionistas, miembros y donantes, realizar trabajos de investigación, así como seleccionar objetos para colecciones de museos y finalmente desarrollar tesis en el marco de las exhibiciones.

De esta forma, las prácticas curatoriales responden a una forma de conocimiento que, como se expondrá más adelante con relación a las críticas de las epistemologías feministas, está mediada por desigualdades de género (Richter, 2016).

Por este motivo las prácticas curatoriales feministas son uno de los espacios más importantes para expandir y cuestionar la historia del arte ya que, a través de la curaduría, y en especial de la curaduría feminista, es posible articular elementos teóricos con aspectos prácticos, así como agendas políticas, discursos de las instituciones y actos de lectura crítica (Jones, 2016).

Para contextualizar la definición de curaduría feminista, vale la pena entender que el debate sobre el enfoque de género en los museos supone una contradicción entre los fundamentos canónicos del museo y la impugnación del patriarcado que lleva a cabo el feminismo (Carrillo & Manrique, 2020). Por lo tanto, el feminismo aparece en el museo en primer lugar como un elemento disruptivo, en tanto como entiende Grisela Pollock (2013), este busca cambiar el carácter del arte, de los museos y de su tradición selectiva. Tal profundidad transformativa desde el feminismo es entendida por Patricia Molins en tanto:

“...El feminismo no busca introducir un nicho temático, sino un cambio en los modos de mirar, de pensar, de hacer, que obliga inexorablemente a salir precisamente de esos nichos y a buscar nuevos marcos de actuación en los que tengan cabida las

preguntas y los deseos de quienes hasta ahora han estado excluidos o se han incluido como objeto y como cuota justificativa.” (Molins, 2020, pág. 19)

Dicho esto, la curaduría feminista es comprendida a partir de la investigación y desarrollo teórico realizado por Laura Díaz Ramos (2017), quien propone primeramente que el museo puede transformar su orgánica y estructura a partir de las propuestas del feminismo con el fin de dismantelar aquellos cánones y estructuras que marginaron a las mujeres y grupos subalternos en primer lugar, de forma tal que la curaduría feminista no se restringe al número de mujeres artistas al interior del museo, en su lugar:

“Redefiniré la curaduría feminista como una práctica cuyo objetivo es reformar el museo y como una estrategia que dismantela la autoridad museológica, desafía las estructuras institucionales y rompe con las reglas de lo establecido (establishment) y de la cultura patriarcal”⁴ (Ramos, 2017, pág. 37)

Desde esta perspectiva teórica se proponen interrogantes relacionadas a ¿es todo el arte realizado por mujeres feminista? ¿Qué hace a una obra de arte feminista y qué no? Asumiendo las dificultades de definir arte feminista, Pollock (2013) dirá que el foco se encuentra en lo que la obra de arte provoca en la espectadora más que en las características del artista como individuo,

⁴ Traducción propia

por lo que el feminismo podría incluso estar presente en una obra de forma no intencionada.

Lo central para abordar y definir curaduría feminista está entonces en la tesis curatorial, por lo que trasciende el género del artista o si estas mismas se declararon feministas al momento de realizar la obra. Lo mismo con el personal del museo, por más que la mayoría de las trabajadoras de las instituciones sean mujeres, ello no se traduce directamente en una curaduría feminista, sino que debe existir un proyecto declarado que incida en todo el museo de forma estructural (Ramos, 2017)

De acuerdo con Ramos (2017), la curaduría feminista corresponde a estrategias y formas de intervención en tres niveles; 1) colecciones y prácticas de exhibición, 2) manejo de la institución y 3) público y audiencias. Respecto al primer nivel se propone un cambio en las políticas de colección que contempla una reinterpretación y transformación de colecciones y exhibiciones, incluyendo sujetos, voces e historias diversas. Para Richter (2016), en este ámbito también es necesario que exista una perturbación a través de las imágenes, donde se produzca un sentido que interpele al espectador a través de las prácticas de exhibición. También, la misma autora propone que, con el objetivo de dismantelar la idea del genio artístico, debe visibilizarse el trabajo de los equipos y de los movimientos sociales en los que se enmarcan los proyectos artísticos.

Sobre el manejo de la institución, se hace referencia a las prácticas y relaciones laborales jerárquicas basadas en el poder y la autoridad, donde desde el feminismo se pone énfasis en aspectos más colaborativos,

orientados al consenso y al diálogo. Ello también incluye realizar una crítica a la institucionalidad y al discurso de la calidad que implica el museo y la labor comisarial (Richter, 2016).

Finalmente, sobre la relación entre el museo y el público, la curaduría feminista interviene en términos de participación con la comunidad en el museo, con el fin de promover una mayor concientización de la comunidad sobre los procesos políticos y sociales.

Por otra parte, si bien existen distintas estrategias de curadoras para abordar las inequidades de género en el arte, el activismo comisarial puede ser entendido en tanto estas personas han dedicado su trabajo a levantar iniciativas que cuestionan las jerarquías, los estereotipos e ideas preconcebidas sobre los grupos minoritarios en la sociedad y en el arte, ampliado así los discursos y narrativas (Reilly, 2019)

6. Epistemología feminista: Las mujeres como productoras de conocimiento y cultura

Un elemento teórico central en esta investigación es el desarrollo de las epistemologías feministas en relación con la historia del arte y la curaduría feminista, en tanto como sostiene Schnitman (1998) “la ciencia, los procesos culturales y la subjetividad humana están socialmente contruidos, recursivamente interconectados y constituyen un sistema abierto”. Del mismo modo, el valor de un bien cultural depende del conocimiento que lo causa (Franch, 2018), en otras palabras, existe una forma de conocimiento que está en el origen de creación, sea está artística o de otra naturaleza, así

como en otros procesos de conservación y gestión que permiten su existencia y que le otorgan valor.

A partir de este argumento se introducirán aspectos centrales de las epistemologías feministas que permiten concebir a las mujeres como productoras de conocimiento, además de las críticas que estas epistemologías realizan al supuesto de objetividad y universalidad que sostiene al conocimiento científico moderno y occidental, planteando en su lugar la necesidad de reconocer el carácter situacional del conocimiento.

En primer lugar, aparece el cuestionamiento sobre quién es sujeto del conocimiento. De acuerdo con autoras como Harding (1987) como consecuencia de la ciencia moderna se construye un sujeto Otro desprovisto de saber y de cultura, este aparece a partir de relaciones de dominación ya existentes, por ejemplo, dominación de género, etnia y clase. En términos de género este sujeto sería fundamentalmente mujer, por lo que no se las reconoce como sujetos protagonistas de la vida social en diferentes ámbitos. En oposición, desde las epistemologías feministas se argumenta que el sujeto epistemológico no es abstracto ni tampoco lo es el conocimiento producido, es decir los y las sujetos tienen un posicionamiento que encarna aspectos como clase, género, etnia, etc. (Haraway, 1995)

En segundo lugar, se cuestiona la universalidad y neutralidad del conocimiento, en tanto difícilmente la ciencia occidental moderna supera los proyectos históricos en medio de los cuales es producida. De forma tal se argumenta que querer ocultar la influencia de los contextos sociales

concretos en las producciones de conocimiento científico está más relacionado con el afán de poder que con la búsqueda de una verdad objetiva (Flax, 1990) así en el campo de la ciencia se reproducen prácticas que perpetúan desigualdades tanto de género como referente a otras formas de subordinación.

Las consecuencias develadas por la perspectiva feminista es que se excluyen las experiencias de las mujeres, además de producir teorías sobre la mujer que son denigrantes en tanto no son útiles para las personas que se encuentran en posiciones subalternas e invisibilizan como tales teorías refuerzan jerarquías sociales (Espín, 2012). En definitiva, son formas masculinas de relacionarse con la realidad y, por ende, son perspectivas parciales, aunque se pretenda justificar su universalidad y objetividad.

De esta manera, la idea central que proponen las epistemologías feministas es que el conocimiento está siempre socialmente situado. Respecto al género, puede argumentarse que la forma en la que se conoce está mediada por el género de la investigadora, por las ideas que tienen sobre el género otras personas y por concepciones de género presentes en instituciones o estructuras simbólicas (Espín, 2012). En palabras de D. Haraway:

“La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo podremos responder de que lo aprendemos y de cómo lo miramos”. (Haraway, 1995, pág. 327)

VII. Marco Metodológico

1. Tipo de investigación

El tipo de investigación que se utilizará para responder a la pregunta ¿cómo son las prácticas curatoriales de activistas comisariales que buscan reformar las instituciones artísticas desde el enfoque de género en Chile? será cualitativa, específicamente se abordará desde la etnografía institucional o EI.

En la sociología se ha utilizado el trabajo etnográfico para el estudio de segmentos marginales de la propia sociedad (Guber, 2001) en esta investigación esta premisa se interpretará en tanto las mujeres como segmento componen un grupo marginado en las instituciones culturales de la sociedad. Desde este punto de partida el ejercicio que se propone en esta investigación es conocer cómo las activistas curatoriales intentan revertir esta problemática desde la perspectiva de género, en donde existe una contradicción con los valores tradicionales de las instituciones de arte, de los que puede darse cuenta a través del trabajo de campo, en tanto existe una distinción entre lo que las personas hacen y lo que dicen que hacen (Guber, 2001) De la misma forma, la etnografía permitirá examinar estas posiciones discordantes.

Ahora bien, en específico se optó por realizar una Etnografía Institucional o EI ya que esta entrega herramientas y aproximaciones teóricas y metodológicas importantes para abordar el tema de investigación, puesto que

la EI apunta a visibilizar las maneras en que el orden institucional genera condiciones de experiencia (Smith, 2005)

Para contextualizar el origen y lo novedosa de esta metodología, vale decir que la EI nace con un propósito específico relacionado al feminismo desde la sociología, por lo que es en principio adecuado para abordar la problemática de investigación. Además, dentro de sus principios aparece la experiencia como punto de partida y de llegada de los resultados de las investigaciones en tanto:

“La EI rastrea, a partir de la experiencia situada, cómo opera un régimen institucional amplio, modelando trans localmente esas experiencias, a través de la generación de relaciones de control que operan simultáneamente en diferentes localizaciones”
(Jirón Martínez et al., 2018)

En segundo lugar, esta metodología permite rastrear las relaciones de control particulares de las experiencias que están coordinadas desde lejos. Para el caso estas relaciones de control están enmarcadas en las relaciones de género guiadas por principios androcéntricos. Estos últimos son trans locales en tanto funcionan de manera coordinada -intencionalmente o no- en distintas instituciones. Así, se buscará comprender cómo relaciones de control trans locales y coordinadas afectan la experiencia local de los sujetos con quienes se trabaja. Para el caso el punto de partida o *standpoint* es la experiencia de las curadoras que se han desempeñado laboralmente en instituciones artísticas en Chile, cuyas prácticas se han transformado en pos de incorporar

el enfoque de género. De esta forma la EI permite explicar cómo aquellas relaciones de control influyen en la incorporación de la perspectiva de género y por ende la representación de las mujeres en el mundo del arte, pues la experiencia local hace de puerta para poder explicar un proceso institucional que a su vez influye en esa experiencia local, es decir, se inicia en lo local y se vuelve también a la experiencia local. (Deveau, 2009)

Para llevar a cabo este enfoque metodológico, se considerarán tres conceptos definidos por J. Rankin (2017) en tanto son claves para el análisis de la EI.

Primero el punto de partida o *standpoint* refiere al lugar -empírico- que la investigadora debe adoptar, donde a su vez se encuentran un grupo de personas, un régimen institucional y gobernanza. En este espacio la investigadora observa las prácticas y las tensiones, asumiendo que los y las informantes del punto de partida saben su trabajo y lo que hacen ideológica y materialmente, pero a menudo estas dos dimensiones de conocimiento son incongruentes en tanto es un conocimiento socialmente construido que no corresponde a la “verdad”, esta última se comprende sólo desde la descripción material de las cosas que suceden. (Smith, 2005).

En segundo lugar, las relaciones de control o *ruling relations* son relaciones sociales que organizan las representaciones, los sentidos y el trabajo de forma deslocalizada, es decir son principios generados en un lugar diferente al del punto de partida, pero son activadas por alguien en este, repercutiendo así en la forma en que las personas conocen lo que sucede, perciben las problemáticas y experiencias. El objetivo de la EI es develar estas relaciones

a través de los datos que se construyen y cómo se conectan con el trabajo diario de las personas en el punto de partida local, en tanto:

“...En la sociedad contemporánea la organización social de nuestra vida diaria no puede ser completamente entendida simplemente observando el espacio local en el que vivimos nuestras vidas; necesitamos ir más allá.”⁵ (Deveau, 2009, pág.6)

El tercer y último concepto imprescindible para la EI es el de problemática o *problematic*, esta es expresión de los descubrimientos de la investigadora, pues es parte de los resultados que se dan durante el trabajo de campo. De esta forma, una buena formulación de la problemática de estudio es la clave para un análisis coherente en la EI, en tanto esta no es obvia y muchas veces es consecuencia de un trabajo arduo de articulación, pues es en sí misma un descubrimiento. En específico, la problemática responde a cómo las experiencias cotidianas están coordinadas por relaciones de control (Jirón Martínez et al., 2018)

2. Técnica de recolección de información

En cuanto a las técnicas de recolección de información, si bien la EI supone flexibilidad y gran adaptabilidad en este aspecto, en tanto “la investigadora sabe lo que quiere explicar, pero solo paso a paso sabe a quién necesita entrevistar o que textos y discursos necesita examinar⁶” (Campbell & Gregor, 2004, pág. 45), se proponen de igual manera la entrevista no

⁵ Traducción propia.

⁶ Traducción propia

estructurada y las entrevistas semi estructuradas como herramientas para el levantamiento de información.

Estas técnicas de recolección de información se organizarán en distintos momentos de la investigación, a partir de lo que la EI denomina nivel de datos de entrada o *entry level data* y nivel de datos secundarios, trans locales o *level two data*. Para el primero se recogen datos a partir de las experiencias cotidianas y localizadas de los individuos, es decir donde la problemática misma está ocurriendo (Campbell & Gregor, 2004), mientras los datos secundarios se extienden más allá de la localización del primer nivel, requiere indagar en entornos más amplios para así explicar la problemática y poder relacionar ambos niveles de datos en el análisis.

Para organizar las distintas fases en la construcción de datos, se realizó la siguiente tabla resumen (Tabla 1), donde las Fases 0 y 1 corresponden al nivel de entrada, siendo la Fase 0 el momento de definición de la problemática a través de dos entrevistas no estructuradas y de carácter grupal, realizadas a dos trabajadoras del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y a dos trabajadoras de la Sala Museo Gabriela Mistral. Tal como se mencionó en párrafos anteriores, en la EI a medida que la investigación transcurre la investigadora podrá ir dando cuenta del curso que tomará la misma:

“El proceso de investigación sigue la forma de la problemática en el mundo del día a día que la investigadora explica, no la forma de un plan desarrollado a priori para emprender la investigación” (Campbell & Gregor, 2004, pág. 54)

Este fue el caso de la Fase 0, en donde se consideró realizar dos entrevistas no estructuradas individuales y de carácter online dado el contexto sanitario durante el año 2021, sin embargo al momento de realizar ambas entrevistas en lugar de una trabajadora ingresaron dos a la sala online a petición de ellas mismas en el momento, por lo que se optó por ajustar la técnica de recolección de información a entrevistas grupales, las cuales fueron sumamente útiles para definir la problemática de investigación, que, de acuerdo a lo que plantea la EI, en sí misma constituye un hallazgo de investigación, por lo que será detallado más adelante en el apartado de análisis.

La entrevista grupal de acuerdo con Flick, (2007) tiene la característica de que no tiene como propósito generar una discusión ni un debate, sino que sus participantes a medida que son entrevistadas se apoyan entre sí, proporcionan comprobaciones unas de las otras, funcionando a modo de un control de veracidad de los datos generados, de modo que las opiniones extremas o falsas son corregidas o incluso suprimidas, mientras los recuerdos de acontecimientos relatados por las entrevistadas son mucho más completos de lo que serían en una entrevista individual.

En la primera y segunda fase de la investigación, se realizaron entrevistas semiestructuradas a cuatro curadoras y dos trabajadoras que participaron de políticas públicas de género en instituciones culturales, como resultado del análisis de las entrevistas no estructuradas realizadas primeramente. Se optó por esta metodología en tanto se contempló la existencia de experiencias diferentes de las entrevistadas que impedían “la formulación de una serie

exhaustiva de posibles respuestas antes de la realización de la entrevista” (Corbetta, 2007, pág. 352), por lo que la entrevista semi estructurada se presentó como una mejor herramienta en comparación a la entrevista estructurada o la entrevista no estructura por dar algunos ejemplos.

Con estas entrevistas se buscó realizar preguntas que guiaran, pero que al mismo tiempo le permitieran a las entrevistadas responder libremente los temas abordados (Flick, 2007), poniendo especial énfasis en las labores que se relacionaban con el género y el feminismo en sus trabajos.

Finalmente, el tipo de muestra utilizada fue bola de nieve ya que, dado el carácter de la investigación etnográfica institucional, en donde se avanza a medida que se desarrollan las entrevistas y se obtiene nueva información que permite a su vez continuar con el curso de la investigación, es la más adecuada.

Tabla 1. Fases de recolección de información y análisis

Fase de investigación	Técnica de recolección de información utilizada	Tipo de datos recogidos de acuerdo con la EI
Fase 0 (Nivel de entrada)	Entrevistas no estructuradas grupales a trabajadoras de MNBA y Sala Museo Gabriela Mistral	Definición de punto de partida o standpoint
Fase 1 (Nivel de entrada)	Entrevistas semi estructuradas a curadoras	Recolección de datos sobre la problemática ya definida

Fase 2 (Nivel secundario)	Entrevistas semi estructuradas a funcionarias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio implicadas en intervenciones de género y feminismo	Recolección de datos trans locales de la problemática
------------------------------	--	---

Elaboración propia.

3. Análisis de información

En cuanto a la técnica de análisis seleccionado, esta corresponde al análisis textual, técnica utilizada normalmente en la Etnografía Institucional, que sugiere indexar formas de trabajo y las formas en las que este se produce con el objetivo de "explicar las formas en que el orden institucional crea condiciones de experiencia individual" (Klostermann, 2020, pág. 273).

El análisis de información derivado del análisis textual enuncia Campbell y Gregor (2004) propone entregar explicaciones materiales y empíricas, es decir, identificar relaciones de poder y de coordinación de las cuales hablan las informantes y que organizan sus experiencias. Poniendo especial énfasis en la forma en la que estas experiencias traspasan las barreras locales. Para ello, se utiliza el conocimiento de las informantes para identificar, hacer seguimiento y describir relaciones sociales que van más allá de la experiencia inmediata de las informantes, es decir, son trans locales.

En orden de escribir el análisis textual, y considerando que no existe un modo estandarizado para abordar esta metodología, más allá de los principios orientados al análisis de la experiencia cotidiana en retorno a la misma, y

observar como las experiencias están enganchadas y coordinadas por relaciones de control (Jirón Martínez et al., 2018), se tomarán en cuenta las recomendaciones hechas por Campbell y Gregor (2004), quienes proponen aspectos prácticos para llevar a cabo el análisis en la Etnografía Institucional.

En primer lugar, se realizan notas de campo para iluminar las posibles historias y enfoques que devendrán de los mismos y permitirán dar cuenta de las relaciones sociales. Aun así, dicen ambas autoras, el análisis se hace a medida que se escribe y se utilizan los datos para redactar una historia. El objetivo es “utilizar los datos de forma persuasiva” (Campbell & Gregor, 2004, pág. 93), es decir, explicar el significado que se ha descubierto a partir de los datos, haciendo énfasis en el punto analítico y luego exponiendo datos que lo ilustren. De esta forma, los relatos de las informantes permiten en el análisis comprender qué hace que las cosas sucedan en la forma en que lo hacen, dando relevancia a la subjetividad de aquellas personas que experimentan la problemática que se investiga, iluminando los procesos y relaciones sociales e institucionales del entorno.

VIII. Análisis de resultados

1. Las curadoras en la perspectiva de género en instituciones artísticas

Para esta investigación etnográfica, se desarrolló en el primer momento del trabajo de campo la definición del punto de partida o *standpoint*, que delimitó la problemática de investigación respecto cómo aproximarse a la incorporación de la perspectiva de género en museos e instituciones

artísticas. Considerando que la investigación etnográfica institucional propone que el descubrimiento de la problemática es en sí misma un hallazgo de investigación, para este caso fue producto de entrevistas realizadas a funcionarias del Museo Nacional de Bellas Artes y de la Sala Museo Gabriela Mistral, entendiendo a aquellas trabajadoras como conocedoras y expertas respecto a la experiencia institucional que ha llevado a trabajar la perspectiva de género en museos e instituciones artísticas.

A partir del análisis de ambas entrevistas grupales se llegó a definir las prácticas curatoriales y el trabajo de las curadoras como el punto de partida o *standpoint* de esta investigación, debido al papel transcendental que las trabajadoras concedían a la labor curatorial y de exposición en los museos e instituciones, en donde se catalizaba el trabajo interno para tratar temas de género y feminismo.

Como afirmaron varias entrevistadas, la labor de las curadoras ha sido definitoria para encaminar a las instituciones donde trabajan hacia la incorporación de la perspectiva de género, convirtiéndolas en activistas curatoriales en torno a esta causa, en tanto han planteado estrategias para ampliar las narrativas en la historia del arte y así hacer frente a las desigualdades de género en su entorno de trabajo (Reilly, 2019):

“...Llega Gloria (Curadora actual del MNBA) un poco también con las exhibiciones entonces hay ahí otro trabajo que es mucho más sistematizado y que ella ha podido permear (respecto al feminismo) de mayor manera...” (Trabajadora 1)

Mientras desde la Sala Museo Gabriela Mistral expresaron que:

“...En nuestro caso que el museo tenga una perspectiva muy crítica, que se trabajen temas de género y que sea un poco como contracultura dentro de la universidad pasa por la línea editorial de la directora (también curadora del museo)” (Trabajadora 3)

En las citas anteriores se da cuenta de cómo el trabajo desde curación al interior del museo logra “permear” y repercutir de manera más amplia en otras áreas del museo a través del trabajo con las exhibiciones, incluso al nivel del orden institucional (Smith, 2005).

De la misma manera, cuando se le preguntó a las entrevistadas sobre la forma en que los museos respectivos en los que trabajaban abordaban el género y el feminismo, se volvía una y otra vez al trabajo de las exposiciones y a la tesis curatorial que tales proyectos sostenían sobre el género de forma crítica, posicionando el tema en las programaciones. Como es el caso de la siguiente cita, donde se preguntó acerca de cuál era el museo que a su juicio estaba más avanzado en la incorporación de la perspectiva de género, tal criterio estuvo centrado en las exposiciones y su duración:

“...Creo que ese es el primer museo (Museo de la Educación), como el que tiene mayor, porque además en su colección permanente está incluido el género ...cachai entonces en los museos como más pequeños hay un esfuerzo mucho más grande por la exhibición de las colecciones porque va a durar mucho más tiempo (Trabajadora 2)

A partir de estas afirmaciones se dio paso a ahondar un poco más en las relaciones sociales e institucionales que subyacen a las inquietudes por tratar el género y el feminismo en museos e instituciones artísticas (Deveau, 2009), lo cual también fue muy útil para acotar la problemática de investigación, destacando en este ámbito el papel de las políticas públicas provenientes de instituciones como el antiguo Dibam y actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, lo que abrió el paso para establecer este ámbito como el segundo nivel dentro de la investigación para así comprender las prácticas curatoriales de activistas comisariales en torno al género:

“...Pero creo que las políticas de estado al respecto influyeron bastante al menos primero quizás como una obligación sin todo el sentido que se pudiera tener, pero creo que igual es un hito super relevante... La iniciativa de los profesionales del museo hace que estos temas se vuelvan importantes, no un dictamen del Estado por ejemplo, eso igual sirve pero finalmente lo que da fuerza es el trabajo que se hace desde adentro” (Trabajadora 1)

Sin embargo, y como se describe en la parte final de la cita anterior, a lo largo de las conversaciones muchas veces el papel de las políticas públicas provenientes de instituciones externas a los museos quedó en segundo plano, enfatizando en su lugar la capacidad de las curadoras para llevar, desde las iniciativas y militancia propia en el feminismo, al resto de la institución por el mismo camino. Ello da cuenta de cómo las experiencias e iniciativas de

las curadoras influyen en el orden institucional, pero también este último tiene influencia en las experiencias de sus trabajadoras al momento de querer implementar estrategias avocadas a interpelar y visibilizar las desigualdades de género (Deveau, 2009), como puede desprenderse a partir de los dichos de la Trabajadora 1:

“Hay algunos hitos importantes dentro de la misma institución que es la llegada de Gloria Cortés como curadora, que también a partir de su propio trabajo nos lleva hacia allá, es como que se arma un grupo quizás más fuerte de personas que empiezan a instalar el tema y ya nadie se lo cuestiona” (Trabajadora 1)

A lo cual se suma un elemento más para poder dar cuenta de prácticas curatoriales feministas y cómo ellas han sido abordadas en los museos; el contexto social actual marcado por el movimiento feminista, que ha incidido en la relación museo y sociedad en los últimos años de acuerdo con las entrevistadas:

“La exposición yo creo parte de los contextos sociales que estábamos viviendo en ese momento, una patita que se desvincula desde la exposición anterior que también trabajaba temas de género pero solo una vitrina dedicado a eso, pero era un tema recurrente así que Mujeres Públicas⁷ un poco abre ese

⁷ Mujeres Públicas corresponde a la exposición actual exhibida en la Sala Museo Gabriela Mistral, y que tiene como objetivo recoger la historia de las mujeres, hacer dialogar el patrimonio con los movimientos feministas actuales y reflexionar sobre el papel de las mujeres en la historia y la sociedad. En la exposición se muestran objetos de mujeres como por ejemplo Eloísa Díaz, Sor Tadea García de la Huerta, Gabriela Mistral y otras más (Barrera, 2019).

tema que ya salía en estas exposiciones anteriores en los comentarios de las personas y reflexiones y claro responde también al contexto de movilizaciones de mujeres, creo también que un poco yo creo que interpretando el trabajo de la directora”
(Trabajadora 4)

A través de la identificación de estos elementos; el trabajo de las curadoras, la militancia feminista de las mismas y la expresión de ello en su labor, sumado a la relación con las instituciones externas al museo que entregan lineamientos para abordar el género y feminismo, se construyó la problemática de investigación desde la experiencia experta de las trabajadoras de museos e instituciones artísticas que se declaran abiertamente feministas.

Esta primera aproximación constituyó la entrada al campo de investigación y definió el curso de esta, en tanto las entrevistadas en un segundo momento de la investigación fueron exclusivamente curadoras de museos e instituciones artísticas que han desarrollado tanto en su carrera profesional como en aspectos de su vida privada y personal adherencia a los principios del feminismo, considerando el aspecto teórico y también como movimiento social (Antivilo, 2013; Giunta, 2018)

2. Estrategias curatoriales feministas

A partir del relato de las curadoras entrevistadas sobre los proyectos que han llevado a cabo, fue posible adentrarse en las estrategias que utilizan para desarrollar sus trabajos en torno al género y feminismo, catalogándolas como; metodologías utilizadas al momento de pensar los proyectos curatoriales, elementos relevantes de las curatorías y actividades desarrolladas en el marco de los museos e instituciones artísticas.

Sobre las metodologías de trabajo, destacan el trabajo colaborativo entre las funcionarias y entre las distintas áreas de los museos para generar proyectos que consideran el feminismo y el género. Por ejemplo, la Curadora 1 durante su paso por el Museo Nacional de Bellas Artes destacó el apoyo, no solo en términos prácticos, logísticos y de recursos, sino que también el apoyo moral al momento de levantar iniciativas controversiales y que están constantemente expuestas a críticas, como lo son los temas de feminismo en instituciones tan añosas como el Museo Nacional de Bellas Artes. Este aspecto no es menor, ya que la colaboración, así como el desarrollo organizacional son imprescindibles para generar y sostener transformaciones duraderas en el mundo del arte (Becker, 2008). Así lo expone la Curadora 1:

“...Era bastante natural pensar que mi gestión en el museo como curadora iba a estar asentada desde ahí, pero si tuvimos una feliz coincidencia con que la Dibam había un PMG (Programa de mejoramiento de Gestión) de género y ahí sí que se generó un círculo virtuoso con las colegas que estaban a cargo del PMG y

fueron un apoyo super importante cuando empezamos a idear este seminario de Historia del Arte y feminismo, fueron un apoyo en términos logísticos en términos de recursos y sin duda de apoyo moral.” (Curadora 1)

En razón con trabajo colaborativo, por otro lado, es posible destacar aspectos de connotación negativa que vuelven la colaboración una necesidad para llevar a cabo los proyectos al interior del museo. Como menciona la Curadora 2, en tanto para suplir precarizaciones, es necesario abordarlas de forma conjunta a su vez que la institucionalidad existente no da abasto, lo cual ocurre especialmente cuando se intentan proponer ideas innovadoras en los museos de arte:

“Si mira, trabajé en un área que se llamaba Mediación y Educación pero en el museo siempre estábamos colaborando, porque no había un área de investigación en el museo entonces para cada exposición trabajábamos súper colaborativamente prestando todo el apoyo posible tanto al área de museografía como al área de curatoría que eran dos personas, una del siglo XX y una del siglo XIX entonces era como, o sea así de precario es el Estado, o sea tú tienes un área de curatorías que es una persona dedicada a un periodo histórico y otra persona dedicada a otro periodo histórico pero es una sola persona en ese momento, ahora menos mal se ha ampliado un poco más, hay más personal ha habido un poco más de recursos, sobre todo porque pasamos a ministerio” (Curadora 2)

Si bien, está lógica de trabajo da cuenta de una excelente disposición en general al momento de desarrollar proyectos, sobre todo cuando estos son innovadoras, también comprende cierta precarización laboral en donde muchas de las labores necesarias para el funcionamiento de las instituciones son cubiertas por las curadoras y otras funcionarias más allá de sus obligaciones laborales formales, utilizando el trabajo colaborativo como herramienta para poder lograr sus objetivos frente a la falta de recursos, por ejemplo la Curadora 2 menciona la falta de un área de investigación que era subsanada a través del trabajo colaborativo, que posteriormente pudo ser reparada a través del crecimiento de la institucionalidad a través de la creación del Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio⁸.

El trabajo colaborativo está también presente en labores informales, es decir en actividades de carácter auto convocada por parte de las funcionarias, por ejemplo, la conmemoración del día Contra la Violencia de Género y del Día de la Mujer, así como espacios de autoformación de las mismas funcionarias al interior de museos e instituciones artísticas.

“O sea hay una gran parte del equipo que es feminista que hemos venido arrastrando con nosotras a chicas en el ámbito administrativos y que se sentían menos convocadas, más

⁸ El año 2001 bajo el gobierno de Sebastián Piñera se anuncia la propuesta para la creación de un Ministerio de Cultura y Patrimonio, y así unificar instituciones como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y el Consejo de Monumentos Nacionales. El año 2017 tras la aprobación en la Cámara de Diputados, la presidenta Michelle Bachelet firma el proyecto para la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, s.f)

tímidas, que no venían del mundo del arte claro, porque aparte de las exposiciones lo que empezamos a hacer fueron intervenciones en el hall para el Día de la Mujer y para el Día contra la Violencia de género y esas son acciones autoconvocadas, nos organizamos y hacemos una acción, intervenimos una escultura, o invitamos un artista y todo”
(Curadora 3)

Así, el carácter colaborativo del desarrollo del trabajo de las curadoras presenta tanto para levantar proyectos formales como informales de la programación, dan cuenta de la necesidad de redes de apoyo, ya sea en términos de recursos económicos, monetarios, apoyo emocional, en fin, para impulsar proyectos curatoriales feministas, que buscan integrar nuevas narrativas referidas a las minorías en las instituciones artísticas, es decir, implican un mayor esfuerzo por parte de las curadoras para poder tener un desarrollo organizacional que sustente esos cambios (Becker, 2008). Un aspecto por destacar para que ello sea posible es la formación de las funcionarias en términos de género y feminismo, sobre todo cuando se realiza de forma grupal en el marco laboral en el mismo museo, como menciona la Curadora 3 en la cita anterior.

Del mismo modo, otro aspecto importante al momento de pensar los proyectos curatoriales desde el feminismo está relacionados con la vinculación entre el arte, las instituciones artísticas y las comunidades. Como

explica Curadora 4, acerca del Espacio 218 ubicado en el centro de Santiago sobre la exposición fotográfica Tiempo de Vals⁹:

“Entonces tenemos este proyecto y la primera muestra con la que partimos fue con una fotógrafa que se llamaba Carla Yovane y ella desde el 2018 está trabajando en la Plaza (de Armas de Santiago) en torno a la prostitución masculina, nos interesaba trabajar con artistas que se hubiesen interesado en la plaza antes de que nosotros llegáramos, porque la idea no es llegar así desde afuera, sino que, porque el arte se ha interesado en la Plaza no es como que vayamos a gentrificar ese espacio porque no es así, es recíproco el trabajo entre el lugar y nosotros como que trabajamos allí y habitamos esos lugares, yo vivo a 5 cuadras de la plaza y trabajo” (Curadora 4)

De esta forma, se observa la relación existente entre la prostitución masculina como tema del proyecto artístico relacionado con la Plaza de Armas de Santiago y el centro de exposición ubicada en el mismo sector. Así, exposiciones como Tiempo de Vals a la que refiere Curadora 4, se emplazan críticamente desde el momento en que se piensa la exposición, la artista con quien se trabajará, el espacio en el que se realizará y la forma en que el tema mismo se abordará en este contexto espacial, ello permite tratar

⁹ Tiempo de vals es una exposición de la fotógrafa Carla Yvone sobre prostitución masculina. “Este es un ensayo que retrata una visión de un mundo masculino que rara vez está documentado. Estas imágenes fueron tomadas dentro de habitaciones de moteles antes y después de que ellos tuvieran relaciones sexuales con su cliente. Las imágenes descubren rastros de la condición humana y sus sentimientos intangibles. Personalmente trato de ofrecer un enfoque reflexivo sobre el tema y estas personas desatendidas por la sociedad” (Yvone, 2022)

la prostitución masculina desde el arte de forma crítica, ligándolo estrechamente con una realidad social concreta que excede los límites del centro de exposición, pero que al mismo tiempo lo sitúa de forma concreta en la realidad social y cultural en la que de hecho se enmarca la misma exposición, poniendo especial énfasis en visibilizar contextos sociales específicos (Richter, 2016).

Igualmente, tanto el trabajo colaborativo como la relación con las comunidades se presentan como elementos relevantes para pensar los proyectos artísticos y curatoriales críticos desde el enfoque de género y el feminismo, ya sean estas metodologías referidas al trabajo entre áreas y funcionarias, como proyectado hacia afuera de las instituciones artísticas y museos con sus comunidades.

Estas formas de hacer se condicen, además con los proyectos curatoriales mismos, los cuales abordan aspectos como las exposiciones participativas y paritarias, así como la creatividad y reinterpretación en la labor de las curadoras para trabajar con las colecciones.

Sobre las curadurías participativas, estas se vinculan con las comunidades a través de la participación directa de las personas que envían material para que los museos e instituciones artísticas los trabajen y expongan. Un ejemplo de ello es la iniciativa realizada por el MNBA, que contó de la participación no solo de funcionarias sino también de la comunidad, tales supuestos se cristalizaron en exposiciones como Retratos de la Memoria en el MNBA.

“Las convocatorias bueno siempre fueron bastante masivas, la gente le gustaba mucho participar, entendía el museo, siempre se entendió o al menos hasta donde yo estuve siempre se entendió el museo como un espacio legitimado entonces las personas decían bueno "yo expuse en el Bellas Artes" como una forma de legitimar y además la fotografía entendiéndola como parte de las artes visuales y en ese sentido también había una relación, comenzó una relación muy afectiva entre las comunidades y el museo.... Seguimos reflexionando de la relevancia que tenía abrir el espacio no solamente para mostrar la colección oficial adquiridas por el Estado chileno bajo la categoría de obra de arte sino que también la posibilidad de que estas personas pudiesen ingresar al museo no desde la perspectiva del público que va y se le dice lo que es una obra de arte, sino que ellos también proponiendo” (Curadora 2)

Sin embargo, esta estrategia dio cuenta de una tensión importante dentro del museo, ya que las curadurías participativas se presentan como un proyecto novedoso que vuelve difusa la definición de museo sobre la comunidad con la que se relaciona, respecto a las convenciones que delimitan quién es artista y quién es público, qué es arte y cómo se legitima. Es decir, existe ciertos cambios de posiciones referido a lo que las miembros del museo deben hacer en sus trabajos, en término del carácter de las obras expuestas, las formas en que son producidas y acogidas por el público, en donde las personas que usualmente tenían el papel de audiencia en el mundo del arte ahora son las

artistas, modificándose así el sistema de estratificación convencional (Becker, 2008)

Estos elementos se condicen con la discusión acerca de la democratización del arte y la cultura como derecho, en contraste con el poder del museo como institución legitimadora de los saberes y del patrimonio, como ha dado cuenta la Nueva Museología y Museología Crítica al reflexionar sobre la Museología tradicional, en la que se suele aislar y sacar de su realidad contextual a las obras, así como tender a homogenizar las identidades, excluyendo usualmente voces e historias diversas de aquellas sujetos invisibilizadas (López Fernández Cao & Fernández Valencia, 2018).

En cuando a la función institucional de las curadoras en tanto conocedoras expertas que sostienen dicha legitimidad de los museos por medio de su trabajo, al poner en práctica curadurías participativas es posible interpelar y desmantelar la narrativa del genio artista presenta en la historia del arte, ya que se da lugar a las historias diversas al cuestionar las jerarquías presentes (Ramos, 2017; Richter, 2016).

A su vez, dicha tensión se vuelve presente cuando las curadoras se proponen llevar a cabo proyectos feministas, existiendo una contradicción latente entre los principios del feminismo y de los museos, sobre todo cuando estos son públicos, dependientes del Estado y de carácter nacional. Aspectos son evidenciados por la Curadora 3:

“Hemos hecho varias exposiciones y la primera, que a mi yo siento que la hice bastante irresponsablemente en el sentido de

no tener conciencia en donde estaba haciendo esta exposición, pero que tuvo efectos muy no pragmáticos como muy fundantes acá si, que fue Enclave Masculino. Que yo no esperaba todos los efectos que pudo tener esa exposición, yo venía del Centro Cultural la Moneda y venía haciendo una serie de exposiciones que no tenían repercusiones simbólicas e institucionales... Por ser el museo, yo no tenía mucha conciencia de eso, como de, para mis ambos espacios eran oficiales, la Moneda es la Moneda, debajo de La Moneda y todo, pero el Museo (Nacional de Bellas Artes) efectivamente tiene una conmutación simbólica mucho más importante y se le permite menos cosas también en términos que el público espera algo del museo conservador, menos crítico, que era lo que venía haciendo el museo.” (Curadora 3)

De acuerdo a la experiencia de la Curadora 3 con la exposición Enclave Masculino¹⁰, es posible develar la manera en que el feminismo a través de este proyecto, cae en cuenta, ya sea de forma premeditada o sin buscarlo como menciona la Curadora 3, de los límites institucionales presentes en el mundo del arte en términos de androcentrismo, en donde se transgreden las convenciones respecto a lo que el público espera de un museo nacional (Becker, 2008) y cómo ello entra en tensión mediante exposiciones de

¹⁰ (En)clave Masculino fue una muestra de pintura expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes durante los años 2016 y 2017. Buscaba cuestionar los modelos de género promovidos por el arte, así como al museo al ser el lugar de promoción de ese modelo por selección. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2016)

carácter feminista que justamente buscan interpelar y perturbar al público (Richter, 2016).

Otras estrategias relacionadas estrechamente a las prácticas curatoriales refieren a la creatividad que permite la reinterpretación de las colecciones a disposición de las curadoras, para crear un guion curatorial crítico en contextos donde muchas veces no existe una diseminación del feminismo en todas las áreas del museo, por lo que estas deben ser reinterpretadas por las curadoras, utilizando su creatividad y así crear proyectos curatoriales feministas con el objetivo de posicionar y reevaluar identidades denigradas (Fraser, 2008).

Como afirma Curadora 1:

“Bueno yo creo que depende de la creatividad de cada persona que esté a cargo de esas funciones, en el Bellas Artes Gloria Cortés ha hecho cuestiones interesantes al respecto, ha hecho cuestiones para ir instalando una pregunta; por qué esto es normal, por qué esto debiera ser así, pero ahí me cabe la duda de qué pasa con los públicos por ejemplo, cómo esto se transmite, cómo se dialoga, cómo permeas a los públicos, digo en el caso de un museo, de una sala de exposiciones, cuestiones que se pueden hacer sin duda, cuestiones concretas, por ejemplo incentivar la adquisición de obras de artistas mujeres para ampliar las colecciones, que parece una buena medida, pero como eso no queda en una acción aislada, reparatoria si se

quiere y forma parte de una cuestión más amplia, más grande, el tema no es fácil no es decir "no puedo aplicar enfoque de género en esta exposición porque hay muy pocas mujeres" eso es no entender nada." (Curadora 1)

De esta forma, de acuerdo con la Curadora 1, estrategias como la creatividad dicen más sobre la perspectiva de género que otras como la paridad de artistas en exposiciones cuando se hace aisladamente, no porque ello no sea importante, sino por el alcance que tiene respecto a los públicos en tanto más que presentar una verdad objetiva, las exposiciones interpelan a la audiencia, planteando preguntas, cuestionando estereotipos e imaginarios, supuesto contrario a lo que propone la museología más tradicional.

Esta dicotomía basada en las acciones para disminuir las desigualdades de género pueden traducirse en un dilema de redistribución y reconocimiento (Fraser, 2008), puesto que iniciativas orientadas únicamente a sumar mujeres en las exposiciones en términos de números no es suficiente para consolidar acciones en torno a disminuir las desigualdades de género en los museos, también debe apuntarse a aspectos de carácter cualitativo en donde se de valor al trabajo y las narrativas de las mujeres y grupos subyugados en términos de identidad y status, lo que implica de acuerdo a la Curadora 1, hacer esfuerzos creativos que cuestionen estereotipos en lo práctico y lo político (Giunta, 2018).

Misma idea está presente en trabajo como los de Curadora 4 sobre estereotipos no solo de género, sino que también respecto a los pueblos indígenas:

“Luego el tercer proyecto que tuvimos se tituló Desbordar el Territorio, que era un libro objeto que recogía la experiencia de las dos obras anteriores y desbordar el territorio ya era una, o sea Donde No Habito, Zonas en Disputa y ya queremos Desbordar el Territorio, la idea era una acción más deliberada en este concepto, que tenía que ver con esta propuesta para dejar, para abandonar todos esos imaginarios y estereotipos que nos habían construido” (Curadora 4)

Respecto a este proyecto curatorial, es relevante enfatizar que, como refiere la Curadora 4, existe una urgencia por cuestionar imaginarios y estereotipos sobre un grupo al que se le niega en la historia del arte un lugar democrático. De tal forma están presentes aspectos asociados al arte, las obras y un discurso, tanto en la estética como en prácticas políticas de carácter feministas (Antivilo, 2013), puesto que desde la curaduría feminista también es posible englobar aspectos decoloniales y antirracistas (Reilly, 2019).

La relevancia de la creatividad como estrategia planteada desde el feminismo al realizar proyectos curatoriales es que esta se utiliza para reinterpretar las narrativas más tradicionales y conservadoras respecto a los grupos relegados de la sociedad. Un ejemplo de ello es lo que cuenta la Curadora 3 sobre la representación de las mujeres en el día del amor, en donde a través de la

reinterpretación de la obra desde el feminismo se decidió cambiar las prácticas al respecto:

“Ponte tu antes se subían en redes sociales para el día del amor obras que no sé, una muy emblemática que quedó la escoba se subió esta obra de Pal Szinyei que es una fauno con una ninfa y en el fondo lo que está diciendo esa historia es que ese fauno se rapta a la ninfa para violarla, pero se sube en el día del amor, como la romantización de la violación como ese tipo de cosas que eran super inconscientes, eso ha habido un cambio o el reconocimiento de ciertas sexo- disidencias, o sea la instalación de Laura Rodig como una artista lesbiana y su relación con Gabriela Mistral ha sido súper importante dentro del museo y es una figura icono para nosotras”. (Curadora 3)

Por otro lado, otras actividades relevantes que forman parte de los proyectos en los que trabajan las curadoras para abordar el enfoque de género en museos e instituciones artísticas responden a la poca información que existe sobre mujeres artistas, la escasa información de sus obras y la invisibilización de la situación desigual y de sub representación de mujeres en instituciones artísticas y sus colecciones, lo que hace imprescindible levantar proyectos de investigación al respecto.

Ello también es relevante en tanto la investigación muchas veces parece ser una función del museo que se deja en segundo plano, pero que para los proyectos feministas resultan trascendentales, puesto que da cuenta de la forma en que el conocimiento por medio de las investigaciones en el mundo

del arte es socialmente situado, respondiendo a jerarquías sociales que acaban por minimizar las creaciones culturales de las mujeres y otredades, puesto que el sujeto de conocimiento sigue siendo fundamentalmente masculino (Haraway, 1995), para lo que es necesario plantearse nuevas investigaciones que reconozcan que el conocimiento producido desde la historia del arte no es universal, sino que muchas veces por el contrario, perpetua desigualdades que traen como consecuencia la falta de conocimiento de obras y artistas mujeres.

Algunos de esos proyectos son por ejemplo el trabajo del libro *Modernas* y la posterior exposición *Desacatos*¹¹ en el MNBA:

“...Y desde allí también se fueron generando otras dinámicas al interior del museo también en relación a *Desacatos* por ejemplo, esta foto exposición que fue la mirada de femenina de las mujeres artistas dentro del museo, ahí se hizo con las chicas de colecciones, hicieron un estudio respecto de la cantidad de mujeres artistas dentro de la colección de bellas artes en relación a lo masculino, al artista masculino. Claro como datos, y a partir de eso Gloria también generó un relato en torno a esa investigación que ella realizó el 2012 creo que fue que es el libro *Modernas*, que es una investigación sobre las prácticas

¹¹ *Desacatos* es una muestra realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de una investigación llevada a cabo entre los años 1835 y 1939, en donde se releva el papel de la mujer en el arte nacional chilenos durante estos años. En la exposición se incluyen distintas obras de mujeres artistas chilenas. (Museo Nacional de Bellas Artes, 2017)

artísticas femeninas a fines del siglo XIX hasta 1950 aprox. Es un libro rojo y a partir de ese texto ella hizo esa exposición y nos vinculamos un poco más, en la elaboración de la cedulas de las obras, trabajamos en relación a otras” (Curadora 2)

Otras iniciativas relacionadas a la investigación que también persiguen el objetivo de visibilizar a las mujeres artistas han sido las Editatones de Mujeres. A diferencia de Modernas mencionada en la cita anterior, las Editatones de Mujeres no se enfocan solamente en el espacio del museo, sino que es solo un punto de activismo y organización para, como menciona Curadora 3, ingresar información en espacios de archivos, así como en internet, apuntando a una dinámica del conocimiento masivo:

“Eran bacanes, convocábamos, éramos como 20 curadoras, educadoras, trabajadoras del museo que nos organizamos para hacer estos ingresos masivos en Wikipedia entonces nos conseguimos recursos, generamos talleres y el día de la editatón teníamos a 100 historiadores e historiadoras del arte, más mujeres, ingresando contenido en el museo con artistas, o sea era todo como muy bonito, pero para licitar eso, porque les pagamos a los editores y a quienes levantaban la información, nosotras hicimos la licitación y especificamos que necesitábamos historiadoras del arte con especialización en género y feminismo y nos rechazaron esa licitación por discriminatoria” (Curadora 3)

Respecto a la segunda parte de lo mencionado por Curadora 3 en la cita anterior, vale la pena hacer hincapié en las limitaciones de las iniciativas de las activistas curatoriales no solo de los museos e instituciones artísticas en donde trabajan, sino que también por parte de instituciones Estatales de las que dependen los museos públicos y que están ligadas a políticas públicas y lineamientos provenientes desde instituciones externas. Este es el caso de las licitaciones mencionadas por Curadora 3:

“No brigido entonces fue una pelea con los administrativos y después con el observatorio de licitaciones que es como una entidad así como la contraloría de las licitaciones, eran todos hombres además y les explicábamos bueno, pero hasta ahora ustedes licitan investigadores y nadie reclama que eso es discriminatorio porque no están incorporando a las mujeres y “es que ay es universal que no sé qué”...Nos tiramos como a una ley que en el fondo decía que en caso que se convocaran o licitaran a grupos minoritarios que habían sido excluidos, lo típico, como históricamente no sé qué, eso sí era reconocido y aceptado y aun así no nos aceptaron la licitación. Entonces tuvimos que ponerle género ambiguo, historiadores e historiadoras con experiencia en género y feminismo, era ridículo como.” (Curadora 3).

Ello da cuenta de un problema recurrente cuando se intenta abordar la perspectiva de género; la sobre justificación de los proyectos frente a la institucionalidad al abordar temas de género y feminismo, de forma tal que

existe una tensión entre lo que las activistas curatoriales entienden por el enfoque de género y los lineamientos institucionales que buscan abordar el género, en donde el tema del feminismo y el género es entendida como una ámbito, una temática aparte, en lugar de una perspectiva que puede ser integrada de forma transversal en las instituciones artísticas (Ramos, 2017).

Como expone Curadora 4, esta discrepancia se observa por ejemplo en lo que las instituciones entienden por género, lo que decanta en un cumplimiento de lineamientos más superficial y por ende con menos capacidad de transformación:

“O sea, el feminismo tiene que ver con una militancia, con una política, con una teoría, mientras que el género es como una forma domesticada del feminismo, en el sentido que está pensado para cumplir con, no con la cuota, sino que está pensado para no desordenar pero sí mostrar que hay un interés, pero es muy binario también, la perspectiva de género que se maneja en las instituciones es absolutamente binaria, siempre es mujer complemento hombre, entonces no, como que si tener el mismo número de mujeres fuese garante de algo, como si ser mujer asegurara una perspectiva crítica.” (Curadora 4)

Un ejemplo de estos lineamientos son los Programas de Mejoramiento de Gestión (PMG) relacionados al género que muchas veces no cumplen con lo que las curadoras esperan, como establece Curadora 3:

Claro que el PMG es más ambiguo, o sea si hiciste una actividad de mujeres cabe en un PMG, puede no tener ningún trasfondo importante, hiciste una actividad, convocaste mujeres, *check* para el PMG, entiendes, a mí me parece muy como que todo cabe, no todas las personas que ejecutan esos PMG necesariamente están formadas en género, en feminismo entonces a veces salen cosas que tú dices como, esto es todo lo contrario a lo que debería hacerse. (Curadora 3)

Un último punto acerca de las actividades referidas al enfoque de género desarrollado por las curadoras refiere a seminarios y cursos que abordan el género y el feminismo. Uno de los mencionados por las curadoras es el Seminario Historia del Arte y Feminismo:

“Como curadora del museo, la experiencia fue interesante yo destacaría tres o cuatro cosas, sería la realización de los Seminarios de Historia del Arte y feminismo que era primera vez que en una institución pública se hablaba y se instalaba este tema en formato de seminario y fue súper interesante, alcanzamos a hacer dos versiones las que contamos con invitades internacionales de primer nivel, creo que eso fue un aporte, sacamos dos publicaciones con esas presentaciones y con estas intervenciones” (Curadora 1)

De esta manera, la Curadora 1 plantea el seminario Historia del Arte y Feminismo como un espacio desde el museo en el que fue posible poner temas a discusión, para el caso el género y el feminismo en el arte en un

periodo donde no se hablaba al respecto, resaltando el hecho de que fuese un museo de carácter público el que abriera el espacio para exponer estas discusiones.

También se realizaron en el MNBA cursos enfocados en profesores y profesoras a partir de las colecciones:

“Entonces allí se planteó el equipo, decidimos desarrollar un curso con enfoque de género con esta exposición, no perdón, fue la anterior que se llama Chile 3 miradas que eran 3 miradas a la colección del Bellas Artes y a partir de esa exposición desarrollar o más bien interpelar el enfoque de género a través de preguntas, entonces lo que hacíamos era citar a los profesoras a una cierta hora fuera normal de museo, teníamos el museo para nosotros digamos, y a partir de eso generar una serie de experiencias de mediación artística con ellos, con las obras, produciendo preguntas abiertas desde el enfoque de género.” (Curadora 2)

Ambas experiencias, a pesar de no ser exposiciones pueden ser enmarcadas dentro de lo que se define como curaduría feminista, en tanto apuntan a la dimensión de la relación entre el museo y el público (Ramos, 2017), debido a que tanto en los seminarios como en los cursos las comunidades participan y experimentan el museo de forma tal que este, a través del trabajo de los equipos y curadoras, promueven una mayor concientización sobre la historia del arte respecto a las mujeres y el feminismo, donde se conjugan elementos de carácter teórico, pero también respecto a procesos políticos y sociales a

través de la lectura crítica de las exposiciones Chile 3 miradas, como menciona la Curadora 2.

3. El feminismo en la redefinición de la relación del museo con la sociedad

3.1 Relación del museo con el Movimiento Feminista

El ingreso del feminismo en el museo está estrechamente relacionado con el contexto social actual de movilización feminista en el país, el cual ha posicionado el enfoque de género en las instituciones artísticas interpeladas por las demandas sociales. Ello da cuenta de un cambio de perspectiva desde las instituciones, en tanto las intervenciones relacionadas al género dejan de ser visualizados como un *check list*, y en su lugar obligan a instituciones y sus funcionarias a cuestionarse de forma más profunda las interpelaciones que los principios feministas pueden plantear en las instituciones artísticas y museales, cambiando las formas de hacer en el mundo del arte y de sus miembros (Becker, 2008). Para la Curadora 2, este cambio de perspectiva está también vinculado con el estallido social ocurrido en Chile el año 2019:

“Las instituciones que antes desarrollaban estos programas de género porque había que hacerlo, se dieron cuenta o advirtieron de la relevancia de estar en sintonía con las demandas sociales, que claro, sobre todo también esta lectura después del estallido social que el 2018 en el fondo fue como una previa, en el fondo ha habido una apertura y una instancia también de entender que no tiene vuelta atrás, como que ya pasamos una barrera claro,

una barrera de resistencia que ya no es posible volver hablar de ciertas cosas o de ciertos modos sin que se activen ciertas alarmas no solamente institucionales sino que también sociales”
(Curadora 2)

Las marchas feministas, en especial desde el 2016 y con mayor énfasis el 2018 marcan de igual modo la programación de los museos de arte, de acuerdo con Curadora 4, la necesidad de las instituciones de ponerse al día respecto al feminismo cuando “este se encuentra en todas partes”, propician el espacio para que las iniciativas respecto a exposiciones abiertamente feministas ocupen un lugar relevante, sobre todo las de carácter estatal como por ejemplo el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos (CNACC):

“Yo creo que en realidad las instituciones están más vinculadas con género que con feminismo, pero cuando hay ciertas mujeres concretas accediendo desde esos lugares, por ejemplo en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo ahora se cerró hace poco Retrospectiva de Polvo de Gallina Negra, y Polvo de Gallina Negra ¹² que es de los grupos de feminismo más importantes a nivel de Latinoamericano no había tenido una retrospectiva y esa primera retrospectiva se hace acá en Chile y

¹² Polvo de Gallina Negra: mal de ojo y otras recetas feministas es una muestra sobre el colectivo mexicano Polvo de Gallina Negra conformado en 1983, el que es central dentro del arte feminista latinoamericano. La primera muestra de este colectivo se realizó en Chile, en el CNACC durante el año 2022, en donde se exhiben archivos, cartas, fotografías, diversas piezas y dispositivos de proyectos del colectivo. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022)

eso tiene que ver con una persona concreta que es Soledad Novoa” (Curadora 4)

3.2 Ingreso del feminismo en el museo

Sobre la forma en que el feminismo se convierte en un tema de importancia dentro del museo como institución, a través de las entrevistas se hizo referencia especialmente al Museo Nacional de Bellas Artes al respecto, en donde las entrevistadas refieren a la importancia de la militancia individual de las trabajadoras, especialmente curadoras, para que el feminismo tenga un espacio en el museo de forma sustantiva y no solo superficialmente.

De esta forma, son las trabajadoras quienes, a partir de sus preocupaciones personales, intentan posicionar los principios del feminismo, muchas veces al margen de la institucionalidad y de sus labores formales como trabajadoras. Muestra de ello es la gestión de actividades auto convocadas por las trabajadoras del MNBA al margen de la institución, pero que a medida que pasa el tiempo, hitos como el Día de la Mujer el 8 de marzo, empezaron a ser institucionalizados, contando con apoyo económico y de gestión por parte del museo, como da cuenta Curadora 3:

“...Es auto convocada de las trabajadoras, incluso como que siempre los queremos dejar como establecido, la que perdimos fue el Día de la Mujer se institucionalizó, como que empezamos con las intervenciones y empecé a invitar artistas y después de la tercera, cuarta invitación ya está en el programa del museo” (Curadora 3)

Para la Curadora 3 la institucionalización del Día de la Mujer en el museo responde al “desgaste” institucional, en tanto la constante organización de las trabajadoras año a año trae como consecuencia que el museo decida colocar estas actividades dentro de su programación oficial, creando una red de apoyo mucho más estable que permite que estas iniciativas tengan éxito al nivel de ser institucionalizadas (Becker, 2008), destinándole así un presupuesto específico e infraestructura, siendo las mismas trabajadoras quienes continúan organizando la instancias, aunque ahora de manera formal. Aun así, la Curadora 3 destaca aspectos negativos como la pérdida del carácter activista de la instancia:

“Perdemos como autonomía no, como ese agenciamiento activista, como de político, pero por otro lado el museo gana porque a partir de las funcionarias el museo instala una programación que tampoco es que se la destine a otras personas, o sea la seguimos haciendo nosotras.” (Curadora 3)

Sobre la ganancia del museo descrita por Curadora 3, puede desprenderse que existe una falta de iniciativa a nivel institucional para abordar estos temas, es decir, el levantamiento de estas instancias recae en su gran amplitud de la labor de las mismas trabajadoras que continúan desarrollando lo que siempre han hecho a nivel de programación del museo. Más las trabajadoras echan de menos un agenciamiento más profundo a nivel de la estructura de la institución, por ejemplo, en su manejo y prácticas administrativas (Ramos, 2017), generando que las iniciativas y programación vinculado con el feminismo sea totalmente dependiente de las

agencias individuales, mas no del museo, en tanto el feminismo no logra permear en aspectos relacionados a las jerarquías internas referidas a la gestión institucional, sino que únicamente en al ámbito programático.

En lo mismo concuerda Curadora 4 acerca de los seminarios sobre Historia del Arte Feminista, haciendo hincapié en el trabajo individual de las funcionarias más que en la voluntad e iniciativa institucional:

“Entonces empiezan a aparecer estas pequeñas cosas y están los seminarios de Historia del Arte Feminista que hace Soledad Novoa en el museo, pero todas esas iniciativas con nombre y apellido, no hay un cambio institucional, sino que gente haciéndose cargo de esto.” (Curadora 4)

De esta manera, la relación del museo con el feminismo está marcada por la militancia de sus funcionarias, especialmente de las curadoras que buscan abordar y desarrollar esta perspectiva en su trabajo diario. Ello lleva a las mismas trabajadoras a cuestionarse la permanencia de estas transformaciones en el museo, así como su profundidad y alcance:

“Así yo me voy del museo no tengo certeza de si se va a hacer como se ha estado haciendo, por mucho que se queden mis compañeras puede llegar un curador o una curadora con otros lineamientos entonces se instala otra agenda, no existe, que es la razón por la que me fui de la mesa de género es que yo insistía, yo y otras más, en que teníamos que instalar una

política de género que no bastaba el PMG de género que había que generar una política pública de género” (Curadora 3)

Esta incertidumbre sobre el lugar que ocupa realmente el feminismo en el museo se observa a partir de la percepción de las mismas trabajadoras sobre la falta de compromiso y de un posicionamiento claro de la institución con los principios feministas. Tal falta de compromiso a nivel institucional se denota también en situaciones de censura y de malos tratos, como los relatados por la Curadora 3:

“La censura, el hostigamiento, el maltrato verbal, si hubo acoso laboral, hostigamiento y también de parte de los visitantes en estos mensajes que te dejan de “curadora feminazi, curadora feminista” o hubo uno que publicó en las redes sociales en la página del museo que decía, cuando estábamos volviendo post pandemia puso “ojalá fumiguen el virus feminazi que se instaló en el museo”, como loco que me están tratando de matar, qué onda, a fumigar el virus feminazi.” (Curadora 3)

Respecto a esta situación de la Curadora 3 comenta que a pesar de estos mensajes escritos en las redes sociales y otros incluso en el libro de visita del museo en el que se hace alusión a la perspectiva de género que ella ha intentado instalar, la institución no tomó ninguna medida al respecto, dejándola sin respaldo institucional frente a esta situación.

Si bien el acontecimiento relatado por la Curadora 3 hace alusión a la postura del público respecto a los contenidos del museo que impulsa la curadora, la

falta de posicionamiento de la institución al respecto responde a una forma de desaliento a los proyectos que abordan el feminismo y el enfoque de género (Becker, 2008), lo que introduce cuestionamiento acerca de cuáles son los intereses del museo al abrirse a cambiar ciertas convenciones a propósito del feminismo y las iniciativas de las activistas curatoriales.

4. Perspectiva de género en museos ¿Una política de Estado o una vida de militancia?

Considerando la tensión expuesta entre la labor de las activistas curatoriales respecto al feminismo, en contraste con la disposición de las instituciones en las que trabajan, aparece un elemento sumamente importante que media esta relación y que es expuesto por las curadoras constantemente en los párrafos previos; los lineamientos y programas en torno al género y al feminismo trabajadas a nivel de Estado, que bajan a los museos y otras instituciones culturales.

Al igual que las curadoras, muchas trabajadoras en el área de la gestión cultural ingresaron a instituciones como la Secretaría de Cultura o el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, cuando en estas no se abordaba la perspectiva de género y mucho menos el feminismo, abocándose ellas a la tarea de posicionar el tema en sus lugares de trabajo, en tanto, como ellas declaran, el trabajo es indivisible de la vida personal y de sus propias sensibilidades respecto al feminismo, por lo que cuando las brechas de género se hacen evidentes en el ámbito laboral de sus vidas, ellas activan su accionar:

“O sea fueron 15 años de trabajo así como en patrimonio pero ya cuando hubo la sensibilización necesaria a nivel de planta funcionarias, hoy día ha habido más de 20 capacitaciones y todo y ayudado con un contexto social que esta levantado y empoderando a las mujeres como a pensar por sí misma y a darse cuenta de las cosas que le incomodan y eso es parte de una estructura social en ese diálogo contextual es que se despierta mayor sensibilidad y mayor convicción a trabajar esto y a hacerse cargo como una lucha personal que también te implica” (Funcionaria pública 1)

De acuerdo con Funcionaria pública 1, la movilización social corresponde a un proceso clave para sensibilizar tanto a las funcionarias como a la institucionalidad en general respecto a la desigualdad de género, en especial a tomar acciones al respecto con mayor convicción. Este proceso social tiene efecto en la experiencia tanto de las activistas curatoriales, como se mencionó anteriormente, como respecto a las trabajadoras de la cultura como menciona la Funcionaria pública 1, lo que a su vez repercute en el orden institucional del Ministerio.

Motivadas por ello, se gestionan iniciativas relacionadas al género y feminismo, sin embargo, estas están sujetas inevitablemente a la aprobación y financiamiento de otras entidades, como los gobiernos de turno y los cargos más altos del Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio, de forma tal que muchas veces las iniciativas levantas tanto desde las curadoras como otras trabajadoras involucradas en la gestión, se ven limitadas:

“F2: En el gobierno de Piñera por su puesto que, es divertido, porque ahí con una ministra mujer la primera actividad que a mí me tocó, por ejemplo, la primera ministra que fue Alejandra Pérez yo quería hacer para el Día de las Artes Visuales una nueva Editatón, pero también quería invitar a la artista Elina Chauvet, que tiene una acción de zapatos rojos, ella es la creadora de Zapatos Rojos ... Entonces ella empezó con esta obra que la itinera para en el fondo activar justamente la sensibilidad respecto al tema del feminicidio...Entonces yo quería invitar a Elina a hacer esto acá en Chile y la primera Ministra me lo negó, me lo negó, me lo negó.

E: ¿Y no te dio ninguna explicación?

F2: No, simplemente no, me alegaba que yo había elegido a dedo a esta artista, pero bueno las artistas tienen obras que a uno le interesa digamos, bueno la peleé, la peleé, la peleé y entonces.

E: Como sobre justificar mucho tu elección

F2: Claro, es absurdo imagínate. Luego entró la Consuelo Valdés y la Consuelo Valdés yo fui de nuevo a pedirle a la autorización para hacer esto y me dijo inmediatamente que sí”

(Funcionaria pública 2)

A través de la situación relatada por le Funcionaria pública 2, se da cuenta de una continuidad respecto a la falta e inconsistencia de la postura de las instituciones respecto al feminismo en el arte y la cultura en Chile, que ya se

venía adelantando a partir de las experiencias de agresión relatadas anteriormente por la Curadora 3.

Respecto al papel del Estado, en este caso desde el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y en tanto el arte causa efectos en la movilización social (Becker, 2008), la postura de los gobiernos es relevante para distinguir aquellas iniciativas que este considera de interés y beneficio público y aquellas que, por el contrario, considera hostiles y que por ende desapruueba. Estas últimas están ligadas con la forma en que los principios feministas buscan subvertir las orgánicas basadas en el poder y la autoridad (Ramos, 2017), lo que amenaza los intereses del mismo gobierno y por ello genera tensiones y respuestas desfavorables.

Sin embargo, en el caso de lo relatado por la Funcionaria pública 2, ello es descrito en la línea de una falta de voluntad más que de una decisión a nivel institucional, en tanto la intervención propuesta pudo realizarse cuando la ministra en turno cambió. Lo que da cuenta de la importancia de las bases organizacionales para que los proyectos feministas y críticos del género tengan cabida y se repliquen en el tiempo con mayor profundidad, es decir que sean más que un *check list*.

Para que las iniciativas y proyectos a nivel de gobierno puedan proyectarse, la Funcionaria pública 2 apela a la necesidad de que las Unidades de Género que existen dentro del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tengan suficiente poder y financiamiento para impulsar estos objetivos:

“F2: Claro en el fondo esas unidades de género son como, quiero ser súper respetuosa con ellos, pero yo creo que son como secciones de trabajo que se han integrado en las instituciones y haces *Check list*, o sea es como cumplir, cumplir porque hay que cumplir, pero no necesariamente cuentan con una dotación de equipos con un presupuesto asociado para poder realmente abordar el trabajo cómo debería me entiendes, yo fui testigo de todos los esfuerzos que hacía la sección de género en el Ministerio de la Culturas y realmente tenían muy poca, muy poco poder entonces no porque las personas fueran incapaces o no sé qué, no porque no se le daba importancia.

E: ¿cómo poder para intervenir en las instituciones?

F2: claro si bueno, ¿hasta qué punto queremos que exista esto fuerte consolidado para que pueda incidir realmente? o realmente esa una cosa que se hace para quedarnos con la conciencia tranquila digamos” (Funcionaria pública 2)

Respecto al trabajo y lineamientos provenientes desde la Unidad de género, la Funcionaria pública 1 advierte que:

“...Nunca puede ser una obligación porque no hay ningún mecanismo de fiscalización, pero si impulsar con una posición bien clara que esta es una línea de Estado que hay que trabajar” (Funcionaria pública 1)

De esta forma, para generar transformaciones en el mundo del arte además de la necesidad de redes y desarrollo organizativo (Becker, 2008), es

necesario que estas cuenten con poder suficiente para hacer realidad las transformaciones que se proponen, sobre todo cuando estas responden a lineamientos feministas que buscan la transformación de los principios androcéntricos que fundamentan el orden social (Fraser, 2016). Estos últimos repercuten, por ejemplo, cuando mujeres que, a pesar de tener cargos con autoridad para generar estas transformaciones, deben cumplir sus labores a partir de las convenciones establecidas, en donde este orden social de carácter androcéntrico se encuentra ya sedimentado.

En consecuencia, la Funcionaria pública 2 identifica en su trabajo cotidiano las incomodidades que los proyectos feministas y críticos del género provocan, así como las limitaciones de la libertad que como funcionaria tiene para impulsar estas iniciativas a nivel del Ministerio:

“Ahora, cuántas llegamos a cargos directivos. Entonces si bien las estructuras se están como permeando en ese sentido todavía falta mucho, porque además pasa que, cuando las mujeres llegamos a ciertos cargos de poder además ejercemos el poder de manera muy patriarcal, porque es una cuestión como estructural y eso es lo que también hay que revisar e ir modificando, porque el quehacer tiene que ver mucho en el cómo se pueden ir realmente, que se convierta la forma de pensar me entiendes” (Funcionaria pública 2)

Así, si bien existen mujeres en cargos de poder como describe la Funcionaria pública 2, es decir, hay una reorganización en términos de redistribución en donde las mujeres pueden tener cargos de autoridad que son típicamente

masculinos (Fraser, 2016), ello no deviene necesariamente en una transformación de los cánones convenidos, pues las formas de hacer se continúan rigiendo por cánones masculinos, en tanto se valoran características asociadas a la masculinidad en la forma que se toman las decisiones, por lo que los modelos que sostienen las desigualdades siguen allí, en tanto no hay una transformación institucional.

Lo dicho anteriormente, se condice con la experiencia de la misma funcionaria a continuación, quien comenta acerca de las libertades para levantar proyectos feministas, pero también las barreras institucionales a las que se enfrenta:

“Lo que pasa es que uno tiene libertad, pero uno no puede mandarse solo, entonces yo nunca me vi como amenazada directamente de que me iban a echar, pero si uno se da cuenta de cuando hay incomodidades muy concretas, que tratan de pararlo (proyectos culturales de carácter feminista). Ahora como todas estas cuestiones son super delicadas los presupuestos, las autoridades y todo lo demás y los equipos, se protegen de no hacer explícita ninguna de estas cuestiones, porque después uno eso lo ocupa como herramienta, pero en el fondo que te quiero decir es que hay un punto en que hay que quebrar un poco las estructuras para poder cambiar las cosas y yo en ese sentido en el trabajo que hice en el Ministerio me voy como súper tranquila de que yo creo que hice un aporte desde

ahí a ahí, o sea como que creo que aporté en esa mirada y ya no es lo mismo que cuando yo llegué” (Funcionaria pública 2)

Respecto a las libertades y presiones al momento de tratar temas de género y feminismo, la Funcionaria pública 2 argumenta que a su parecer existen aspectos, como las políticas públicas que a nivel de Estado consolidarían los intereses por avanzar en estos temas en el ámbito artístico y cultural, al mismo tiempo que facilitar y guiar de manera más clara las formas de hacer en el mundo del arte:

F2: “Yo creo que no hay políticas de género, concuerdo en eso, en el fondo justamente son lineamientos, o sea yo instalo lineamientos, pero eso no genera una política en términos formales. Uno puede incidir en ciertas cuestiones, pero justamente las políticas son como digamos las políticas son rutas, rutas formales, rutas que orientan a la institucionalidad a seguir un camino de acuerdo a un estudio que se recoge ¿no? como eso no es una ley que es distinta. Entonces tú puedes o no seguir una política, pero lo que sí que establece es una formalidad y una orientación muy concreta entonces es más que una sugerencia

E: ¿Qué es un lineamiento entonces?

F2: Claro, entonces si hubiese políticas de género en los museos o en las instituciones como más de este tipo claro, sería más fácil y más rápido tal vez incidir en cuestiones más allá de lo programático creo que en lo orgánico

E: Orgánico en el sentido de la estructura de las instituciones ¿algo así? F2: Exactamente, de la manera de organizar las estructuras, de empoderar a las personas, de cómo se diseña el trabajo” (Funcionaria pública 2)

Así, de acuerdo a la Funcionaria pública 2, la falta de políticas públicas claras respecto al género y feminismo en el arte y la cultura representan una falta de compromiso del Estado con el enfoque de género en este ámbito, puesto que, desde la perspectiva de la Funcionaria pública 2 una política pública que contemple el feminismo y el enfoque de género aportaría a incidir en las convenciones sobre el mundo del arte más allá de un nivel programático, sino que también en el manejo organizacional en el que se juega la transformación de las instituciones y la expansión de las redes organizacionales que permiten sustentar los cambios en el tiempo y con mayor éxito (Becker, 2008), además de promover a nivel estatal proyectos en este orden, en tanto su desarrollo sería más eficaz.

IX. Conclusiones y reflexiones finales

1. Conclusiones

A lo largo de este proyecto de investigación, se exploraron diversos aspectos sobre las prácticas que las activistas curatoriales han llevado a cabo en Chile respecto al feminismo y al enfoque de género en museos y otras instituciones artísticas, como centros culturales y espacios de exhibición. Para hacerlo se utilizaron tanto teorías provenientes de las ciencias sociales como de la

historia del arte, las que posibilitaron un entendimiento más amplio sobre las estrategias utilizadas por las activistas curatoriales en el contexto de las instituciones artísticas, y así generar cambios en tales espacios desde los principios feministas, que, como se ha venido argumentando hasta ahora, no están exentos de tensiones ni complejidades, las que van incluso más allá de las experiencias de las curadoras.

Para aproximarse a tales complejidades, fue imprescindible desarrollar un enfoque metodológico a partir de la Etnografía institucional, donde se pudo introducir la importancia de las políticas públicas y el papel del Estado en la cultura en relación con las experiencias de las activistas curatoriales y trabajadoras de las artes y las culturas.

Sobre las estrategias utilizadas por las activistas curatoriales para construir proyectos feministas, se pudo distinguir entre las metodologías, los proyectos y actividades de carácter feminista.

Dentro de las metodologías fueron destacadas el carácter colaborativo en el plano interno de los museos, en tanto para levantar proyectos innovadores que se des enmarcan de las convenciones usuales, ya sean estos formales, al formar parte de la programación oficial de las instituciones, o informales cuando son iniciativas exclusivas de las trabajadoras que no cuentan con respaldo institucional, es necesario generar redes de apoyo organizacionales fuertes para que los proyectos se lleven a cabo de forma exitosa.

También, al momento de pensar los proyectos curatoriales feministas se considera la relación de las muestras y las instituciones con las comunidades,

es decir hacia afuera de los museos. Ello logra poner en contexto las exposiciones en contraste con lo que predica la museología tradicional al descontextualizar las obras. En el caso de las estrategias curatoriales feministas existe un intento por vincularse con el espacio para visibilizar realidades sociales de forma crítica.

Igualmente, las curadurías participativas pueden ser analizadas desde el concepto de curaduría feminista, en tanto se comparten los principios de cambiar el carácter del arte al incluir voces nuevas y típicamente ausentes en las narrativas de los museos y la historia del arte. Ello trae como consecuencia la difuminación del sistema de estratificación en las instituciones artísticas, debido a que se reconfiguran las prácticas y responsabilidades que tienen las miembros del mundo del arte, incluyendo las artistas, públicos, curadoras, en fin.

En cuanto a la creatividad desde el feminismo para construir curatorías, esta estrategia consta de una reinterpretación de lo femenino y la sexualidad desde un punto de vista crítico, de forma tal que el feminismo puede no estar presente en una obra de arte, pero sí en la tesis curatorial de la exposición mediante la reinterpretación de las obras desde la creatividad. Por el contrario, cuando existe una ausencia de ello, pueden darse exposiciones sobre las mujeres y el género de carácter conservador, puesto que no se realiza una interpretación crítica en la tesis curatorial, sino que se refuerzan narrativas tradicionales e incluso machistas sobre la representación de las mujeres en el arte.

En cuanto a las actividades, destacan la investigación como formas de producción de conocimiento necesarias cuando se abordan grupos de la sociedad y de la historia del arte que han sido excluidos, puesto que se ha minimizado sus producciones. Ello logra ser difundido a través de seminarios y cursos dentro de los museos, donde las activistas curatoriales a través de su trabajo logran promover una mayor concientización de las mujeres en la historia del arte.

Así, las estrategias curatoriales feministas conjugan aspectos de carácter técnico, político y social, con el objetivo de instalar narrativas cítricas respecto al género, ello no exento de contradicciones y tensiones dada la naturaleza jerárquica y androcéntrica de los museos e instituciones artísticas. Aun así, es posible afirmar que los museos y los principios feministas se influyen el uno al otro mediante la labor de las activistas curatoriales, lo que se expresa con mayor claridad en el carácter de las transformaciones que han podido permear en las instituciones artísticas a partir de la utilización de estas estrategias.

Respecto a las transformaciones provenientes del ingreso de los principios feministas a las instituciones artísticas, ello se coincide con importantes momentos de movilización social en el país, lo que de acuerdo con las activistas curatoriales ha interpelado a las instituciones para cambiar sus prácticas y responder ante este clima social, marcando la relación de los museos con la sociedad.

En razón de ello, las iniciativas que abordan el género se dejan de percibir como simples *check list* a los que las instituciones deben responder para

cumplir con los lineamientos provenientes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En consecuencia, se conjuga el contexto de movilización social con la militancia individual de las activistas curatoriales para abrir los espacios de las instituciones artísticas y poder demandar y levantar iniciativas que no solo aborden el género, sino que lo hagan desde una perspectiva feminista en tanto visibilizar las injusticias culturales respecto a las discriminaciones de género y abordarlas desde allí.

Sin embargo, desde la percepción de las activistas curatoriales existen una falta de postura clara de museos e instituciones artísticas, lo que genera que las transformaciones se restrinjan a lo programático, es decir al aspecto de exhibiciones y colecciones, pero sin llegar a intervenir en la organización institucional, cuyas redes son sumamente importantes para que cualquier cambio realizado sea duradero y no dependa únicamente de las voluntades o de los momentos de mayor efervescencia social si es que estos comienzan a desvanecerse, como ha ocurrido con olas feministas anteriores.

Así, si bien es preciso afirmar que las curatorías feministas tienen un potencial revolucionario para transformar el mundo del arte y sus convenciones, difícilmente ello ocurrirá si se relega únicamente a la programación, ya que es en la organización institucional donde se puede intervenir para transformar los modelos que sostienen las desigualdades al modificar los sistemas de estratificación del mundo del arte.

Tales sistemas de estratificación no se restringen ni operan únicamente en el dispositivo museo, como se pudo conocer a través de la Etnografía Institucional, muchos de los lineamientos y programas respecto al género

que a las manos de las curadoras provienen del Estado y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Así, estas instituciones tienen injerencia en el trabajo de las activistas curatoriales y en los museos de forma trans local.

Acercas de ello, se advirtió que los lineamientos y programas provenientes de estas instituciones trans locales si bien abordan el género, ello no se traduce necesariamente en la toma de una postura clara respecto al feminismo en el arte, en tanto este último genera tensiones al buscar subvertir organizaciones basadas en el poder y la autoridad en el ámbito organizacional. Por ende, además de que existan redes de organización para transformar el mundo del arte, estas deben estar empoderadas para intervenir en los cánones masculinos que infravaloran las características y producciones relacionadas a lo femenino.

2. Reflexiones finales

Al finalizar esta memoria de título, surgen reflexiones acerca de las limitaciones y virtudes del desarrollo de la investigación, así como proyecciones futuras y nuevas preguntas relacionadas a la problemática abordada.

En primer lugar, respecto a los conceptos y teorías desarrolladas para abordar el análisis de la problemática de investigación, aquel proceso supuso grandes aprendizajes en términos de hacer dialogar teorías provenientes de las ciencias sociales como de la historia del arte y la museología, sobre todo en el estudio de un tema poco explorado desde la sociología y que, actualmente

tiene lugar en los debates respecto a la definición del museo, como también las aproximaciones desde el feminismo en tanto su desarrollo teórico y como movimiento social en la actualidad.

Además, hay que destacar las posibilidades metodológicas entregadas por la Etnografía Institucional para abordar la problemática de investigación desde una panorámica más amplia y que contempló las experiencias de diferentes actores, pero que, por la misma razón, supuso desafíos al momento de ir avanzando en las distintas etapas de la investigación, puesto que tales avances debían ir acorde con los testimonios y apreciaciones de las entrevistadas para poder llegar a aquellos espacios trans locales que fueran de relevancia para la problemática de investigación desde las experiencias de las participantes entrevistadas y no solo desde las teorías.

Ahora bien, el contexto de pandemia que formó parte del escenario del desarrollo de esta memoria supuso grandes limitaciones para llevar a cabo el trabajo de campo, en tanto museos y espacios de exhibición estuvieron cerrados al público, por lo que no se pudo explorar la recepción de los proyectos curatoriales feministas por parte del público y las audiencias de los museos, cuyo ámbito es también muy relevante dentro de la curatoría feminista y del mundo del arte.

Por otro lado, una diferenciación importante que contempla otra línea de investigación, tiene que ver con explorar otro tipo de instituciones artísticas que no están tan estrechamente vinculadas con el Estado como lo están los museos y los centros culturales que preponderaron en esta investigación, estas instituciones son las galerías privadas de arte, que se encuentran más

cercanas a otros lugares del mundo de arte, como el mercado del arte y los coleccionistas privados, en donde el tema del feminismo, el género, el trabajo curatorial y el activismo podrían tener otros significados y formas en los que vale la pena indagar.

X. Bibliografía

Alario Trigueros, M. T. (2010). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. *Her&Mus. Heritage & Museography*, 0(3), 19–24.

- Albarrán Diego, J. (2018). Comisariar el activismo: Arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones). *Critique d'art*, 51. <https://doi.org/10.4000/critiquedart.36591>
- Alvarez, S. L., & Navarrete, A. B. (2019). Chronology of the feminist movement in Chile 2006-2016. *Revista Estudios Feministas*, 27(3), 1–15. <https://doi.org/10.1590/18069584-2019V27N35470>.
- Antivilo, J. (2013). *Arte Feminista Latinoamericano. Rupturas en la producción visual*. Universidad de Chile.
- Arrieta Iñaki. (2008). *Participación ciudadana, Patrimonio cultural y Museos. Entre la Teoría y la Praxis*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Barrenechea Vergara, P. (27 de Enero de 2021). *Programa Patrimonio y Género: 18 años promoviendo acciones transformadoras del patrimonio*. Obtenido de Resumen: <https://resumen.cl/articulos/programa-patrimonio-y-genero-18-anos-promoviendoacciones-transformadoras-del-patrimonio>
- Barrera, B. (2 de Mayo de 2019). *Mujeres Públicas", la nueva exposición de la Sala Museo Gabriela Mistral*. Obtenido de Universidad de Chile: <https://www.uchile.cl/noticias/153366/mujeres-publicas-la-nueva-exposicion-de-lasala-gabriela-mistral>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal:

Universidad Nacional de Quilmes.

Bergeron, Y., & Rivet, M. (2021). Descolonizar la museología o “reformular la museología”. *Icofom Studies series*, 44-58.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (1993). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa Un proyecto editorial de*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Caballero García, L. (2013). El Patrimonio Inmaterial: repercusiones en la exposición comunicativa y en el papel social del museo. En J. L. Mingote Calderón, *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad* (págs. 89-139). España: Secretaría Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Campbell, M., & Gregor, F. (2004). *Mapping Social Relations. A Primer in Doing Institutional Ethnography*. Canada: Garamond Press.

Carli, G. de. (2004). Vigencia De La Nueva Museología En América Latina: Conceptos. *Revista ABRA*, 24.

Carlisle Kletchka, D. (2021). The epistemology of the basement: a queer theoretical reading of the institutional positionality of art museum educators. *Museum Management*, 125-135.

Carrillo, J., & Manrique, M. V. (2020). «What is a feminist museum?» Disagreements, negotiation and cultural mediation at the reina sofía museum. In *Espacio, Tiempo y*

Forma, Serie VII: Historia del Arte (Issue 8).

<https://doi.org/10.5944/ETFVII.8.2020.27452>

Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (8 de Enero de 2022). «*POLVO DE GALLINA*

NEGRA. MAL DE OJO Y OTRAS RECETAS FEMINISTAS” *LLEGA AL CENTRO*

NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ENERO. Obtenido de Centro

Nacional de Arte Contemporáneo. Cerrillos:

<http://centronacionaldearte.cl/noticias/polvo-de-gallina-negra-mal-de-ojo-y-otrasrecetas-feministas-llega-al-centro-nacional-de-arte-contemporaneo-en-enero/>

Corbetta, P. (2007). *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. Madrid: McGraw-Hill.

Cortés, G. (8 de Marzo de 2021). Curaduría y feminismo: una conversación. (M. Velásquez Torres, Entrevistador)

Cultural, Servicio Nacional del Patrimonio. (s.f.). *Sistema equidad de género. Patrimonio y género*. Obtenido de Servicio Nacional del Patrimonio Cultural:

https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-propertyvalue-43809.html?_noredirect=1

- De Miguel, A. (2005). La construcción de un marco feminista de interpretación: la violencia de género. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18(18), 231–248. <https://doi.org/10.5209/CUTS.8440>
- De Melo, D. J., Menezes de Carvalho, L., & Monção, V. (2015). Nuevas Tendencias en Museología, perspectivas para una Museología Amazónica. *ICOFOM Study Series*, 43a, 157–174. <https://doi.org/10.4000/iss.613>
- Deveau, J. L. (2009). Examining the Institutional Ethnographer’s Toolkit. *Socialist Studies/Études Socialistes*, 4(2), 1–20. <https://doi.org/10.18740/s4f60z>
- Dibam. (2012). *Guía para la incorporación del enfoque de género en bibliotecas*. Santiago de Chile: Germina.
- El Mostrador Cultura. (7 de Marzo de 2019). Trabajadoras realizan intervención en Museo de Bellas Artes por Día de la Mujer. Santiago, Chile.
- Espín, L. del M. (2012). En transición. La epistemología y filosofía feminista de la ciencia ante los retos de un contexto de crisis multidimensional. *E-Cadernos CES*, 18(18). <https://doi.org/10.4000/eces.1521>
- Franch, J. (2018). Propuestas para una epistemología del patrimonio. *Devenir - Revista de Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, 1(2), 10–26. <https://doi.org/10.21754/devenir.v1i2.233>

Flax, J. (1990). *Disputed Subjects: Essays on Psychoanalysis, Politics, and Philosophy*.

New York/ London: Routledge.

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa* (2nd ed.). Ediciones Morata.

Fraser, N. (2000). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review*, 4, 55–68.

Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *REvista de Trabajo*, 4(6), 83–99.

Fraser, N. (2015). Fortunas del feminismo. In *IAEN*. IAEN. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.906>

Fuenzalida, A. (s.f.). Sala Museo Gabriela Mistral, un proyecto institucional dependiente de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. *"Mujeres Públicas", la nueva exposición de la Sala Museo Gabriela Mistral*. Universidad de Chile, Santiago.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.

Guber, R (2001). *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá: Norma

Guerrilla Girls. (2021). *GUERRILLA GIRLS: REINVENTING THE 'F' WORD*:

FEMINISM. Obtenido de Guerrilla Girls Web site:
<https://www.guerrillagirls.com/>

Hanson, M. (2013). The Guerrilla Girls: Art, Gender, and Communication. *Drake*

Undergraduate Social Science Journal, 19.

<https://www.drake.edu/media/departments/offices/dussj/2013-2011documents/GuerrillaHanson.pdf>

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres: La Reinención de la naturaleza*. Cátedra.

Harding, S. (2002). “¿Existe un método de investigación feminista?” En Bartra (comp.)

Debates en torno a una metodología feminista. México, PUEG-UAM

Hooks, B. (1995). *Art on my mind. Visual Politics*. New York: The New Press.

Jirón Martínez, P., Orellana Águila, N., & Imilán, W. (2018). Etnografía institucional como aproximación al habitar cotidiano. *Revista Temas Sociológicos*, 23, 215. <https://doi.org/10.29344/07196458.23.1855>

Jones, A. (2016). Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?). *Curating in Feminist Thought*, 05-21.

Klostermann, J. (2020). Investigating the organizational everyday: a critical feminist approach. *Culture and Organization*, 26(4), 269–283. <https://doi.org/10.1080/14759551.2019.1576681>

López Fernández Cao, M., & Fernández Valencia, A. (2018). Museos en femenino: un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación. *Storia Delle Donne*, 14, 103–124. <https://doi.org/10.13128/SDD-25661>

Meirovich Schapira, S. (2013). La función social del Patrimonio Cultural Inmaterial y los desafíos de su preservación en Chile. En J. L. Mingote Calderón, *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad* (págs. 174-179). España: Secretaría Técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (8 de Enero de 2022). “*Polvo de*

Gallina Negra: mal de ojo y otras recetas feministas” llega al Centro Nacional de Arte Contemporáneo en enero. Obtenido de Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/polvo-de-gallina-negramal-de-ojo-y-otras-recetas-feministas-llega-al-centro-nacional-de-artetemporaneo-en-enero/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f.). *Antecedentes e hitos del proceso*. Obtenido de Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Gobierno de Chile:

<https://www.cultura.gob.cl/ministerio/antecedentes-e-hitos->

Museo Nacional de Bellas Artes. (12 de Julio de 2017). *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Obtenido de Museo Nacional de Bellas Artes:

<https://www.mnba.gob.cl/noticias/desacatos-practicas-artisticas-femeninas-18351938>

Museo Nacional de Bellas Artes. (12 de Julio de 2017). *Noticias: Museo Nacional de*

Bellas Artes. Obtenido de Museo Nacional Bellas Artes:

<https://www.mnba.gob.cl/noticias/desacatos-practicas-artisticas-femeninas-1835-1938>

Navarro, Ó., & Tsagaraki, C. (2009). Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. *Revista de La Subdirección General de Museos Estatales*, 5, 50–57.

Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En K. Cordero, & I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Palacios Rojas, P. (2016). Políticas del patrimonio y enfoque de género en Chile. En C. y. Ministerio de Educación, *La memoria femenina: Mujeres en la historia, historia de mujeres* (págs. 45-54). España: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA.

Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

- Ramos, L. D. (2017). *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective*. *March*, 1–217.
<https://ira.le.ac.uk/bitstream/2381/39450/1/2017diazramoslphd.pdf>
- Rankin, J. (2017). Conducting Analysis in Institutional Ethnography: Analytical Work Prior to Commencing Data Collection. *International Journal of Qualitative Methods*, 16(1), 1–9.
<https://doi.org/10.1177/1609406917734484>
- Reilly, M. (26 de Mayo de 2015). *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*. ARTnews. Obtenido de ARTnews:
<https://www.artnews.com/artnews/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111/>
- Reilly, M. (2019). *Activismo en el mundo del arte. Hacia una crítica del comisariado artístico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Richter, D. (2016). Feminist Perspectives on Curating. *Curating in Feminis Thought*, 64-76.
- Rosa, M. L. (2013). El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80. *Artlogie*, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article247>.
- Schnitman. (1998). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

Seiferle, R. (02 de Marzo de 2017). *The Guerrilla Girls Artist Overview and Analysis. The Arte Story*. Obtenido de The Arte Story: <https://www.theartstory.org/artist/guerrillagirls/>

Smith, D. E. (2005). *Institutional Ethnography: A Sociology For People* *Innovations in Social Science Research Methods* (Issue January 2005).

Smith, L. (2011). All heritage is intangible, *Critical Heritage Studies and Museums*.

Reinwardt Memorial Lecture, 40.

https://reinwardt.ahk.nl/fileadmin/download/reinwardt/RWA_All_heritage_WEB

Urtubia Figueroa, C. (2014). *La emergencia del arte de género en Chile: apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las artes visuales durante la Dictadura Militar*.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129655>

UNESCO. (2014). *Igualdad de género: patrimonio y creatividad*. Argentina.

Yvone, C. (21 de Abril de 2022). *Espacio218: nueva plataforma de arte contemporáneo en la comuna de Santiago*. Obtenido de Santiago Cultura: <https://www.santiagocultura.cl/9947-2/>