

# REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 31 - Santiago, 2023 -1/17 pp.- ISSN 2452-5189



## *Archiva Chilena*: prácticas de representación y cultura visual feminista en las instituciones del arte contemporáneo

Raíza Ribeiro Cavalcanti<sup>1</sup>  
Marisol Facuse Muñoz<sup>2</sup>

**RESUMEN:** Durante la exposición “Polvo de Gallina Negra” (2022) en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) surgió el proyecto *Archiva - Obras maestras del arte feminista en Chile*, también conocido como *Archiva Chilena*. Propuesta por la artista Mónica Mayer y las curadoras Julia Antivilo y María Laura Rosa, la *Archiva Chilena* documentó 68 obras de 57 artistas chilenas en un archivo de “obras maestras” feministas. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las prácticas de representación y la cultura visual feminista que emergen de este archivo, para comprender de qué manera esta acción potencia el surgimiento de un Museo Feminista Virtual al interior del CNAC. A partir del análisis de la *Archiva*, veremos cómo introduce nuevas posibilidades epistémicas que interpelan las relaciones de poder sexogenéricas en las instituciones del arte.

**PALABRAS CLAVE:** arte y feminismo, cultura visual feminista, arte contemporáneo, instituciones del arte.

### *Archiva Chilena*: Representation Practices and Feminist Visual Culture in Contemporary Art Institutions

**ABSTRACT:** During the realization of the “Polvo de Gallina Negra” exhibition (2022) at the Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC), the *Archiva project - Masterpieces of Feminist Art in Chile*, also known as *Archiva Chilena*, emerged. Proposed by the artist Mónica Mayer and curators Julia Antivilo and María Laura Rosa, *Archiva Chilena* documented 68 works by 57 Chilean artists, creating an archive of feminist “masterpieces”. The objective of this article is to reflect on the practices of representation and feminist visual culture that emerge from this archive, in order to understand how this action enhances the emergence of a Virtual Feminist Museum within CNAC. Through the analysis of *Archiva*, we will reflect on how it introduces new epistemic possibilities that challenge gender and power relations within art institutions.

**KEYWORDS:** art and feminism, feminist visual culture, contemporary art, art institutions.

<sup>1</sup> Doctora en Sociología por la Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, máster en Sociología por la UFPE, cientista social (UFPE) y periodista por la Universidad Católica de Pernambuco. Docente en el Departamento de Publicidad e Imagen de la Universidad de Santiago de Chile (DPI/USACH). ORCID: 0000-0002-7679-405X

Email: raiza.ribeiro@usach.cl

<sup>2</sup> Doctora en Sociología del Arte y la Cultura y máster II en Sociología del Arte y el Imaginario por la Universidad de Grenoble, magíster en Filosofía y socióloga por la Universidad de Concepción. Profesora asociada del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y coordinadora del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales (FACSO/UChile). ORCID: 0000-0001-6355-2396

Email: marisolfacuse@uchile.cl

*Pero también sé que transformar un sistema —especialmente uno que construimos a lo largo de tantos milenios como el patriarcal— no es fácil y requiere de todo tipo de acciones políticas, sociales, culturales y personales para que los cambios cuajen. En la obra de estas artistas yo veo el anhelo de abrazarse a sí mismas o a otros en lugar de fustigar. El enfoque del problema y las soluciones son diferentes. Creo que mi generación alcanzó su anhelo y ayudó a visibilizar a las mujeres. Espero que ellas alcancen el suyo.*

MÓNICA MAYER (2009, p. 204)

En 2022, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC)<sup>3</sup> realizó la exposición “Polvo de Gallina Negra” (CNAC, 8 de enero de 2022), que reunió obras de las artistas feministas mexicanas Mónica Mayer y Maris Bustamante. En el marco de esta muestra surgió el proyecto *Archiva - Obras maestras del arte feminista en Chile*, también conocido como *Archiva Chilena*. La propuesta de activar la obra de la artista mexicana Mónica Mayer, a cargo de las curadoras Julia Antivilo y María Laura Rosa, junto al Centro de Documentación (CEDOC), generó un nuevo archivo de obras artísticas feministas de Chile, construido a partir de la participación de una red de investigadoras y artistas. En total, la *Archiva Chilena* documentó 68 obras de 57 artistas chilenas, creando un archivo de “obras maestras” feministas cuya intención es que se siga activando y ampliando.

El objetivo de este artículo es realizar una reflexión de segundo orden sobre las prácticas de representación y la cultura visual feminista que emergen de este archivo, a contracorriente de la perspectiva androcéntrica que ha dominado la producción de imágenes en los museos. A partir del análisis de las imágenes de la *Archiva Chilena*, analizaremos cómo introducen nuevas posibilidades epistémicas que interpelan las relaciones de poder sexogenéricas en las instituciones del arte, potenciando la emergencia de un Museo Feminista Virtual (Pollock, 2003).

Para alcanzar este objetivo realizaremos, en primer lugar, una breve presentación de la acción artística *Archiva Chilena*, enfatizando sus procesos de constitución. En este apartado también describiremos brevemente la trayectoria de Mónica Mayer, artista creadora del primer proyecto de archivamiento de obras de artistas feministas, en un esfuerzo por comprender las prácticas de constitución no solo de archivos, sino también de la historia del arte feminista latinoamericano.

En seguida, reflexionaremos sobre el museo como institución aún mayormente centrada en el *male gaze*, o mirada masculina, como la define Laura Bécares (Medrano, 2020), que orienta políticamente la organización/exhibición de las imágenes y su recepción. A partir del análisis del concepto de *cultura visual* y cómo se expresa en las imágenes, buscaremos comprender al museo como un lugar privilegiado para la exhibición y la legitimación, pero también para el disenso, de un determinado régimen de visión (Curto, 2010).

En el tercer apartado reflexionaremos sobre los cuestionamientos al *male gaze* y a la centralidad masculina en la organización de la mirada en el museo, a partir de la propuesta del concepto de Museo Feminista Virtual de Griselda Pollock (2003). En este punto, analizaremos cómo las demandas emanadas de la nueva museología, así como de los movimientos feministas y los cambios epistemológicos que proponen, están incidiendo en los regímenes de visión de los museos. Nos adentraremos en la hegemonía de la epistemología falocéntrica (Butler, 2007) al

<sup>3</sup> El Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) fue creado en 2016 por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en un contexto de ampliación de la institucionalidad cultural en el país. Desde esa fecha, el CNAC tiene la misión de visibilizar y democratizar el arte contemporáneo nacional funcionando como un espacio de experimentación tanto para las y los artistas como para la ciudadanía.

interior de la institución-museo, presente en las propias imágenes y en las maneras en que son producidas, exhibidas y coleccionadas, y en la forma como las acciones artístico-políticas buscan desestabilizar esta centralidad.

Finalmente, analizaremos en profundidad las imágenes de la *Archiva Chilena* como constitutivas del eje central para la reflexión de un potencial Museo Feminista Virtual en el CNAC, es decir, una institución-museo feminista como devenir institucional tanto epistemológica como políticamente. En resumen, nos abocaremos a comprender el rol central de las imágenes de la *Archiva Chilena* en el proceso no solo de crítica, sino también de construcción de una nueva institucionalidad museal fundada en regímenes de visión feministas, horizontales e interseccionales.

### **La Archiva: antecedentes**

*Archiva Chilena* surgió en la exposición “Polvo de Gallina Negra: Mal de Ojo y Otras Recetas”, realizada en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo entre el 15 de enero y el 15 de abril de 2022. La muestra, curada por las historiadoras de arte feministas Julia Antivilo (Chile) y María Laura Rosa (Argentina), presentó una importante síntesis del trabajo realizado por el colectivo Polvo de Gallina Negra (1983-1983), compuesto por las mexicanas Mónica Mayer y Maris Bustamante, además de una importante selección de obras producidas por las dos artistas durante la década de 1970 y una serie de acciones realizadas en el periodo posterior a la disolución del colectivo.

Esta muestra es parte de una serie de acciones institucionales realizadas en la última década que visibilizan la producción artística femenina y que problematizan el lugar de las mujeres en el canon artístico en Chile y en América Latina. Solo para mencionar algunas de las más destacadas, es importante considerar, en primer lugar, el Seminario Historia del Arte y Feminismo en 2012 y 2013 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), organizado por la historiadora, curadora y actual directora del CNAC, Soledad Novoa (Serpat, s. f.). En la primera edición del evento se debatió sobre los “Relatos, lecturas, escrituras y omisiones”, y participaron la historiadora argentina María Laura Rosa y la artista mexicana Mónica Mayer (entre otras). En su segunda edición, el evento enfatizó en la “Historia del Arte y Feminismo: del discurso a la exhibición”, y estuvo presente la historiadora y artista Julia Antivilo.

Otra acción fue la exposición “Soy mi Propia Musa” (MNBA, 2014), realizada igualmente en el MNBA, con la curaduría de Gloria Cortés, historiadora y curadora de esa institución. La muestra exhibió por primera vez en Chile cerca de 60 obras de artistas destacadas de América Latina. Como resultado de una importante investigación liderada por Cortés, tanto la exposición como el catálogo entregan importantes informaciones sobre cerca de 40 artistas latinoamericanas durante el siglo XIX y XX (MNBA, 2019), enfatizando los contextos históricos, políticos y artísticos que permearon su producción, con lo que se tornó en un importante material de investigación histórica sobre la actuación artística femenina de la región.

Entre 2017 y 2018 se realizó, también en el MNBA, el evento EditaFEM, una “editatón” que invitó a sumar en Wikipedia entradas sobre cerca de 50 creadoras chilenas, de manera abierta y colaborativa (MNBA, 2018). Más recientemente, en 2021, se publicó el libro *Mujeres en las artes visuales en Chile: 2010-2020*, proyecto editorial realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), y liderado por un comité editorial formado por investigadoras, historiadoras y curadoras como Soledad Novoa, Gloria Cortés, Varinia Brodsky, Carolina Olmedo y Mariaris Flores. La publicación, que reúne documentación de la obra de artistas chilenas y residentes en Chile que trabajan en distintas disciplinas, es fundamental para la investigación sobre el arte femenino actual en Chile.

## Polvo de Gallina Negra: forjando la historia del arte feminista latinoamericano

No es impreciso afirmar que en la historia del arte feminista de América Latina Mónica Mayer y Maris Bustamante ocupan un lugar destacado. Estas artistas son parte de la generación que sentó las bases de la producción artística feminista, enfrentándose tanto con cuestiones conceptuales sobre “qué es el arte feminista”, como políticas, al reflexionar sobre las maneras como el patriarcado invisibiliza/imposibilita la vida artística femenina. A través de la ironía, el humor y, principalmente, la performance, además de múltiples medios, las artistas descubrieron en el cuerpo la herramienta principal para hacer frente a limitantes sociales a la presencia femenina en lo público (sea en la política, sea en el arte). Según Mayer, “nuestro trabajo, que tenía una propuesta política clara aunque su tono siempre era el humor, utilizó todo tipo de soportes y espacios, desde la radio, la televisión y la prensa, hasta las manifestaciones o los museos” (Montserrat, 2021, p. 7).

Con el fin de enfrentar estas limitantes fundamentales, Mayer, Bustamante y un gran número de artistas feministas de su generación desplegaron estrategias estético-políticas partiendo del cuerpo, de lo doméstico y de lo personal para visibilizar las experiencias de vulnerabilidad, violencia, desigualdad y exclusión que marca la vida de las mujeres. El eslogan “Lo personal es político” se remonta a la conciencia adquirida por las acciones político-epistemológicas feministas de que lo doméstico es un terreno de disputa para que las mujeres se desplacen del aprisionamiento en lo privado para la plena ocupación de lo público como sujetas políticas. De este modo, el arte feminista, desde esta génesis, está intrínsecamente conectado a una acción política que conforma cruces complejos entre el activismo y el arte. Tal como menciona la historiadora Karen Cordero:

El arte de mujeres que habla desde su propia experiencia, desafiando y subvirtiendo las convenciones iconográficas y formales del pasado y de su momento, se vincula de manera inextricable con el activismo más amplio en términos sociales y políticos que marca los años sesenta, setenta y ochenta, tomando formas distintas en cada país y contexto en función de su situación; en muchos casos enfrentó dictaduras y procesos de represión gubernamental y, a la vez, la falta de interés de los movimientos de izquierda, cuyas agendas se pronunciaban como “revolucionarias” ante las desigualdades y silencios inherentes en sistemas de género binarios. Frente a esta situación, y sin desmarcarse de otras problemáticas —en una postura que hoy se denominaría interseccional— se formaron grupos activistas feministas en los que participaban las artistas y que alimentaron estrategias de trabajo distintivas que coadyuvaron a procesos de concienciación. La dinámica de trabajo en pequeños grupos, en los que se da voz a las experiencias de mujeres y sus subjetividades de manera no jerárquica, respetuosa y solidaria, jugó un papel fundamental en el surgimiento de temas comunes que no habían sido articulados ni en la política ni en el arte, y que formaron la base para agendas activistas que entrelazaban estos ámbitos (Cordero, 2020, p. 17).

El *corpus* de trabajo de Mayer y Bustamante presentado en la exposición transita desde performances y experiencias colectivas hasta intervenciones en el espacio urbano y performances en los medios de comunicación, como en *Madre por un día* (1983). La muestra incluyó, además, trabajos conceptuales, en especial combinaciones de foto-performances y juegos de palabras como en *El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)* (1982), de Maris Bustamante, o *Lo normal (Quiero hacer el amor)* (1978), de Mónica Mayer, una serie de postales con instrucciones que propone un juego de combinaciones de distintas formas de hacer el amor, pero de las cuales ninguna es “normal”.



Imagen 1. Maris Bustamante, *El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)*, 1982. (Acervo digital del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México)

Imagen 2. Mónica Mayer, *Lo normal (Quiero hacer el amor)*. (Acervo digital del Hammer Museum)

Al interior de este conjunto de obras se encuentra *Archiva: Obras maestras del arte feminista en México* (2014), un archivo con fichas catalográficas de 76 artistas feministas mexicanas, organizadas por Mayer. Como un pequeño museo portátil, la *Archiva* mezcla la historia y las voces de la producción artística feminista mexicana en el conjunto de las trayectorias de Mayer y Bustamante presentadas en la exposición de 2022. En palabras de Mayer, el principal objetivo de la creación de la *Archiva* es visibilizar el trabajo de artistas feministas:

Mi interés en hacer esta Archiva es contrarrestar los procesos de invisibilización y autoinvisibilización a los que está sometido el arte de las mujeres en general y el feminista en particular. Es una propuesta que pretende cuestionar los cánones establecidos y los procesos de legitimación que los avalan y que, casualmente, siempre nos dejan afuera. Las artistas seleccionadas son feministas en la práctica aunque no todas sean militantes. No necesariamente se plantean su trabajo como arte feminista, pero por su contenido y/o por el contexto en el que lo han presentado, lo es (Mayer, 2014, p. 1).

La *Archiva* es parte tanto de la extensa trayectoria de la producción artística y activismo político de Mayer como de otros proyectos de creación de archivos y sistematización de la información sobre el trabajo de mujeres realizado por la artista. Ejemplo de lo anterior es el archivo de textos de crítica de arte organizados en la plataforma autónoma Pinto Mi Raya (liderada por Mónica Mayer y Víctor Lerma), que reúne más de mil artículos sobre artistas mujeres (lo que, según Mayer, no alcanza a ser ni un 10 % de todo lo que se escribió sobre artistas varones en el mismo periodo) (Mayer, 2009, p. 196).



### Archiva Chilena: visibilización del arte feminista en Chile

Los esfuerzos por constituir una historia propia del arte y de la producción artística feministas inaugurados por la Archiva de Mayer se amplían en el momento en que la artista, en conjunto con las curadoras María Laura Rosa y Julia Antivilo, y el Centro de Documentación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CEDOC), proponen activar este trabajo y crean la Archiva Chilena o Archiva: Obras maestras del arte feminista en Chile (CNAC, 2022). Esta acción generó un nuevo archivo de obras artísticas feministas de Chile, el que se construyó con la participación de una red de investigadoras y artistas. En total, la Archiva Chilena documentó 68 obras de 57 artistas chilenas, creando un archivo de “obras maestras” feministas en Chile.



Imagen 3. CNCA, Archiva Chilena: Obras maestras del arte feminista en Chile, 2022. (Acervo del CNAC)

La Archiva Chilena siguió el mismo modelo de catalogación de Mayer, de modo que las fichas compartían una estructura común: nombre de la artista, breve biografía, obras destacadas y fuentes de referencia. Se invitó a una extensa red de artistas, investigadoras, curadoras, docentes y académicas a llenar cada una de estas fichas, incluyéndose a sí mismas o a otras artistas. A cada invitada se le dio la posibilidad de producir la cantidad de fichas que considerase suficiente, lo que resultó en una amplia documentación de artistas y colectivos de artistas que van desde el siglo XIX hasta el año 2021.



Imagen 4. CNCA, “Ficha 6. Colectiva Casa de las Recogidas (2018)”, 2022. (Acervo del CNAC)  
 Imagen 5. CNCA, “Ficha 7. Celia Castro Fierro (1860-1930)”, 2022. (Acervo del CNAC)

La *Archiva Chilena* recopila obras y artistas de distintas disciplinas, de diferentes periodos históricos y que en su gran mayoría no pertenecen a ningún acervo institucional ni son parte de colecciones importantes, sean privadas o públicas. De esta manera, archiva obras femininas/feministas olvidadas o destinadas al olvido. La propia caracterización de las obras como feministas fue abierta, dejada a criterio de cada colaboradora, lo que amplió las posibilidades semánticas de interpretación de obras de mujeres artistas como feministas.

Esta nueva Archiva ha sido construida de manera colectiva, sumando las fichas que cada mujer convocada quiso proponer a este expediente en constante crecimiento, y teniendo presente que el criterio de identificar una obra y/o artista como feminista responde a la reflexión y propuesta de quien la investigó y completó la ficha (CEDOC, 2022).

El resultado fue la creación de una colección de obras de mujeres original y diversa, en la que destaca la variedad de temáticas, técnicas y disciplinas. La apertura a que cada colaboradora pudiese definir un trabajo como feminista permitió incluir artistas como Celia Castro, del siglo XIX, cuya pintura, seleccionada por Gloria Cortés para formar parte de la *Archiva*, “evidencia las problemáticas asociadas al realismo social mediante la representación de dos niñas trabajadoras del carbón, víctimas del progreso industrial desenfrenado de fines del siglo XIX” (CEDOC, 2022). En este acervo, Celia Castro surge al lado de colectivas artísticas como la Casa de las Recogidas o la Brigada Laura Rodig, cuyas acciones poéticas se acercan al activismo artístico feminista contemporáneo.



Imagen 6. CNCA, “Ficha 5, Brigada Laura Rodig, Coordinadora Feminista 8 M (2019)”, 2022. (Acervo del CNAC)

Esta propuesta de producción colectiva de un archivo amplía la posibilidad de incluir voces distintas/diversas en un movimiento de superación de la “archivioltica”<sup>4</sup> propia del archivo: o sea, justamente, su pulsión de muerte/olvido (Derrida, 1997). Como archivo abierto, la *Archiva Chilena* potencia la posibilidad de mantener viva la memoria, en la medida en que la colectiviza, abriéndose al devenir constante de intervenciones futuras.

El mismo nombre del proyecto, *Archiva*, es en sí una confrontación al poder consignador de casi todo archivo: el principio patriarcal. Al hacerlo, inaugura un nuevo principio archivador,

<sup>4</sup> Según Jacques Derrida, el término *archivioltico* se refiere tanto a la pulsión de destrucción del archivo como a su dimensión anárquica (Derrida, 1997).

basado en la alteridad y en la diferencia, produciendo, con este gesto, una nueva archiviológica al interior del archivo de la historia del arte y sus instituciones. Este nuevo poder consignador basado en la diversidad puede ser capaz de destruir (o reorganizar) las políticas de definición de la historia del arte y la clasificación de sus objetos. Es a partir de la movilización de estos sentidos que la *Archiva Chilena* y sus imágenes potencian un Museo Virtual Feminista (Pollock, 2003) al interior del CNAC. Profundizaremos en esta reflexión en los apartados que siguen.

### Museos y cultura visual androcéntrica: el *male gaze*

Para comprender qué órdenes de legibilidad subvierte la *Archiva Chilena* es importante preguntarnos por la imagen y sus prácticas de representación. La pregunta sobre “qué es la imagen”, propuesta por Mitchell (2009, 2019), lleva a la reflexión sobre su relación con el lenguaje y, más allá, sobre las prácticas de representación (y también de recepción) culturales propias de la globalización y la hegemonía mediática (Mitchell, 2009). Indagar sobre la imagen, sobre sus efectos, sobre su capacidad de manipulación (o el mito de la “imagen peligrosa”) implica referirse a sus aspectos políticos.

Por lo anterior, pensar las relaciones entre imagen y discurso (o imagen y poder) conduce a la reflexión planteada por Foucault (1992) en el “orden del discurso”, pero, en este caso, poniendo al centro la visualidad. En otras palabras, si, como propone Mitchell, nos centramos en las relaciones entre la imagen y el discurso, podemos llegar a comprender el orden de la visualidad de un determinado periodo histórico o contexto social y, consecuentemente, las relaciones de poder/legitimidad contenidas en la imagen. El investigador Gonzalo Curto lo resume de la siguiente manera: “La ordenación de la visualidad va inseparablemente ligada a una economía de la legibilidad cuya constitución es indistinguible de la del mismísimo espacio público-político moderno” (Curto, 2010, p. 26). En este sentido, podemos comprender la imagen en su dimensión política, relacionada con lo que Curto denomina las “lógicas de constitución del espacio sociopolítico y de normativización del cuerpo” (2010, p. 26).

De este modo, siguiendo a Jose Brea (2009), las imágenes poseen una dimensión epistemológica, es decir, están también determinadas por los modos de producir el conocimiento o de reproducir nociones sobre lo que es el mundo de determinada sociedad. Si buscamos por la genealogía del orden de la visualidad occidental, tal como en el orden del discurso, encontraremos la preponderancia del *logos* como fundamento de la razón (o razonamiento) y ordenador del conocimiento. Y este *logos*, articulador y ordenador del discurso y, consecuentemente, de órdenes de visualidad, tal como advirtió Judith Butler (2007), se estructura en un mito de trascendencia y universalidad que enmascara su fundamento masculino (o, como ella lo denomina, falocéntrico).

Este fundamento falocéntrico del orden de la visualidad se expresa en distintas prácticas e instituciones que organizan la mirada y ordenan los cuerpos, en especial en el museo. Desde su invención, se ha constituido en uno de los espacios privilegiados de la economía de la legitimidad/legibilidad de las imágenes. A partir de sus funciones de conservar, resguardar y exhibir, los museos se convirtieron en importantes difusores de los imaginarios culturales que organizan la producción y recepción de las imágenes al interior de un determinado orden político/discursivo.

Pensar en la imagen en el museo significa recurrir a sus funciones de exposición, colección, investigación y educación como institución fundamental de la producción y reproducción de una determinada cultura visual. Las imágenes en el museo expresan/materializan la dimensión



epistemológica de un determinado orden social/político/discursivo, además de los imaginarios sociales (que inciden directamente en la construcción visual/discursiva de los museos). Por lo anterior, para comprender la imagen en el museo se debe relevar su aspecto práctico/discursivo, que incide tanto en el orden sociocultural, más ampliamente, como en las dimensiones discursivas, prácticas y organizacionales de las instituciones culturales. De acuerdo con Pacheco (2007), para comprender los discursos del museo es necesario investigar la importancia de la imagen (derivada de los imaginarios sobre arte, ciencia, género, etc.) y entender cómo transforma a estas instituciones (Pacheco, 2007).

Considerando la especificidad de los museos de arte, nos preguntamos por las imágenes de la feminidad y el orden de visualidad que organizan. ¿Cómo participan las mujeres de las imágenes del arte y de su circulación en los espacios museales? La dimensión de género en la mirada/miramiento occidental no es reciente, sino que se rastrea desde por lo menos el movimiento sufragista de mediados del siglo XIX.

Una de las primeras acciones de confrontación de un orden de visualidad que organizaba y normalizaba los cuerpos de las mujeres fue el ataque iconoclasta realizado por Mary Richardson a 29 obras de la Manchester Art Gallery y la Galería Nacional de Londres en 1914. La forma como las pinturas fueron atacadas revela que lo que buscaba combatir no era las pinturas en sí mismas, como objetos, sino las representaciones del cuerpo femenino que proyectaban. Al atacar las pinturas, Richardson no realizó cortes aleatorios, sino que deliberadamente apuñaló ojos, espaldas, bocas pintadas, entre otros elementos simbólicos del cuerpo femenino sexualizado y entregado a la mirada del sujeto masculino. Tras ser arrestada e indagada por el motivo de su acción, Mary Richardson la justificó diciendo que se trataba de un acto político en protesta en contra del arresto de la sufragista Eweline Pankrust y que, por lo tanto, el ataque a las obras se trataba de un "*Element of Beauty*" (Cavalcanti, 2016).

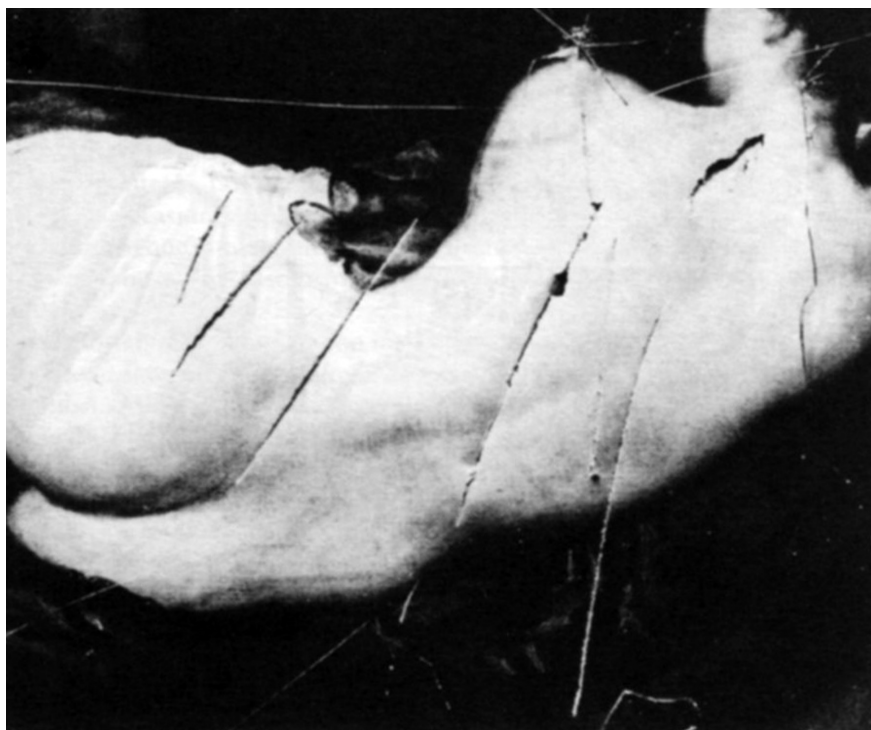


Imagen 7. Carla Zaccagnini, *Elements of Beauty*, 2012. (Acervo de la artista)

El ataque iconoclasta de Richardson inaugura una reflexión que traspasará la esfera pública, la dimensión epistemológica y de los imaginarios, para llegar finalmente a la imagen (y a la historia del arte): el lugar de la mujer en el orden sociodiscursivo occidental. Richardson, con su acto iconoclasta, torna visible que la exclusión de las mujeres del derecho al voto y a la participación en la vida política está intrínsecamente relacionada con las maneras en que los cuerpos femeninos están organizados y exhibidos en la esfera pública.

En otras palabras, Richardson hizo evidente que las imágenes de las mujeres que participaban en la economía de la legibilidad/legitimidad expresada en los museos y galerías se conectaban directamente con los lugares definidos para sus cuerpos y presencias en el espacio de lo común (Rancièrè, 2009). Los sucesivos movimientos feministas que siguieron el camino abierto por las sufragistas fueron profundizando cada vez más en la identificación de conexiones entre el orden de la visualidad y la epistemología occidentales, apuntando a una matriz tanto discursiva como imaginaria en la que las mujeres eran concebidas y representadas como seres menores (o hasta no seres), cuyos cuerpos eran organizados como objetos disponibles para la mirada de un sujeto masculino.

La museóloga Laura Becares denomina este particular orden de la visualidad el *male gaze* (Medrano, 2020). Al interior de este ordenamiento, la mujer no está considerada como sujeta, menos como alguien capaz de producir imágenes y, por lo tanto, aparece como incapaz de participar en la constitución de los imaginarios sociales de género. Para la historiadora Griselda Pollock, el feminismo se centró tanto en el nivel político y epistemológico del pensamiento, en sus formas de expresión, en las maneras de producir conocimiento e imágenes, que identificó que estaba finalmente orientado por categorías masculinas (falocéntricas). Para Pollock, más que preguntarse por qué no hay mujeres artistas, el feminismo debe centrarse en una cuestión aún más fundamental: ¿qué o quién define quién es artista? En sus palabras:

El criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad. La respuesta a la pregunta “¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” no iba a ser ventajosa para las mujeres si manteníamos las ataduras de las categorías de la historia del arte, que ya especificaban por adelantado qué tipo de respuesta ameritaba semejante pregunta. Desde el punto de vista histórico, las mujeres no eran artistas significativas (aunque no podía negarse su existencia una vez que empezamos a desenterrar las pruebas) porque no tenían la semilla innata del genio (el falo) que es la propiedad natural de los hombres (Pollock, 2013, p. 20).

De este modo, para pensar en la imagen al interior del museo desde una perspectiva de género se deben considerar las prácticas de la visualidad que reproducen/materializan órdenes de género, y que contribuyen tanto a la reproducción como a la transformación de imaginarios basados en el patriarcado y en la división jerárquica de los seres que este orden produce (hombres blancos vs. resto de los seres). Esta reflexión y las acciones que de ella emanan resultan urgentes en la actualidad, considerando que gran parte de las instituciones museales continúan reproduciendo imaginarios de género excluyentes, parte de una cultura visual androcéntrica, a pesar de los esfuerzos de las nuevas museologías, situadas y feministas, por transformar esta realidad (Medrano, 2020).

Lo anterior se observa, según Becares, en el hecho de que muchas instituciones aún preservan/exhiben imágenes sin el debido cuidado de reflexionar sobre los imaginarios de género que producen/reproducen. Además, Becares destaca que muchos museos, en especial arqueológicos, aún mantienen clasificadores que excluyen a las mujeres de la agencia histórica, al exhibir, por ejemplo, paneles titulados “hombre prehistórico” u “origen del hombre”, etc. (Medrano, 2020). Otro dato que destaca respecto de la presencia de las mujeres en las

colecciones de algunos principales museos españoles es que la representación femenina es aún muy inferior al 50 %, pues apenas alcanza el 21,4 %, realidad que es común a muchas instituciones de América Latina (Medrano, 2020).

En 2017, el grupo artístico Guerrilla Girls realizó una exposición en el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP). Una de sus obras denunció la escasa presencia de artistas mujeres en el acervo de la institución. En el afiche, bajo el título “¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Museo de Arte de Sao Paulo?”, las artistas revelan que solo el 6 % de las obras de la colección son de artistas mujeres, mientras que el 60 % de los cuerpos desnudos corresponden a mujeres.



Imagen 8. Guerrilla Girls, “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”, 2017. (Acervo digital del Museu de Arte de São Paulo)

En Chile, la escasa participación femenina en las colecciones también es una realidad. Según la curadora e historiadora Gloria Cortés (2023), estudios realizados en el Departamento de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes revelaron que solo el 11 % de las obras del acervo son de artistas mujeres. Además, destaca que hay un mismo porcentaje de obras sin autoría identificada, lo que implica un segundo proceso de borrado de la autoría femenina. Para Cortés, “ser mujer y ser artista es equivalente al acto de desnombrar” (2023, p. 258).

### **Archiva Chilena: la constitución del Museo Feminista Virtual**

#### **El museo feminista y sus límites**

La emergencia de la nueva museología desde por lo menos la década de 1980 ha permitido que surja, simultáneamente, la museología como área de estudios y su campo científico-político (Brulon, 2015). A partir de este nuevo paradigma, la relación con los públicos de los museos se convirtió en el principal eje de discusión y de debate. De esta manera, conceptos como *ecomuseo*, *museos integrales* y *museos comunitarios* llevaron a los museos a situar al centro de sus preocupaciones los públicos y sus experiencias.

En la actualidad, el campo de estudios museológicos se enfrenta a una diversidad de debates cuyos efectos sobre las definiciones y políticas de las instituciones museales ha sido de gran importancia. Según Talía Bermejo y Gloria Cortés:

Hace ya algunos años que se debaten y amplían las diferentes conceptualizaciones éticas y políticas respecto del rol que deben cumplir los museos en la sociedad contemporánea (...). Las teorías

sostenidas en la nueva museología, la museología crítica y la radical, junto a la reciente museología social, denominado posmuseo que incorpora como fundamento la práctica política regenerativa, en concordancia con la democratización simbólica de los museos decoloniales, han planteado un nuevo universo de acciones tendientes a movilizar al museo como un espacio de transformaciones asociadas a la democracia cultural, la justicia social, la interculturalidad, entre otras cuestiones que nacen como respuestas frente a las crisis institucionales y democráticas, medio ambientales y migratorias (2019, p. 56).

Durante la década de 1990, en el contexto de los debates promovidos por la nueva museología, se plantearon conceptos como el de *museología de género*, que resultó, según la museóloga Irene Vaquinhas, de la convergencia entre los estudios feministas y el discurso crítico sobre el rol de los museos en las sociedades contemporáneas con el objetivo de “rescatar la memoria y los patrimonios femeninos y dar visibilidad a la participación activa de las mujeres en la vida social, política, cultural y cotidiana, tanto en el pasado como en el presente” (Vaquinhas, 2014, p. 2).

Si bien se realizaron algunas acciones para dar visibilidad y establecer este concepto en el campo museológico, como el número *Museos en el Femenino* de la revista *Museum*, publicada por la UNESCO, especialistas del sector consideran que aún es necesario revisar los alcances que ha tenido para el campo museológico. Para Vaquinhas, esta noción suscita todavía debates en relación con su efectividad en cuanto promotora de un campo de estudios al interior de la ciencia museológica y “es de escasa aplicación práctica y subteorizada en términos de reflexión epistemológica” (Vaquinhas, 2014, p. 03). Ejemplo de lo anterior, según Vaquinhas, fue la exigua creación de Museos de Mujeres en el mundo y su concentración en Europa y América (en especial del norte), recién veinte años después del establecimiento del concepto.

Al interior de estas discusiones, en especial en el campo de los museos de arte, una importante contribución es el concepto de *Museo Feminista Virtual*, acuñado en 2003 por la historiadora del arte feminista Griselda Pollock para dar respuesta a la dificultad/imposibilidad de constituir un museo feminista o museo de género. En sus palabras:

Un museo feminista virtual no es un museo cibernético en internet. Aunque es un museo que nunca se materializará. Señala un museo que nunca podrá ser real. Las relaciones de poder sociales y económicas dominantes que gobiernan el museo hacen que el análisis feminista sea imposible. (...) El museo en la sociedad contemporánea está cada vez más ligado a los circuitos del capital vinculados al entretenimiento, el turismo, el patrimonio, la financiación comercial y las inversiones. (...) Por consiguiente, feminista representa algo más que la corrección cosmética de añadir unas cuantas mujeres a nuestros museos medio vacíos, a pesar de que eso todavía sigue siendo necesario a nivel táctico. Es la interrogación crítica del sistema que algunas llamamos patriarcado y otras falocentrismo. Como tal, el término feminista marca lo virtual como un devenir perpetuo de lo que todavía no es real. Es una poiesis de futuro, no un simple programa de demandas correctoras (Pollock, 2003, p. 53).

En la definición de *feminista* como un devenir frente a la imposibilidad de la superación inmediata de las relaciones de poder que permean el museo es importante destacar que Pollock hace énfasis en las lógicas de mercado, turismo y entretenimiento. Este aspecto del museo es comprendido por García Canclini (2007) como una cuarta etapa del proceso de cambio de los museos: la de los empresarios y las fundaciones. En este estadio, “las nuevas estrategias de financiamiento de la cultura y de inversión de las empresas articularon el arte con los circuitos comerciales y financieros. El proceso comenzó en Estados Unidos y se fue globalizando” (García Canclini, 2007, p. 46). Consecuencias de lo anterior son el repliegue del Estado en la administración de los museos y patrimonios, la presión por cumplir métricas cuantitativas basadas en

cantidad de público y estímulo a la masividad, la inserción de una lógica de *merchandising* en las tiendas de los museos y hasta el arriendo de salas/espacios institucionales para eventos privados para contrarrestar la falta de recursos públicos (Bermejo y Cortés, 2019; García Canclini, 2007).

Si bien es cierto que las relaciones entre museos y mercado, en especial los de arte, tiene sus fronteras cada vez más borradas, en especial en el Norte Global (Estados Unidos, mayormente), estas no son las únicas lógicas que gobiernan el museo. En su globalidad, el argumento de Pollock pierde de vista que, además de los aspectos económicos, otros factores políticos e ideológicos interpelan al museo como institución, que queda tensionado por distintas lógicas y objetivos que interfieren tanto en su identidad institucional como en su función social. Lo que la autora denomina “programas de demandas correctoras” en el contexto de los museos orientados por lógicas de mercado, en otros contextos sociales e institucionales pueden constituirse en reales experimentos del “museo feminista virtual” que la autora menciona.

En otras palabras, si bien es una exageración decir que la nueva museología transformó completamente las dimensiones organizacionales y discursivas de las instituciones, sí es posible afirmar que en diversos museos nacionales e internacionales este paradigma museológico ha llevado a la realización de un sinnúmero de prácticas artísticas, curatoriales, educativas, museológicas y museográficas que han instaurado, aunque sea de manera momentánea, maneras “otras” de ser/hacer museo (CNAC, 2022; Cortés, 2023; Longoni, 2019). Las acciones que mencionamos al principio, junto con otras tanto locales como internacionales tales como la creación de la “Musea de Arte y Arqueología M.A.M.I.” en 2017, a partir de un taller coordinado por Lucía Egaña, Joana Varón y Paz Peña<sup>5</sup>; la muestra “Mujeres Radicales”<sup>6</sup>, de Cecilia Fajardo Gil y Andrea Giunta (2017-2018); y la exposición “Historias Feministas: artistas depois dos 2000”<sup>7</sup>, realizada en el MASP en 2019, constituyen ejemplos de acciones que buscan no solo corregir momentáneamente las brechas de género (el aspecto corrector que menciona Pollock), sino también tensionar el poder consignador patriarcal de los registros históricos para pensar el museo a partir de un principio feminista. Es al interior de estas acciones curatoriales, artísticas y educativas críticas que situamos la acción *Archiva Chilena*.

### ***Archiva Chilena*: un museo virtual feminista en el CNAC**

Tras todo lo anteriormente mencionado, volvemos a la *Archiva Chilena* para observar más detenidamente su potencia como acción/objeto/archivo emplazado en el CEDOC del Centro Nacional de Arte Contemporáneo. En este punto, cabe destacar que, como institución de arte, el CNAC no se constituye necesariamente como un museo, a pesar de que cuenta con un centro de documentación que abriga archivos y obras de arte contemporáneo chileno. Por lo anterior, podríamos decir que la constitución institucional del CNAC le otorga una mayor permeabilidad a discursos y formatos innovadores.

Nacida en este contexto institucional, la *Archiva Chilena* desarrolló una acción archivística que podría haber sido más difícil o compleja de realizar en otros museos o contextos institucionales. Lo anterior permitió la entrada al acervo de artistas muy jóvenes, artistas históricas con poca visibilidad, colectivos de artistas y acciones poético-políticas derivadas del activismo feminista.

<sup>5</sup> Sobre la Musea M.A.M.I., ver <https://museamami.org/sobre/>

<sup>6</sup> Sobre Mujeres Radicales, ver <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-en-espanol>

<sup>7</sup> Sobre Historias Feministas, ver <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>



Por otro lado, el surgimiento de este archivo representa la creación de una nueva colección de arte feminista, lo que incide en las lógicas de producción de acervo presentes tanto en el CNAC como en los museos en general. Este archivo en sí es un nuevo museo donde cada ficha catalográfica sintetiza tanto la obra como la artista, dando cuerpo y presencia a sus creadoras en la institución.

<p><b>ARCHIVA</b> <b>8</b></p> <p><input type="checkbox"/> Obras maestras del arte feminista en Chile</p>	<p><b>ARCHIVA</b> <b>14.1</b></p> <p><input type="checkbox"/> Obras maestras del arte feminista en Chile</p>
<p><b>CHERIL LINETT</b></p> <p>Santiago de Chile, 1988. Artista performance e investigadora académica. Autora del proyecto de performance <i>Yeguada Latinoamericana</i>, con registro fotográfico forma parte de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes. Su producción artística comenzó en 2015, participando en festivales de arte performance nacionales e internacionales. Ha creado 6 trabajos audiovisuales de arte performance. Su taller fue reconocido en el libro <i>Catálogo Artístico</i> del CNAC (Pineda y Linett, 2022). A su vez, ha dirigido obras teatrales. Ha trabajado en un ensayo (2020) escrito por Valeria Stevenson y Valeria de la Cruz en el que se analizaron los roles de género en el teatro. En la actualidad, la artista e investigadora se encuentra trabajando junto a su equipo en el proyecto <i>Yeguada Latinoamericana</i> en Madrid, alojado en el ICA2000 Regional de la línea Artes visuales (Comunicación 2022).</p> <p><b>Descripción</b>                  Durante la performance consistió de una peregrinación con cinco exposiciones realizadas en Santiago Centro durante el último día del primer mes de los festivales del arte visual. Una vez de performance mujeres y sexualidades cargan diez coronas hechas, cada una con una foto conformada por flores blancas y una rosa de color rojo en la zona inferior. Una vez que las performers terminan puestas, se logran sus collages por debajo de las rellenas, sostenidas las coronas que rodean la cintura y donde se muestra la palabra "YO, LGBTQ+". En otra pantalla los visitantes pueden acceder a una democracia por aprenderse en Chile, mostrando el gesto de hacer el dedo público levantado por la zona de producción teatro crítica del movimiento profesionalizador. La exposición en el mundo digital, supone el gesto de hacer el dedo público levantado a una democracia de gestos frente a la violencia política sexual y la creación de imágenes postrepresentacionales basadas en una construcción de los cuerpos de mujeres y sexualidades altoplano, en un contexto de igualdad de género en el que se da a nivel de creación artística, social e internacional, sobre las identidades relacionadas a los derechos humanos consensuados por las Naciones Unidas y Seguridad.</p> <p><b>Exposiciones</b>  <input type="checkbox"/> Exposiciones. La obra se expone en cinco lugares públicos de Santiago Centro durante el mismo día. En orden cronológico la sucesión de la siguiente: 1. Exposición <i>Forma al momento</i> en la galería pública de Carabineros de Chile, 2. Exposición en los pasillos de la Plaza República, ubicada como "Plaza de la República" durante el estado de alerta social. 3. Exposición en el pasillo de la sala de la Nueva República. 4. Exposición en la sala Carabineros de Chile. 5. Exposición en la Plaza República de Santiago.</p> <p><b>Referencias</b>  <input type="checkbox"/> Catálogo de Obras y parte en el sitio web Registro Institucional: <a href="https://sitioweb.mba.gov.cl/">https://sitioweb.mba.gov.cl/</a>  <input type="checkbox"/> Registro audiovisual de Orden y patina: <a href="https://sitioweb.mba.gov.cl/">https://sitioweb.mba.gov.cl/</a>                  Valor de Valor al lugar en el que se analizaron los roles de género: <a href="https://sitioweb.mba.gov.cl/">https://sitioweb.mba.gov.cl/</a>                  Pineda, L. y Linett, C. (2022). <i>Catálogo del cuerpo Performance de Cheril Linett (2015-2022)</i>. Santiago: Tira Editorial.                  Luna, C. (2020). "Proyecto Yeguada Latinoamericana: Performance y feminismo digital". En <i>Cuadernos de Teoría Social</i> (UPF, Vol. 8, Núm. 10). Bellaterra: Universitat de Barcelona. <a href="https://sitioweb.mba.gov.cl/">https://sitioweb.mba.gov.cl/</a></p>	<p><b>DIAMELA ELTIT</b></p> <p>Santiago de Chile, 1949. Profesora de Castellano e Lenguaje en Literatura. Comienza a desempeñarse como artista a finales de los 70, época en la que participa activamente en el Colectivo de Acciones de Arte (CAA). Durante estos años colabora en diversas obras junto al colectivo, con otras artistas y de forma individual. Se caracteriza por problematizar los espacios en los que tradicionalmente se realizan y exponen las obras artísticas, cuestionando sobre el canon y el autoritarismo del arte. Lleva el arte al espacio público: a lugares y grupos históricamente marginados.</p> <p>En la década de los 80 se consagra como escritora con la novela <i>Luzumbra</i>. Su corpus literario incluye tanto novelas como ensayos. Estas obras se caracterizan por ser experimentales y jugar con el límite de la literatura y otros campos artísticos. En el año 2008 es galardonada con el Premio Nacional de Literatura.</p> <p><b>Descripción</b>                  Durante esta intervención, Diamela Eltit se senta en el suelo, en un intento de vivir en carne propia el dolor colectivo producido por la dictadura militar (1973-1990). Tras realizar esta acción, se dirige al burdel donde los siguientes días se realiza la performance "permanente" por una mujer que recorre el espacio público en una sociedad autoritaria y heteropatriarcal. Para realizar esta performance se dirige a la calle y luego con sus manos le vende del lugar. Esta acción es una crítica del movimiento del cuerpo de la artista como un reflejo de la realidad nacional, así que se funda con la problemática de la construcción de las imágenes femeninas. El realizar la performance al interior de un burdel, logra generar un foco entre una comunidad herida y fragmentada y una institución que se sitúa en los bordes de esta sociedad.</p> <p><b>Exposiciones</b>  <input type="checkbox"/> Performance realizada en un burdel de la calle Mapo en Santiago de Chile.</p> <p><b>Referencias</b>  <input type="checkbox"/> <a href="http://archivos.memoriachilena.cl/temas/1644/1644-additional-performances/diamela-eltit-caso-de-dolor">http://archivos.memoriachilena.cl/temas/1644/1644-additional-performances/diamela-eltit-caso-de-dolor</a>  <input type="checkbox"/> <i>Memorias y testimonios</i>. Milla Paredes. <a href="http://www.memoriachilena.gub.cl/2022/03/eltit/">http://www.memoriachilena.gub.cl/2022/03/eltit/</a>  <input type="checkbox"/> <a href="http://www.memoriachilena.gub.cl/2022/03/eltit/">http://www.memoriachilena.gub.cl/2022/03/eltit/</a>  <input type="checkbox"/> <a href="https://www.uchile.cl/jportal/jsp/portal/portal/institucion/ficha/grupos/registros/premiosnacionales/literatura/167485/diamela-eltit-guinea">https://www.uchile.cl/jportal/jsp/portal/institucion/ficha/grupos/registros/premiosnacionales/literatura/167485/diamela-eltit-guinea</a></p>
<p><b>Título</b> : Orden y patina  <b>Fecha</b> : 31 de octubre 2019  <b>Técnica</b> : Performance  <b>Fotografía</b> : Larra Remele</p> 	<p><b>Título</b> : Zona de dolor I  <b>Fecha</b> : 1980  <b>Técnica</b> : Performance / Video arte</p> 

Imagen 9. CNCA, "Ficha 8: Cheril Linett (1988) - Yeguada Latinoamericana (2019)", 2022. (Acervo del CNAC)  
 Imagen 10. CNCA, "Ficha 14.1: Diamela Eltit (1949) - Zona de Dolor (1980)", 2022. (Acervo del CNAC)

Por otro lado, el título *Archiva Chilena: Obras maestras del arte feminista en Chile* revela un aspecto importante de los sentidos que la acción moviliza al interior de la institución. El término *obras maestras* no es utilizado gratuitamente, sino que busca insertar un ruido y una paradoja, que es un concepto bastante caro a la historia del arte. En el texto de introducción de la *Archiva* se define así: La pieza original consiste en 76 fichas de obras de arte feminista mexicano elaboradas por la artista Mónica Mayer, citando un total de 71 nombres de mujeres artistas feministas de distintas generaciones con la intención de "contrarrestar los procesos de invisibilización y autoinvisibilización a los que está sometido el arte de las mujeres en general y el feminista en particular" (Mayer, 2014). Este gesto, a la vez desafiante y propositivo, cuestiona las nociones tradicionales sobre las cuales se ha escrito la historia del arte canónica, "especialmente aquella referida a la noción de *obra maestra*, y que directamente ha excluido a las artistas mujeres" (CNAC, 2022, p. 2).

Asociado al canon del arte, la noción de *obra maestra* está intrínsecamente conectada a las de *maestro* o *genio artístico*, ambas ampliamente utilizadas en la historia del arte para significar la excelencia artística. Por otro lado, estas nociones están fuertemente conectadas a lo masculino, de modo que el genio artístico es asociado al pintor y al maestro que conforman los grandes íconos del arte. Tal como menciona la historiadora del arte Griselda Pollock, "el criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad" (2013, p. 20).

Por lo anterior, la *Archiva*, como acción, elabora el reconocimiento realizado por artistas e historiadoras del arte feministas desde por lo menos la década de 1970, de que en el canon artístico no hay espacio para las mujeres, pues está ya conformado y se estructura a partir de una noción intrínsecamente masculinista. Como objeto e imagen en el museo, la *Archiva* materializa lo que Pollock plantea: que, más que incluir a las mujeres en la historia del arte, se necesita un cambio de paradigma en la disciplina que pase a considerar el arte una "práctica social, como una totalidad con muchas relaciones y determinaciones, es decir, con presiones y límites" (2013, p. 27). A partir de este nuevo paradigma, las producciones artísticas se analizan

considerando no solamente sus aspectos iconográficos y estilísticos, sino más bien enfatizando sus contextos y representaciones, revelando las prácticas y fuerzas sociales que inciden en su producción. Desde esta perspectiva, “feminista” en el arte puede ser un tema estudiado bajo categorías analíticas fundamentalmente masculinistas, para convertirse en un nuevo modelo de análisis e interpretación de la producción artística de mujeres.

Entonces, podemos afirmar que la *Archiva Chilena*, más que la inclusión de mujeres en un acervo artístico, cuestiona el propio paradigma de construcción de los archivos de arte en las instituciones, constituyéndose como un “Museo Feminista Virtual”, tal como lo plantea Pollock. Si para la autora ser feminista “representa algo más que la corrección cosmética de añadir unas cuantas mujeres a nuestros museos medio vacíos (...) es la interrogación crítica del sistema que algunas llamamos patriarcado y otras falocentrismo” (Pollock, 2003, p. 53), la *Archiva Chilena* se torna este museo feminista virtual al interior del CNAC, donde las mujeres son sujetas y maestras de su propia manera de producir arte.

En su existencia en el CNAC, la *Archiva* corporifica no solamente la exclusión de las mujeres del relato artístico, sino que además demuestra cómo este relato es aún construido sobre la base de categorías masculinizantes. Es un archivo del presente que irrumpe en la memoria y en el relato canónico del arte para proponer una nueva manera de archivar: desde la diferencia y desde lo(a) olvidado(a). En este acervo de imágenes de mujeres, creadas por mujeres y construido por mujeres, lo femenino es el principal sujeto articulador y ordenador del relato histórico, generando una especie de microexperimento de creación de una institución de memoria feminista. En la medida en que participa como acción institucional del CNAC, la *Archiva* crea y materializa la posibilidad de un museo feminista en ciernes, que funciona como *poiesis* del devenir feminista de esta institución en particular.

## Conclusiones

Los procesos de transformación institucional en los museos que actualmente están en marcha aparecen tensionados entre distintas lógicas, discursos y prácticas, sin llegar todavía a establecer un consenso o cambio definitivo. Lo anterior significa que sistemas de dominación estructurales, como el orden patriarcal y colonial, siguen rigiendo el orden simbólico y material de los museos. Por otra parte, la extensión de las lógicas del sistema capitalista al mundo cultural (privatización, comoditización, industria del entretenimiento) también ha afectado a los museos y su organización, neutralizando los debates feministas y tornando imposible, para autoras como Pollock, la materialización de un museo feminista.

A pesar de reconocer los límites impuestos para una transformación total del museo, algunas acciones realizadas al interior de las instituciones pueden generar nuevas realidades, aunque provisorias y efímeras, como es el caso de la *Archiva Chilena*. A partir de un acervo de imágenes producidas por artistas feministas chilenas, al interior del CNAC se inaugura un museo feminista donde los parámetros, los cánones, y las maneras de producir y consumir las imágenes son definidos por las mujeres. Este acervo es más que solamente un repertorio de acciones de mujeres artistas: es un devenir museo, constituido desde la colectividad y la colaboración, que inaugura, además, otras maneras de producir y leer imágenes, a partir de criterios feministas, interseccionales y decoloniales.

Entendemos, tal como Mayer, que la transformación total de los órdenes sociales es un proceso largo y que requiere de una serie de acciones para materializarse. No creer que el museo feminista es imposible y realizar siempre, una y otra vez, acciones feministas, es el camino para activar el devenir feminista, interseccional y situado de esta institución.

## Bibliografía

- Bermejo, T., y Cortés, G. (2019). Dossier. Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana*, 14, 56-62. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar>
- Brea, J. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. Centro de Estudios Visuales de Chile. Recuperado de <http://www.centroestudiosvisuales.cl>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Canclini, N. G. (2007). El poder de las imágenes: 10 preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios Visuales*, 4, 36-56.
- Cavalcanti, R. R. (2016). Zaccagnini: a arte de agir na esfera pública. *Valise*, 6(11), 61-74.
- CEDOC (2022). *Archiva: obras maestras del arte feminista en Chile*. Cerrillos, Chile.
- CNAC (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. Recuperado de <http://centronacionaldearte.cl/noticias/polvo-de-gallina-negra-mal-de-ojo-y-otras-recetas-feministas-llega-al-centro-nacional-de-arte-contemporaneo-en-enero/>
- Cordero, K. (2020). Narrando desde nuestras cuerpos: futuros posibles de una historia del arte feminista en América Latina. En MINCAP. *Mujeres en las artes visuales en Chile: 2010-2020*. Valparaíso.
- Cortés, A. G. (2023). O Problema tem nome: Mulher: Práticas museológicas feministas no Museu Nacional de Belas Artes (Chile). *MODOS*, 7(2), 251-269. doi: 10.20396/modos.v7i2.8672674
- Curto, G. A. (2010). Cultura visual y espacio público-político. *CIC*, 15, 21-36.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trota.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Longoni, A. (2019). Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 14, 63-74.
- Mayer, M. (2009). Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI. *Debate Feminista*, 40, 191-218.
- (2014). Archiva: obras maestras del arte feminista en México. Recuperado de [www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html](http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html)
- Medrano, A. L. (2020). Laura Bécares Rodríguez. Memorias e identidades silenciadas. *Femeris*, 5(3), 161-163. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5177>
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal.
- MNBA (2014). Yo soy mi propia musa: Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939). Recuperado de [www.mnba.gob.cl/noticias/yo-soy-mi-propia-musa-pintoras-latinoamericanas-de-entreguerras-19191939](http://www.mnba.gob.cl/noticias/yo-soy-mi-propia-musa-pintoras-latinoamericanas-de-entreguerras-19191939)
- (2018). Conversaciones EditaFEM. 2ª Edición de mujeres en las artes visuales en Chile. Recuperado de [www.mnba.gob.cl/noticias/conversaciones-editafem-2a-edicion-de-mujeres-en-las-artes-visuales-en-chile](http://www.mnba.gob.cl/noticias/conversaciones-editafem-2a-edicion-de-mujeres-en-las-artes-visuales-en-chile)
- (2019). *Yo soy mi propia musa: Pintoras latinoamericanas de entreguerras*. Catálogo de Exposición. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Montserrat, N. R. (2021). Performances y parodias en el cuestionamiento de "lo normal". El caso del grupo de Arte Feminista Polvo de Gallina Negra (México 1983-1993). *XIV Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Pacheco, M. F. (2007). Los museos de ciencia y la divulgación. *Redes*, 12(25), 181-200.
- Pollock, G. (2003). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra.

- (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Serpat (s. f.). Seminario Historia del Arte y Feminismo. Recuperado de [www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25955.html?\\_noredirect=1](http://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-25955.html?_noredirect=1)
- Vaquinhas, I. (2014). Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história. *MIDAS*. doi: 10.4000/midas.603