

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

III. EDICIÓN

2014

Autora

**SOLEDAD NOVOA**

Título

**ARTE, FEMINISMO, INSTITUCIÓN**



AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO

Para abordar este texto he decidido enfocarme, no tanto en cuestiones teóricas, sino en la experiencia más o menos reciente desarrollada en instituciones académicas y museales derivadas de la necesidad de problematizar a estas instituciones a través de una toma de posición enmarcada en las reflexiones y en las prácticas feministas.

En septiembre de 2012 y octubre de 2013 tuve el privilegio de organizar y dirigir las dos versiones del *Seminario Historia del arte y feminismo*<sup>1</sup>, como parte de la labor curatorial que ejercí en el Museo Nacional de Bellas Artes en los años 2010 a 2013.

El Seminario fue posible a partir de la necesidad institucional de dar respuesta al denominado Programa de Mejoramiento de la Gestión — equidad de género, impulsado desde el primer gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet para las instituciones públicas del país.

El PMG de género en el MNBA proponía la realización de una serie de acciones y actividades planificadas a largo plazo, que colaborasen en la reflexión y difusión de las problemáticas relativas a cuestiones como la equidad, la valoración, y el respeto a la diversidad en un sentido general, propiciando transformaciones culturales desde la propia institución, todo ello focalizado principalmente en el trabajo con sus colecciones y también en las exposiciones temporales que el Museo normalmente alberga.

Así, desde el área de curatoría, se buscaba promover un intercambio y discusión desde el campo local e iberoamericano, generando seminarios, textos, revisión de la exhibición permanente de la Colección, intercambio con otras instituciones académicas o museísticas, cuyo fin último sería la realización de una exposición internacional con participación de curadores/as y artistas iberoamericanas/os en un futuro próximo.

Aunque el nombre del Programa utilizaba —y utiliza hasta hoy— el concepto “género”, para el Seminario se decidió plantear claramente un enfoque político e inequívoco en sus implicancias (aun considerando la diversidad de éstas) asumiendo el feminismo como marco teórico y estrategia discursiva al interior de la institución museo.

Entre los objetivos que motivaron la realización del Seminario podemos mencionar la promoción de la información, discusión y la producción de conocimiento sobre el feminismo y la escritura historiográfica sobre arte en Chile y América Latina; la visibilización del aporte de mujeres artistas e intelectuales relacionadas al desarrollo de las artes visuales chilenas y latinoamericanas; la reflexión sobre prácticas que han perpetuado tradiciones y desigualdades sociales que han afectado a las mujeres y a las artistas; la discusión sobre el rol de las instituciones académicas y museales en la constitución de relatos de carácter histórico y el modo de vehicular discursos críticos a través de sus actividades, así como abrir nuevos canales para la discusión de las prácticas culturales y la historia del arte desde una perspectiva feminista.

Para el primer Seminario de Historia del Arte y Feminismo, que consolidó una reflexión previa al interior de la institución, sentó las bases de la discusión que desarrollaríamos a partir de ese momento, y que fue convocado bajo el título *relatos lecturas escrituras omisiones*, se invitó a un grupo de destacadas académicas, artistas, investigadoras e historiadoras del arte a abordar temáticas como las carencias, logros y dificultades en el marco institucional y no-institucional de las teorías feministas; el análisis de obra de mujeres artistas en Chile y América Latina, y sus condiciones de producción; las estrategias de los feminismos contemporáneos y su relación con otras corrientes teóricas; o, la construcción de la imagen de las mujeres en la historia del arte (retrato, desnudo, roles sociales), entre otros.

Partíamos de la herencia desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo XX en el campo de la Historia del Arte con las importantes inflexiones introducidas gracias al trabajo sistemático realizado por historiadoras del arte que comenzaron a incidir en el ámbito académico utilizando como matriz de análisis discursivo, epistemológico y político las distintas corrientes del pensamiento feminista generadas hasta ese momento, visibilizando esta herencia en un medio —el chileno— que hasta ese momento no se había detenido a estudiarlas y que en muchos casos ni siquiera las vislumbraba.

---

<sup>1</sup> El primer Seminario se convocó bajo el título *relatos, lecturas, escrituras, omisiones*; la segunda versión, en 2013, adquirió el carácter de internacional y fue convocado bajo la problemática *Del discurso a la exhibición*. El registro audiovisual de ambas versiones puede ser consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=pcCdDLe0Tc> y <https://www.youtube.com/watch?v=HK2raVtrKBM>



Autoras como Linda Nochlin, Carol Duncan, Griselda Pollock, Lucy Lippard, Laura Mulvey, Joan Scott, por mencionar sólo algunas - y ni pensar en Poullaine de la Barre, María Zambrano, Amelia Valcárcel, o Elena Caffarena y Julieta Kirkwood-, muy escasamente aparecían en bibliografías académicas en el campo de la historia del arte, notas al pie, citas textuales, ensayos de análisis, etc., aun siendo teóricas que han abierto un camino que, en los últimos 40 años, ha rendido frutos a nivel internacional, interactuando y debatiendo con reflexiones provenientes de las teorías multiculturales o poscoloniales, análisis *queer*, nuevas construcciones de identidad sexual, etc.

Si realizamos un breve análisis a la constitución de la historia del arte en Chile, campo de por sí problemático dado su escaso desarrollo escritural, nos encontraremos con que los textos que se han erigido como canónicos o fundantes —principalmente la *Historia de la pintura chilena* del español avechindado en Chile Antonio Romera, publicada en 1951 y con un par de reediciones posteriores- se basan en una enumeración cronológica de artistas, agrupados en base a la relación maestro — discípulo, o en base a la noción de *generación*.

Así, el eje central planteado por Romera está constituido por el establecimiento de lo que él denomina *los 4 grandes maestros*: Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos y Juan Francisco González, quienes desarrollan su labor en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. En este contexto, Romera escasamente recoge nombres de artistas mujeres, sólo incluidas en su estudio según su relación de discipulado respecto a “los maestros”.

Un elemento nada menor a considerar, particularmente desde el Museo Nacional de Bellas Artes, es el hecho de que la articulación valorativa de Romera ha guiado la elaboración de guiones expositivos durante largos períodos, a lo que se suma la acción de otras instituciones culturales que han explicitado aún más su apego al *texto fundante* titulando sus exposiciones a partir de los conceptos o periodizaciones establecidas por Romera.

Al alero de esta articulación histórico-ideológica, durante varios años el Museo Nacional de Bellas Artes estableció la disposición de obras en una de las salas principales dedicadas a la colección de pintura chilena enfrentando dos muros bajo los conceptos “paisaje y desnudo”, colgando obras de grandes dimensiones que dejaban ver al público la asimilación institucional de la posesión del objeto retratado por parte del artista: naturaleza y cuerpo femenino. Tan efectiva ha sido esta instalación que hasta el día de hoy los programas escolares para la asignatura de artes visuales en la educación básica se articulan bajo estos preceptos, los que a su vez “deben” ser trabajados por el área educativa del museo al momento de atender visitas de escolares a las exhibiciones de la colección.

En este contexto, un primer gesto en el MNBA, que sólo podemos considerar como gesto y que debía ir tomando un mayor desarrollo y densidad en el tiempo, fue la irrupción en la sala de *los grandes maestros* de los escasos ejemplos de obra, en la Colección, de **las maestras** que desarrollaron su trabajo en la segunda mitad del siglo XIX en Chile: Luisa Lastarria, Aurora Mira, Celia Castro y Magdalena Mira. Esta irrupción tuvo lugar a partir del nuevo montaje de la Colección en el año 2011, bajo el título *Diecinueveinte. La construcción del imaginario pictórico en Chile*.

Más allá del gesto, y adelantándose a lo que sería la propuesta curatorial desarrollada incipientemente en los tres años de labor como curadora del MNBA, me parece importante destacar el trabajo sólido, documentado y desafiante de la artista chilena Voluspa Jarpa (n. 1971), que en el marco de los llamados “ejercicios de colección” realizó el año 2009 un exhaustivo trabajo de investigación que vino a desmoronar parte del mito tejido en torno a uno de los *4 maestros*, el pintor Alfredo Valenzuela Puelma, y una de las obras transformada en icono de la colección del Museo, *La perla del mercader*, cuyo título original francés *Marchand d’esclaves* (París 1884) venía coronar la mirada de Valenzuela Puelma y su época sobre *la mujer*.

Es significativo constatar que durante el siglo XIX hubo una gran cantidad de mujeres artistas con una activa participación en los Salones y en las grandes exposiciones, recibiendo muchas de ellas importantes distinciones y reconocimiento público, entre otros, a través de las críticas aparecidas en la prensa, fundamentalmente el periódico de arte *El Taller Ilustrado*, editado por el escultor José Miguel Blanco, uno de los artífices del Museo de Bellas Artes.



Tanto Blanco, como Benjamín Vicuña Mackenna y otros autores de la época dedican especial atención no sólo al número de artistas mujeres activas y exhibiendo su trabajo (lo que en ocasiones es planteado en sus textos como síntoma de *modernidad*), sino que también dedican sus escritos a analizar críticamente los trabajos exhibidos, alabando la calidad y la maestría en la ejecución de las obras.

En su artículo *El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884* Vicuña Mackenna destaca que:

[...] de esta manera los señores Pedro Lira y Ramón Subercaseaux Vicuña realizaron el prodigio de reunir en pocos días no menos de doscientos cincuenta cuadros, de los cuales, **para hacer mayor el milagro, 95 eran de mano de mujer** y el resto de pincel de varón. [...] En el número total de la estadística, como cuenta personal, triunfó empero, en toda la línea, la mujer, porque siendo el total de concurrentes a la esposición de 1883 de 41 artistas, resultó que de aquellos, 23 esponentes eran mujeres y solo 18 hombres. Qué triunfo ¡qué revolución en el arte, en la idea, en el hogar, en la educación, en todo!

A pesar de las palabras exaltadoras —y prometedoras— de Vicuña Mackenna, en el párrafo siguiente, junto con enumerar y alabar el trabajo de las pintoras en exhibición, no duda en utilizar adjetivos relativos a las características físicas de estas artistas para justificar su talento y reconocimiento: “Formaron el núcleo de aquella falange femenina, que era para el país una verdadera gloria, como algunos años antes habría sido un inaudito escándalo, un grupo de **hermosas jóvenes, dignas por ello de la perenne alabanza de los iniciadores...**”.

Continúa Vicuña Mackenna destacando que, para 1884, “en un país en el cual hacía apenas medio siglo se enseñaba intencionalmente a *no escribir* a la mujer”, ésta había alcanzado un triunfo notable. Enumerando a las mujeres expositoras, cierra este párrafo señalando que “de aquellos variados trabajos, producción exclusiva del arte femenino entre nosotros, 71 eran telas y 33 dibujos, algunos de éstos tan notables como las pinturas”<sup>2</sup>.

Parte de la información que circulaba en el siglo XIX ha sido recogida en otro texto que me parece ejemplar debido a la distancia que toma respecto al canon romeriano, tanto en su metodología de trabajo como en la estructura que da a su relato histórico; me refiero a *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, escrito por Eugenio Pereira Salas en los años 1970 y publicado a principios de los años 1990 por la Universidad de Chile.

Aunque considerada una obra inconclusa (el autor fallece en 1979 sin haber logrado desarrollar su programa de trabajo para la investigación y el libro), Pereira Salas dedica un capítulo a lo que él denomina “el desarrollo de la pintura femenina”, en el que, como decíamos, recoge documentación importante de la época que refleja la valoración del trabajo de estas artistas.

Asimismo, Pereira Salas hace un recuento de una serie de autoras, más o menos conocidas, que desde antes de la fundación de la Academia (1849) se dedicaron a la pintura y a la actividad intelectual y cultural, identificando a Agustina Gutiérrez (1851 – 1886) como la primera alumna mujer de la Academia de Bellas Artes, quien transformara su dedicación a la pintura desde una entretención a una profesión. Gutiérrez se dedicó fundamentalmente a la pintura de retratos, instalándose en Valparaíso y obteniendo un importante reconocimiento público reflejado en la prensa de la época.

El autor establece un segundo hito en la pintura del siglo XIX en la figura de Clarisa Donoso, quien gozando de una condición social y económica radicalmente diferente a la de Gutiérrez se relacionó con Francisco Javier Mandiola, Antonio Smith y Cosme San Martín, reconocidos pintores de la historia del arte en Chile previo a la fundación de la Academia. La Colección del MNBA no cuenta con obras de ninguna de estas dos pintoras.

Otro dato que apunta Pereira Salas es la alta participación de pintoras que envían obras a la Exposición de 1884 (considerado éste un año clave para las artistas mujeres), organizada por los pintores aristócratas Pedro Lira y Ramón Subercaseaux, de la cual, como veíamos,

---

<sup>2</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, *El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884*, en Revista de Artes y Letras año I n° 9, Santiago, 15 de noviembre de 1884 (p. 438 – 441); los subrayados son míos.



Benjamín Vicuña Mackenna habría comentado la proporcionalidad de género, señalando 23 exponentes mujeres contra 18 hombres; por cierto, Pereira Salas califica esta exposición como “el triunfo definitivo de la mujer en el arte”.

Sin embargo, pareciera que un hiato se produce con el cambio del siglo XIX al XX y la valoración del trabajo de estas artistas comienza a decaer, así como su presencia en la estructura oficial del arte que toma cuerpo significativamente a partir de 1910 con la instalación del Museo de Bellas Artes en su actual edificio y con la consolidación de su colección como efecto de las celebraciones del Centenario y la realización de una gran exposición internacional.

Si acudimos a las fuentes oficiales de esta época nos encontraremos con que desaparecen los extensos listados de artistas mujeres señalados por Pereira Salas por un lado, y por otro, las escasas artistas que son incluidas, pues sus obras han sido adquiridas para las colecciones del Museo, son presentadas a partir de las distinciones y premios obtenidos en los Salones y grandes exposiciones pero, paradójicamente, descritas como “pintoras aficionadas”, tal como sostiene Luis Cousiño Talavera (miembro del Consejo de Bellas Artes que administraba institucionalmente el Museo) en el *Catálogo general de las obras de pintura, escultura, etc.* de 1922.

Magdalena Mira de Cousiño. Pintora de retratos y de paisajes, nacida en Santiago el 30 de mayo de 1859. Desde muy niña estudió dibujo bajo la dirección de Blandeau, siendo más tarde alumna de Juan Francisco González, cuya influencia ha recibido en mayor grado, y después de Mochi. En 1905 se trasladó a Europa y tras una gira por las principales capitales y museos de ese Continente, se radicó en Roma, donde permaneció tres años. Después de ese viaje ha vuelto a Europa en dos ocasiones hasta 1914, fecha de su regreso definitivo. En la Exposición Internacional de 1884 le fue conferida una 1ª medalla; el Premio de Honor del Salón en 1891. Es una aficionada de talento que se dedica con pasión al arte hasta la fecha.<sup>3</sup>

Según apunta Pereira Salas, refiriéndose a las hermanas Mira, la condición social de la época les impedía entregarse a un profesionalismo integral, aunque “fue Magdalena en la acertada definición de Luis Cousiño Talavera “aficionada de talento que se dedicó con pasión al arte”<sup>4</sup>. De la lectura de esta afirmación podríamos inferir que la condición social de la época se presentaba de manera distinta para los artistas, al menos hasta el cambio de siglo, considerando que la situación social y económica de muchos de los pintores les permitía dedicarse al arte sin la presión de *ganarse la vida* como artistas, siendo probablemente Pedro Lira el caso más ejemplar.

La “condición social de la época” que enuncia Pereira Salas evidentemente se refiere a la sujeción de las mujeres al espacio de lo doméstico y al rol de madres y esposas, desarrollando su labor de artistas en los *tiempos de ocio* que estas actividades les dejaban, llegando la mayoría de ellas a abandonar la producción artística con la llegada del matrimonio y los hijos; es el caso patente de las hermanas Mira, particularmente Magdalena, quien hacia los 40 años, habiendo alcanzado una madurez pictórica destacada por la crítica, comienza a alejarse de las exposiciones y Salones.

Nos encontramos entonces con la dicotomía artista profesional/artista aficionada, esclarecedora en la valoración de estas pintoras y su consiguiente reconocimiento a través de su incorporación a las colecciones del Museo y a la escritura histórica sobre producción artística en el país. Y como consecuencia de ello, la fijación social hasta el día de hoy de los contornos del campo del arte, la definición de pintor o artista, y la definición de “*patrimonio* artístico de la *nación*”.

Volviendo al siglo XIX, del extenso listado de nombres enunciado por Pereira Salas refiriéndose a las pintoras, no más de cinco de ellas están incluidas con sus obras en la colección MNBA, cuestión que evidentemente nos planteaba un desafío si entendemos la institución Museo como un espacio de escritura historiográfica: la ausencia en las colecciones deviene una ausencia en los relatos históricos sobre producción artística en Chile.

A nuestro juicio, esta escritura no puede sino estar sustentada en la investigación que, como efecto, derive en una posible adquisición de obras (las cuales sintomáticamente se encuentran en su mayoría en colecciones particulares de herencia familiar); con urgencia se requiere

<sup>3</sup> Luis Cousiño Talavera. Museo de Bellas Artes. Catálogo general de las obras de Pintura, Escultura, Etc., Santiago Imprenta y Litografía Universo, 1922 (p. 90)

<sup>4</sup> Eugenio Pereira Salas, Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, s/d (p. 201)



también de la investigación acuciosa sobre obras que ya forman parte de la Colección, muchas de las cuales no tienen autor/a identificado/a, cuestión que una vez más nos trae a la memoria aquella histórica frase acuñada por las feministas en los años 70: anónimo es mujer.

Evidentemente el punto aquí no es sólo enunciar o enlistar nombres, sino problematizar entre otras cosas, sus obras, las condiciones de producción en que estas obras se desarrollaron - tal como lo planteara Nochlin - situarlas en un contexto de escritura historiográfica y — según el tipo de obra o el momento histórico del que hablemos- reanalizar y/o revitalizar ciertas prácticas o ciertas problemáticas abordadas por las obras y los modos en que éstas fueron y son exhibidas, incorporadas o marginadas, recepcionadas por el sistema artístico, la crítica, el público.

En esa medida, el siglo XIX se nos presenta como particularmente productivo cuando nos enfrentamos a estos largos listados de nombres que recibieron importantes reconocimientos en su época, pero cuyas obras y vidas desconocemos, cuyos trabajos no han sido recogidos por la investigación ni por la producción histórica, y que aparecen mencionadas en las publicaciones oficiales, tales como los catálogos del MNBA, como “aficionadas”. Como señalara la crítica Adriana Valdés en una conversación con la antropóloga Sonia Montecino en 2006: “En las luchas por imponerse en los distintos campos culturales, como los literarios o los de la plástica, las mujeres suelen ser dejadas de lado, como una especie de nota marginal o de suplemento”<sup>5</sup>.

A través de los Seminarios buscábamos no solo instalar una discusión sobre estos puntos, sino también plantearnos la necesidad interna de reflexión, la que socializábamos en busca de orientación respecto a cómo y qué investigar, cómo y qué exhibir. Considerábamos que estas reflexiones no podían darse en solitario y solicitábamos el acompañamiento de una comunidad —artística, académica, activista- que nos proveyera de ciertas claves a discutir y/o implementar en el marco institucional.

El siguiente Seminario (2013), convocado bajo el título *Del discurso a la exhibición*, buscó entonces focalizarse en las exposiciones con el fin de analizar los mensajes que se entregan desde las instituciones a los públicos que las visitan, entendiendo la exposición como lugar —¿privilegiado?— para concretar el análisis discursivo de los relatos y construcciones históricos, que ya no sólo se circunscriben al campo específico de la producción artística, sino que entienden a ésta como inserta en dinámicas sociales y de transmisión de conocimientos.

Para quienes organizamos el Seminario fue muy importante constatar que a pesar del desconocimiento generalizado en el campo de las artes visuales sobre el feminismo, sus luchas y su necesidad, así como del descrédito del feminismo y sus implicancias, fundamentalmente producto de ese desconocimiento y de una construcción ideológica en su contra, el interés por abordar estas temáticas, ponerlas en discusión e intercambiar ideas al respecto se despertaba de manera creciente y con fuerza en diversas líneas de investigación así como de producción artística, y entre el público general, que planteaba la necesidad de circulación de mayor información sobre estos temas.

Si el primer Seminario se organizó bajo el título *Seminario Historia del Arte y feminismo. relatos escrituras lecturas omisiones*, como una vía de comenzar a visibilizar de manera amplia el modo en que la historia del arte ha valorado el trabajo de las artistas mujeres e intentar hilar respuesta frente a las preguntas que nosotras mismas como investigadoras del Museo Nacional de Bellas Artes nos planteábamos, el segundo Seminario buscaba discutir respecto a los modos en que el feminismo como teoría y práctica puede ser visibilizado a partir de la realización de una exposición y cuáles serían las características, necesidades, trabajos particulares que esto conllevaría, fundamentalmente en una institución pública como el MNB. Así, la convocatoria que nos parecía pertinente fue *del discurso a la exhibición*, como un modo no solo de analizar la forma que había tomado esta labor institucional sino también como una suerte de llamado a no quedarse en la teorización sino materializar con mayor implicancia de lo social aquellas cuestiones que veníamos discutiendo.

Como antecedentes considerábamos de relevancia aquellas manifestaciones que habían comenzado a poner en crisis los modos habituales de exhibición del arte a lo largo del siglo XX, desde las veladas dadaístas, pasando por las obras del *land art*, los *happenings* y *performances*, las intervenciones en el espacio público, y también producciones como las de Helio Oiticica, Lygia Clark, o la acción de

---

<sup>5</sup> Muestras de género, conversación entre Adriana Valdés y Sonia Montecino a propósito de la exposición *Del otro lado*, CCPLM, Santiago septiembre 2006, en [visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos\\_invitados.htm](http://visualartchile.cl/espanol/invitados/teoricos_invitados.htm)



colectivos como —en distinto registro- Tucumán Arde (Argentina), No Grupo (México), Polvo de Gallina Negra (México), Chaclacayo (Perú), Colectivo Acciones de Arte (Chile).

Las formas de exhibición de estas prácticas dan cuenta de las ideas que fundamentan su realización: el uso del cuerpo como soporte de la obra, el rechazo al sistema museal y galerístico, la puesta en crisis del sistema artístico en general, lo que, a nuestro juicio, genera un punto de encuentro con el feminismo. Pero también entendíamos que no era posible evaluar las prácticas feministas vinculadas con el arte, o las prácticas artísticas feministas como una simple ruptura más dentro de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX, pues éstas apuntaban —apuntan- a un socavamiento mayor que el solo campo del arte apelando a una transformación más radical de la sociedad y sus fundamentos en su conjunto.

A partir de la puesta en crisis descrita, derivada de la propia naturaleza de las obras, y en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX, las exposiciones ya no pueden ser consideradas únicamente un espacio de exhibición de **obras** sino también un espacio de exhibición y discusión de **ideas**, lo que se ve fortalecido por la consolidación de la figura del/a curador/a que vehicula un discurso a través de su propuesta expositiva, plasmando su investigación y su toma de posición ideológica en el campo del arte y la historia del arte.

En el marco del feminismo y posteriormente los llamados *estudios de género*, una serie de exposiciones clave permitieron relecturas, nuevas valoraciones y problematizaciones en el campo de las artes visuales, entrecruzando problemáticas de la historia del arte y del discurso feminista que vinieron a reorganizar el panorama expositivo tanto en el ámbito museal como en el de los grandes eventos internacionales.

En este contexto, es importante destacar cómo las artistas mujeres han debido generar instancias de exhibición de sus propios trabajos a partir de redes, utilización de espacios no canónicos, autorreflexión y escritura crítica, en la idea de dar visibilidad a sus propuestas en muchas ocasiones marginadas de los espacios, sistemas de circulación y discursos tradicionales.

Siguiendo la “línea histórica” abierta por *Womanhouse* (organizada por Judy Chicago y Miriam Shapiro en 1972); *Women Artists: 1550 - 1950* (curada por Linda Nochlin y Anne Sutherland Harris en el Los Angeles Country Museum of Art en 1976), la que marcó un hito respecto a la *nueva historia del arte revisada* demostrando la existencia de grandes mujeres artistas a lo largo de los siglos, cuyo trabajo no había sido recogido por la historia canónica; *Making their mark. Women artists move into the mainstream 1970 – 85* (Cincinnati Art Museum, Ohio, 1993), muestras más recientes como *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Cornelia Butler y Lisa Gabriele Mark, MOCA, Los Angeles 2007); *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* (curada por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, 2007); *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* (curada por Xabier Arakistain en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007); *In Wonderland. Mujeres surrealistas en México y los Estados Unidos* (Museo de Arte Moderno, México 2013), o *Genealogías feministas en el arte español* (MUSAC 2013) son solo algunos ejemplos de la potencia, pertinencia y necesidad de revisar y resignificar corpus de obras aparecidas en el fragor de los años 1960s y 1970s, o de visibilizar la producción reciente de artistas y curadores/as que en todo el mundo trabajan bajo la marca de las teorías feministas.

El ejercicio, siguiendo la necesaria deconstrucción epistemológica abierta por historiadoras del arte como Griselda Pollock, se amplía desde la ineludible visibilización de artistas borradas por la Historia del Arte hacia el análisis y lectura de la construcción “*Historia*”, el análisis y lectura de las obras realizadas por artistas mujeres, o el análisis y lectura de las obras que construyen el signo mujer en distintos momentos del devenir de nuestras culturas, todo ello desde la riqueza intelectual e interpretativa que el feminismo nos ha provisto .

En este marco, la exposición juega, a mi juicio, un rol central como vehicular de nuevos discursos y de estos análisis y lecturas a las que me he referido, y como lugar privilegiado de socialización de éstas e instigador de transformaciones en sectores más amplios que el exclusivamente académico.

Es por lo anterior que los Seminarios de Historia del Arte y Feminismo han buscado promover el debate, la reflexión y el conocimiento de experiencias desarrolladas en torno a estas problemáticas, tanto en el contexto nacional como internacional, instalándose en el espacio



institucional bajo la premisa de que son estos los espacio que en definitiva requieren de nuestras incómodas intervenciones y alteraciones, pues son ellos los espacio legitimados como constructores-administradores *del saber* .

Así, luego de centrarnos muy específicamente en la discusión historiográfica, para la segunda versión propusimos una apertura hacia el debate teórico proponiendo algunas posibilidades de discusión en torno al eje **exposiciones: teoría y práctica**, entendiendo que la práctica feminista es llevada no sólo a una reflexión teórica sino al contenido y a la forma abordada por la exposición.

En esta marco nos cuestionábamos cómo hacer “exposiciones feministas” hoy, considerando que desde *Woman Artists 1550 – 1950* hasta exposiciones contemporáneas como *Global Feminism* se instala la pregunta por el modo de poner en escena y/o visibilizar problemáticas relativas al feminismo hoy en día, incorporando en esta discusión no sólo exposiciones de carácter temático específico, es decir, de artistas que se definen como feministas, sino también el trabajo con colecciones o en instituciones museales como lo veíamos en el MNBA.

Por otro lado, al reflexionar en las relaciones entre historia, feminismo y academia aparecía la pregunta por los aspectos de la producción y la formación académica que el feminismo ha introducido o modificado en el campo de la historia del arte, o el modo en que el feminismo ha incidido en el desarrollo de la investigación historiográfica y cómo se refleja ésta al momento de desarrollar una curatoría, es decir, si los alcances de una nueva teoría incidirían en la generación de nuevas metodologías. Y, finalmente, pero no menos significativo, nos interesaba continuar abriendo vías y espacios de difusión a investigaciones que permitieran dar a conocer la obra de artistas mujeres / feministas en una perspectiva histórica, en el marco de la exhibición y valoración institucional de sus trabajos.

De esta manera, como equipo de trabajo al interior del museo público más importante del país estábamos convencidas de que plantear el tema de la historia del arte en Chile desde un nuevo punto de vista que pone en escena la participación de las mujeres en el mundo del trabajo, la política, la acción colectiva, la creación artística, el feminismo y la literatura confrontándola a etapas o hechos relevantes e nuestra historia política, social y cultural constituye, definitivamente, un hecho fundamental.

