

LA MUJER EN EL ARTE

1975





LA MUJER EN EL ARTE

1975

IMAGEN TAPA
JUDITH ALPI
Kimono blanco, ca. 1919
Óleo sobre tela

Desde la perspectiva de trazar un enfoque de derechos en el quehacer del Museo Nacional de Bellas Artes, la exposición *La mujer en el Arte 1975* se presenta como un ejercicio que es parte de las revisiones críticas de la colección y contextos históricos que el Museo ha venido trabajando de modo sostenido durante los últimos años. Realizada originalmente en 1975, en plena dictadura y bajo la dirección de la escultora Lily Garafulic (1973-1977), la muestra dio cuenta de las nociones de “mujer” y “artista” promovidas por el régimen dictatorial por medio de las instituciones públicas y la prensa. Estos discursos se situaron desde el oficialismo donde el campo del arte no quedó exento. Esto significó una pauta respecto al rol de la mujer en las nuevas políticas culturales, definidas ese mismo año por la dictadura y reforzadas en el discurso Mensaje a la mujer chilena, pronunciado un año antes por Augusto Pinochet en el llamado proceso de la “Reconstrucción Nacional”.

Este posicionamiento, sin embargo, no estuvo libre de una discusión pública en el contexto del Año Internacional de la Mujer desarrollado en Ciudad de México en 1975, en el cual se debatía respecto de las rutas a seguir para el avance y reivindicación de los derechos de las mujeres.

En el marco de la conmemoración de los 50 años del Golpe Cívico Militar, 48 años después, esta exposición se presenta bajo la curaduría de las historiadoras del arte Gloria Cortés Aliaga (MNBA), Mariairis Flores Leiva y Nicole González Herrera, quienes a partir del trabajo llevado a cabo por Rosa Abarca, investigadora del museo en ese periodo, que fue objeto de cortes y, por ende, poco elocuente a la labor investigativa en su profundidad, han podido indagar en los archivos del Museo alojados en el Centro de Documentación Angélica Pérez Germain de manera de sacar a la luz dicho trabajo poco y nada conocido.

El imaginario oficialista, las incorporaciones de artistas y las omisiones deliberadas, así como la escritura de mujeres en dictadura, son temas abordados en el presente catálogo a través de tres ensayos escritos por las curadoras que complementan la exposición. Estos ensayos dan cuenta de las investigaciones que la sostienen y de una de las labores fundamentales del Museo en relación a sus archivos y el trabajo de campo a la hora de realizar propuestas expositivas que recuperen y pongan en valor no solo sus colecciones, sino también la mirada crítica hacia la memoria institucional con vistas a las proyecciones futuras, sustentado a su vez en las reflexiones que se abordan de manera expandida.

Esperamos que esta muestra pueda volver a poner en relevancia la participación de las mujeres en el campo de las artes visuales, desde todas sus esferas, como una construcción histórica que deviene en la puesta en escena de diferentes modos de agenciamientos sociales y políticos, no siempre uniformes en la historia de las mujeres. También esperamos que permita complementar lecturas, abrir nuevos campos de conocimiento y resituar la investigación de las experiencias museológicas, pasadas y presentes, como metodología reflexiva, generadora de transformaciones.



En septiembre de 1975 se inauguró *La mujer en el Arte* durante el Año Internacional de la Mujer. La muestra, organizada por la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, la escultora Lily Garafulic y la investigadora Rosa Abarca, contó con 85 obras de colecciones públicas y privadas. La iniciativa fue ampliamente difundida por la prensa oficialista e inaugurada con autoridades cívicas y militares. Ello marcó una pauta respecto del rol de la mujer (maternidad y patria) en las nuevas políticas culturales, definidas ese mismo año por la dictadura y reforzadas en el discurso pronunciado un año antes por Augusto Pinochet en el llamado proceso de la "Reconstrucción Nacional".

Frente a este contexto, la actual exposición propone una revisión crítica de la muestra original, rescatando las obras, documentos y archivos que dan cuenta de cuál era el concepto de "mujer" y de "artista" que se promovía dentro de las salas del museo.

Con este objetivo se organizaron tres núcleos de sentido: las obras pertenecientes al MNBA que participaron en la exposición; las autoras mencionadas en el catálogo, pero que no fueron incluidas y las artistas que fueron apartadas del relato. Estas capas de visibilidad/invisibilidad permiten ver cómo operan las omisiones de la construcción historiográfica —hecho que la misma Garafulic señala en una entrevista— y otros argumentos institucionales, estéticos y/o políticos que problematizan cuestiones como la censura, la inscripción del arte contemporáneo, la conformación de redes asociativas y la consecuente exclusión de la escena artística.

El re-montaje de *La mujer en el Arte* surge a 50 años del golpe militar y frente a la necesidad de interrogar los intersticios de la historia. De esta forma les invitamos a recorrer los muros y espacios con el desafío de la duda, con la posibilidad de idear otras realidades para las artistas, así como sentir sus ausencias e imaginarlas, inevitablemente, presentes.

Chile es vanguardia del espíritu.

La imagen de la dictadura en el Año Internacional de la Mujer

Nicole González Herrera

HISTORIADORA DEL ARTE Y MUSEÓLOGA

“Chile es vanguardia del espíritu. La mujer chilena se ha abierto un rumbo hacia la belleza y hacia la verdad, metas supremas del arte y de su propia y admirable esencia”¹. La frase que titula este ensayo fue escrita por Enrique Campos Menéndez a modo de cierre del prólogo para el catálogo de la exposición *La mujer en el Arte*. La exhibición, desarrollada en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 8 y el 28 de septiembre de 1975 resultó de escasa duración temporal, sin embargo, fue programada en un intervalo profundamente simbólico para los intereses y el orden autoritario de la dictadura, pues englobaba distintas celebraciones² que enaltecían los valores patrios: la Toma de Posesión de la Isla de Pascua (9 de septiembre), la Primera Junta Nacional de Gobierno (18 de septiembre, festividad de mayor raigambre patriótico en Chile), el Día de las Glorias del Ejército (19 de septiembre), la Toma de Posesión del Estrecho de Magallanes (21 de septiembre) e, indudablemente, la conmemoración del golpe de Estado de 1973 (11 de septiembre). Ante este calendario de efemérides es válido cuestionarse, ¿Por qué dar cita a una exposición de mujeres en estas fechas? La pregunta surge dado el este contexto altamente político y nacionalista que dio paso a una irrupción del género, impensada dentro de la historiografía del arte. Sin embargo, antes de enarbolar festejos, debemos atender al contexto que le dio origen: los primeros años del régimen militar en su proceso de “Reconstrucción Nacional” y, además, la convocatoria internacional de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) que le permitió al gobierno de facto plegarse a un escenario cultural de aparente modernidad y progreso que soslayaba las problemáticas internas.

Este ensayo, por tanto, busca reconstruir el imaginario oficialista para analizar los discursos, las vertientes y las contradicciones que ensalzan la figura de la mujer artista, buscando resolver —someteramente— la pregunta enunciada. En términos generales, el problema de la mujer fue abordado por la discursividad dictatorial de manera esencialista, donde estratégicamente se abandonó su condición política y económica en aras de una posición tradicional y subordinada, pero al indagar contemporáneamente esta condición más política brota, ante ciertos documentos del archivo, de la prensa, de la voz de las artistas, de sus propias obras y de una lectura relacional la posibilidad de un abanico de expresiones, veladas bajo el esfuerzo institucional.

Los cimientos que estructuraron la cultura del período se hayan descritos en la Política Cultural de la Junta Militar donde se instalan los objetivos y valores del panorama artístico, así se señala, por ejemplo, que el país adhiere a una cultura occidental cristiana y que existen raíces propias del “deber ser nacional” orientados por la chilenidad. Además de promover una sujeción a la Declaración de Principios de 1973, establece un

¹MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Catálogo *La mujer en el Arte*, Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1975

²MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA: Resolución 1707, promulgado el 27 de marzo de 1975

posicionamiento respecto del marxismo, el extranjerismo, el rol del Estado, los medios de comunicación social, la geografía, la descentralización, entre otros tópicos. Respecto de la creación en sí señala: "El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó"³. Esta aseveración conjuga interesantes factores; por un lado, somete al arte a un espíritu romántico (especie de genio o talento intemporal del individuo, comúnmente del varón), por otro lado, asienta una presunción moral sobre lo verdadero y, de manera más enfática, entrega un límite claro para artistas y creadores quienes deberán desechar todo compromiso ideológico o político. En última instancia esto dio pie al ocultamiento, la censura, restricción, represión y destrucción de obras principalmente de corte partidista o izquierdista. En dicho documento, la participación de las mujeres quedó ceñida a la confección de Banderas Nacionales que se depositarían en los Institutos Culturales Comunales de todo el país⁴.

Diversas autoras y autores han investigado la figura de la mujer como integrante de la sociedad dictatorial, sin embargo, tal como lo ilustra la tarea de confeccionar banderas será "En la familia, [donde] la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria"⁵. Su labor como madre y reproductora de los ideales de la nación será enfatizada, sobre todo atendiendo a la desconexión que existe con las juventudes y con las universidades convulsionadas. En este arquetipo femenino las mujeres ostentan un "amor que no cuestiona, sino que acoge, protege ypare"⁶.

El marco conceptual junto al programa de actividades culturales llevado adelante tuvo como ideólogo y promotor al ya mencionado Enrique Campos Menéndez, escritor magallánico considerado favorito por Augusto Pinochet Ugarte, designado Asesor Cultural de la Junta Militar y, posteriormente, director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) hasta 1986. Su pluma conservadora y sus esfuerzos liberales quedaron plasmados en el objetivo de restaurar los valores tradicionales de la cultura nacional, bajo un hermetismo y apego irrestricto a los héroes de la patria y la autoridad.

Sin embargo, a diferencia de lo mencionado hasta ahora, en el prólogo de la exposición Campos Menéndez aventuraba una postura más osada: "Nos atrevemos a decir, que el fenómeno social más importante de este siglo, es la incorporación plena de la mujer como un elemento activo en la vida de los pueblos"⁷. Acá, es posible ver cómo expande su postura utilizando los conceptos de activo (elemento con valor

³ POLÍTICA CULTURAL DEL GOBIERNO DE CHILE, Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1975

⁴ Oficio distante del realizado por bordadoras y arpilleristas en resistencia

⁵ JUNTA MILITAR DE GOBIERNO: Declaración de principios del gobierno militar de Chile. Santiago: 11 de marzo de 1974

⁶ REYES, Roberto: Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: Del C.A.D.A. a Mujeres Por la Vida, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, 2012, p. 148

⁷ Catálogo La mujer en el Arte. Op.Cit.

económico, alejado de un rol pasivo) y pueblos (como conjunto de la población sin la conciencia de clase que impulsaba la Unidad Popular) para aparentar una mayor envergadura. Esta connotación soslaya las tensiones sociopolíticas que estaban acaeciendo en la esfera nacional y el verdadero argumento económico referente a la desigual incorporación productiva de las mujeres. Las amplias atribuciones planteadas —en una exposición de arte— comparten el mensaje y los esfuerzos emanados desde la instauración de 1975 como el Año Internacional de la Mujer. Dicho proceso gestionado desde 1972 tuvo como objetivos: plena igualdad de género y eliminación de la discriminación de género; la integración y plena participación de las mujeres en el desarrollo y una mayor contribución de las mujeres al fortalecimiento de la paz mundial. Asimismo, definió las labores internacionales para el decenio (1976-1985) bajo el lema: Igualdad, Paz y Desarrollo.

En 1975, antes de la muestra, la comunidad internacional inauguró la I Conferencia Mundial sobre la Mujer de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) donde aprobó sin votación un texto denominado *Situación de la mujer en Chile*. Entre las resoluciones de dicha Conferencia destacan algunos extractos:

Considerando que varias organizaciones intergubernamentales y no gubernamentales que han visitado a Chile por razones humanitarias o para fines de investigación han informado acerca de la violación sistemática de todas las garantías humanas básicas relativas a la libertad y los derechos económicos y sociales fundamentales, y que, según estos informes, la situación no ha cambiado hasta la fecha...

Profundamente preocupada por las informaciones sobre las condiciones degradantes y humillantes de que se hace objeto a las mujeres presas, así como sobre la creciente tendencia a hacer la represión extensivo a las familias de las personas perseguidas para obligarlas a someterse...

Pide que las autoridades chilenas se abstengan inmediatamente de toda ejecución, tortura, persecución, opresión y medidas de privación de la libertad y de empleo inspiradas en razones políticas, que constituyen patentes violaciones de los derechos humanos, patrimonio de la civilización...

Pide la liberación inmediata de todos los presos políticos y, en particular, de las mujeres y niños y demás parientes detenidos como rehenes...

(Conferencia Mundial sobre la Mujer de 1975)⁸

Con ello, las naciones unidas, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, activistas, intelectuales y feministas de todo el mundo documentaron una preocupación sobre el impacto de la dictadura y el deterioro en materia de derechos humanos. A la luz de este contraste, la lógica dictatorial distorsionaba y simplificaba el accionar de las mujeres hacia márgenes maleables, disciplinarios y auxiliares a sus propios fines. La

⁸ NACIONES UNIDAS: Informe de la Conferencia Mundial del Año Internacional de la Mujer, México D.F. 19 de junio a 2 de junio de 1975. Nueva York: 1976.

socióloga chilena Julieta Kirkwood, quien mantuvo un reconocido activismo feminista, detectó una instrumentalización de las mujeres bajo dos conductas “a) como agentes esenciales del consumo, necesario para el modelo de economía social de mercado; b) como reproductoras y mantenedoras de la fuerza de trabajo: producción de obreros y de gerentes dentro de pautas jerárquicas y disciplinarias”⁹.

A continuación, con ansias de robustecer el abanico de expresiones de la época y difundir el trabajo de las mujeres en el campo de las artes visuales, traigo a colación algunos apuntes extra institucionales sobre Cuca Burchard, Valentina Cruz y Adriana Asenjo, todas artistas chilenas.

En 1975 Cuca Burchard fue entrevistada por María Teresa Serrano donde pudo comentar varios tópicos y estereotipos asociados, por ejemplo: “- ¿Qué opina del Año de la Mujer? Es bueno que a la mujer la tomen en cuenta. Hay tantas mujeres que era anónimas y ahora las han sacado a la luz. Me parece espléndido. - ¿Cree que existe rivalidad entre hombre y mujer y sobre todo cuando éstos forman una pareja? Hay que estar contento cuando a los dos les va bien. Creo que tienen que estar agradecidos. - ¿Y si a la mujer le fuera mejor económicamente? Eso no importa. Lo más importante es que las cosas marchen.... —¿Qué opina de la liberación femenina? Encuentro que está bien. Si somos todos iguales y tenemos la misma capacidad para trabajar”¹⁰. El reportaje planteó un especial interés por la vida privada de la artista y también reflejó las tensiones binarias de la época entre tradición y modernidad, entre la mujer que se queda en casa y la que sale a trabajar. Estas tensiones sociales y las interacciones más actuales dadas por los estudios de género o los feminismos, en línea con la interseccionalidad, la subjetividad situada y la conciencia política, permiten revisar críticamente las artes y detectar condiciones de producción, temáticas, sensibilidades y omisiones que disparan la creatividad-diversidad de las mujeres muy por fuera del ceñido marco dictatorial.

En su taller artístico Valentina Cruz comentaba: “Tengo muchos dibujos relacionados con secuestros, porque es uno de los hechos de violencia que más me impacta”¹¹. Años más tarde, Cruz realizaría *Dibujo 5* (1978), obra de tinta china y lápiz sobre papel que ilustra en blanco y negro la sospecha y persecución de un ciudadano.

La grabadora Adriana Asenjo, quien no fue parte de la exposición en cuestión, redactó en septiembre de 1973 una sentida carta para Nemesio Antúnez y Patricia Velasco: “Queridos amigos: este año es uno de los más horribles para todos nosotros, aparte

⁹ KIRKWOOD, Julieta: *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986, p. 41

¹⁰ SERRANO, María Teresa: “Cuca Burchard: La tradición artística”. Santiago: Revista Qué Pasa, nº 227, 27 de agosto de 1975

¹¹ SIN INFORMACIÓN: “Valentina Cruz: El arte es una idea no una cosa”, 1975. Centro de Documentación Angélica Pérez Germain del MNBA

de la represión que aumenta día a día (en Santiago 60 campos de concentración), el hambre ya se ve, se siente, se toca, por todas partes, realmente no me cabe en el mate qué está comiendo la gente, no voy a decir la gente pobre, la clase media más bien es la más aporreada y la más desclasada también. Para qué les digo en estos días próximos al 11 como es la vigilancia y allanamientos”¹². Este testimonio documental, de mano de una artista, permite detectar la magnitud de la oposición que existe frente al relato oficialista instalado. Asenjo, además de comunicar acontecimientos cotidianos, narró la angustia vivida frente a la compleja situación económica y política que envolvía al país.

Su obra *Vieja momia* (1971), xilográfía sobre papel, fue interpretada anteriormente como “una imagen cargada de jerga política y juicio”¹³, pero más allá de ello, la obra condensa una crítica de clase en los atavíos de la vestimenta; sombrero, aretes y pañuelo que significan abrigo ante la pobreza y el desabastecimiento al que fue sometido el país durante el gobierno de Salvador Allende Gossens y la dictadura. No en vano la artista continuó realizando un trabajo alusivo al cuerpo, a la política y al lenguaje visual, haciéndole frente a las capas de censura, logró instalar una nueva carga semántica: “Empecé con esto cuando ya vi los muertos en el Mapocho, ahí en el puente Purísima y me impactó tanto, tanto y ahí dije esto yo no lo puedo, año 73 noviembre, no lo podía expresar, entonces por ahí me vinieron la idea de representarlo como un maniquí. Una forma solapada”¹⁴.

Este ensayo de manera sucinta ha querido mostrar la práctica artística de algunas mujeres que fueron omitidas dentro de la exposición *La mujer en el Arte*, no por ser desconocidas, emergentes o por falta de méritos, sino porque permitían desmontar el discurso burgués uniforme acerca de lo tradicional, de la “alta cultura” y su pretensión romántica-apolítica. La pregunta ¿Por qué dar cita a una exposición de mujeres en septiembre de 1975? atraviesa paradigmas que convocan lo político, lo económico, lo cultural y lo social, de modo que puede responderse solo al deconstruir los significados “dados” por la dictadura y los espacios de recepción “pretendidos” para la ciudadanía. En atención a todo lo anterior, puedo decir que la dictadura y sus agentes vieron en las mujeres y en su arte una herramienta para limpiar la imagen del país, para convocarlas y adoctrinarlas bajo sus principios espirituales y para familiarizar/reclutar nuevas y nuevos defensores de su sentir patriótico.

¹² ASEÑO, Adriana: Carta de Adriana Asenjo a Nemesio Antúnez y Patricia Velasco, 2 de septiembre de 1975. Archivo de la Fundación Nemesio Antúnez

¹³ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010. Santiago: Arte y Ciudad Ediciones Culturales, p. 46

¹⁴ ELIGE CULTURA: La Colección Capítulo 2: Adriana Asenjo – Temporada 1. 25 de noviembre 2022. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=y69TaamSogY>

Vacíos involuntarios y omisiones deliberadas

Mariairis Flores Leiva

HISTORIADORA DEL ARTE Y CURADORA

Es muy común que cuando se trabaja en torno a una historia feminista del arte se mencione el ensayo de la historiadora del arte Linda Nochlin: *¿Por qué no han habido grandes mujeres artistas?* escrito en 1971 y que sin duda ha sido fundamental para cuestionar el modo en que había sido escrita la historia, ya que, entre otros asuntos, permitió evidenciar cómo la noción de genio consolidó narrativas destinadas a ser protagonizadas por hombres. Mientras la autora señalaba que cuestiones estructurales habían impedido el desarrollo igualitario entre hombres y mujeres artistas, como por ejemplo, la posibilidad de trabajar con modelos desnudos, cuestión que estuvo negada para las artistas hasta finales del s. XIX en la Royal Academy de Londres¹. Cuatro años después de este hito, en el Chile secuestrado por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, se realizó la exposición *La mujer en el Arte* que constituye un hito para la historiografía crítica del arte chileno, puesto que propone una historia escrita con otros nombres. No sabemos si entre quienes llevaron adelante esta exposición hubo una influencia de ese movimiento revisionista que inauguró una historia feminista del arte en Estados Unidos, tampoco podemos plantear que la necesidad por construir una historia del arte de las mujeres en Chile responda a un ímpetu feminista, pero lo que sí es cierto es que había un cuestionamiento respecto del lugar de las mujeres tanto en el campo artístico como en la historia del arte, por lo que revisar esta iniciativa desde el presente es fundamental para la construcción de una genealogía sobre las mujeres y el arte en nuestro país.

La historiadora del arte Griselda Pollock señala que la historia feminista del arte tuvo su origen en responder la pregunta “¿Existieron artistas mujeres?” con las herramientas tradicionales de la disciplina: “la vida y obra de la artista (monografía), los conjuntos de piezas que conforman una obra (catálogos razonados), las cuestiones de estilo e iconografía, la pertenencia a movimientos y grupos artísticos; y, por supuesto, en términos de calidad”². Esta metodología mantiene el *statu quo* e inaugura una suerte de historia paralela a la “oficial”, aquella plagada de nombres en masculino. Justamente esto es lo que sucede con la investigación que se levanta en Chile para la exposición de 1975.

Rosa Abarca, investigadora del Museo Nacional de Bellas Artes, publicó en el catálogo una sucinta historia de las mujeres en el arte chileno, que, sin duda, tiene un gran valor por su carácter inédito y por su reconocimiento a un gran número de artistas. Al comienzo de su texto señala que es “de suma importancia realizar ya, aunque sea en forma sintética, una valoración del significado de las artistas pin-

¹NOCHLIN, Linda: *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*. España: Editorial Planeta, 2022.

²POLLOCK, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013, p. 20.

toras y escultoras de Chile”³. En sus palabras podemos notar la premura y también el deseo de estimar a las artistas, cabe destacar que solo a aquellas que responden a las disciplinas más tradicionales. Luego declara que vinculará las obras con los conceptos de la historia del arte occidental: “romanticismo, naturalismo, impresionismo, expresionismo, arte abstracto y toda la rica gama de ismos”. En este punto se evidencia una sujeción al modelo historiográfico hegemónico y en el desarrollo del texto vemos que se cumplen varios de los puntos señalados por Pollock, por ejemplo, los aspectos biográficos y los vínculos artísticos le permitían inscribir a la pintora o escultora en un contexto más general, pero sin considerar una exterioridad social. Al mismo tiempo, para Abarca la progresión temporal es fundamental para pensar en términos históricos. Lo último que se señala en la cita es “la calidad”, criterio tautológico que porta una “verdad ineludible”, pero que no es más que un juicio de autoridad, fundamentalmente arbitrario. Considerando los planteamientos de la investigadora detectamos que sigue esta línea cuando sostiene: “evidentemente, se analiza el real aporte estético de los nombres mencionados”. La necesidad de enfatizar la veracidad de su análisis persigue validar su postura, la que es acorde a los valores dominantes que regían al campo artístico en esos años. Como bien destaca Nicole González, siguiendo lo establecido en la *Política cultural del Gobierno de Chile*, predomina la idea de un espíritu romántico, una creencia moral respecto de la verdad que se contrapone a los compromisos políticos que podrían inmiscuirse en la obra, siempre en referencia a la izquierda.

Esta exposición y su investigación tuvieron efectos en la esfera pública, los que podemos rastrear a través de la prensa. Allí se instalaron puntos interesantes respecto de lo que significa una iniciativa centrada en las mujeres artistas. Por ejemplo, en una nota de la revista *Ercilla* se consigna lo siguiente: “La investigación incluyó desde buceos en la escasa bibliografía disponible y en documentos del Museo para ubicar nombres, hasta exploraciones a través de distintas ramas genealógicas. Se reunieron 104 obras —catorce quedaron fuera por problemas de espacio—, de las cuales no más de una decena pertenecen a museos; el resto las prestaron coleccionistas. Esto significó un peregrinaje por todos los barrios de Santiago y hasta por Valparaíso y Concepción. ‘Creímos que todas las pintoras estaban muertas y nos encontramos con que muchas aún viven, con 90 años y más’, refiere Paz Romero, una de las investigadoras”⁴. Aquí se constata una máxima propia del ejercicio de investigar sobre la historia de las mujeres, la bibliografía suele ser acotada, lo que obliga a desarrollar distintas estrategias para reunir información; también es importante destacar la carencia de las artistas en la colección, lo que refleja una política de adquisición con un profundo sesgo masculino. El último punto evidencia que la desconexión respecto de las artistas y su aislamiento era tal que no imaginaban que fuera posible entrar en contacto con ellas. Todos estos

³ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Catálogo *La mujer en el Arte*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1975.

⁴ LABRA, Pedro: “Sorpresa entre las mujeres”. Santiago: Revista *Ercilla*, 17 de septiembre de 1975.

aspectos reflejan las complejidades de un proyecto realizado hace casi cincuenta años, no obstante, mucho de esta experiencia trasciende hasta hoy.

Otro de los temas que se abordó en prensa, a partir de las declaraciones de la escultora Lily Garafulic, en ese entonces directora del MNBA, fue el aporte que *La mujer en el Arte* pudo entregar al campo investigativo dedicado al arte, reconociendo las limitaciones a las que se enfrentaron como equipo de trabajo. Si bien califica lo realizado como parcial y esquemático no duda en afirmar que será un insumo para los historiadores, críticos e investigadores del arte (así en masculino), que son las personas mejores calificadas para emitir juicios de valor, de acuerdo a sus palabras. Finalmente declaró: “Tenemos clara conciencia de que faltan muchos nombres que por diversos factores no están presentes”⁵.

Existe otra nota de prensa que también recoge declaraciones de Garafulic y nos permite dimensionar lo que una exhibición como esta presentó en su tiempo: “Es un campo absolutamente virgen de investigación —señala—. Si alguna vez se hace un rastreo con mayor tiempo y profundidad, se podría llenar todo el Museo con buenas pinturas femeninas. Pocos países pueden presentar un aporte tan significativo en este campo”⁶. La escultora destaca el descampado al que se enfrentaron al momento de iniciar la investigación y anticipa que con un trabajo más en profundidad se encontrarían muchas más obras, lo que también da cuenta de una particularidad del arte chileno. Luego se relata: “Uno de los cuadros más importantes, *Naturaleza muerta*, de Aurora Mira, hecho a fines del siglo pasado, podría ser —según Lily Garafulic— uno de los orgullos de cualquier museo del mundo; sin embargo, los ensayos sobre arte chileno dedicaron a la autora no más de un párrafo, mientras entregaban páginas enteras a pintores varones que hoy se olvidaron”. En este comentario final podemos encontrar entrelíneas que a pesar de la importancia que tiene una obra como la de Aurora Mira, fueron hombres los que se destacaron en su tiempo, esto como efecto de una predominancia masculina producto de su rol hegemónico en el campo artístico de aquel entonces (y del posterior también). Podemos vislumbrar que existe una conciencia respecto de que el género influye al momento de inscribir a un/a artista, ya sea a través de la crítica o en la escritura historiográfica.

Un entusiasta de la exposición fue el crítico Giorgio Vomiero, quien dedicó un elogioso y comprometido texto. Sobre el catálogo señaló: “posee el intrínseco valor de un documento donde las artistas mencionadas y las no incluidas llenan el vacío que existe sobre los estudios críticos de la mujer en el arte”⁷. Sobre la

⁵ SIN INFORMACIÓN: “Muestra de pintura femenina en Bellas Artes”, 1975. Centro de Documentación Angélica Pérez Germain del MNBA.

⁶ LABRA, Op.Cit.

⁷ VOMIERO, Giorgio: “La mujer en el Arte”. Santiago: La Tercera, 14 de septiembre de 1975.

muestra sostuvo que marca un antes y después, puesto que es retrospectiva y al mismo tiempo permite vislumbrar un futuro, la única objeción que estableció fue la ausencia de varios nombres. Este punto, que fue reconocido por la propia Garafulic, es abordable desde distintas perspectivas, por una parte, la omisión es una cuestión intrínseca a la producción historiográfica o a la selección de obras o artistas para una exposición. Por otra parte, cuando se busca ampliar los límites de la historia tradicionalmente masculina, replicar los vacíos se vuelve una problemática ineludible y, debido a que no puede ser resuelta, debe al menos ser declarada. De este modo se puede informar e incentivar a que espectadores o lectores busquen esas otras obras o artistas. Si bien esto podría resultar obvio, es común que la invisibilización, aunque sea como efecto involuntario, sea fuertemente señalada o criticada.

En el caso de nuestra exposición *La mujer en el Arte. 1975* la cuestión de las exclusiones operó de distintas formas. Primero, tomamos la decisión de llevar las imágenes del catálogo al muro para demostrar la falta de esas obras, pero especialmente de esas artistas en la colección. Luego, quisimos demostrar que había más artistas activas en el periodo, para ello seleccionamos obras de la colección y utilizamos distintos archivos que reflejaban esa actividad. El tercer aspecto vinculado a las omisiones fue quizás el más inesperado. En el archivo del museo se encontraba el manuscrito de Rosa Abarca y al revisarlo nos percatamos de que en el texto original había un apartado titulado *Pintura de vanguardia*, el que contemplaba a una serie de artistas que no fueron expuestas ni tampoco consideradas en el catálogo. Allí solo se publicó una versión abreviada de este texto bajo el rótulo *Últimas tendencias*. A partir de este hallazgo podemos afirmar que la acción de prescindir no fue una consecuencia, sino que una decisión respecto de lo que se quería mostrar. Las razones detrás de este hecho no podemos establecerlas a ciencia cierta, aunque algunas ideas pueden surgir a partir de su análisis.

Pintura de vanguardia, al igual que el fragmento publicado en el catálogo, comienza con dos breves citas de la crítica de arte Ana Helfant, quien tenía un rol relevante en el periodo. En ellas declara que los valores cada vez están más puestos en tela de juicio. A partir de esto, Abarca alude a una crisis de lo humanístico y esto se encuentra muy en sintonía con lo que se planteaba en la *Política cultural del Gobierno de Chile*, donde lo que primaba era una supuesta verdad individual asociada al espíritu. En esa línea Abarca también sostuvo: "La materia pura predomina sobre el ideal"⁸, mientras que Enrique Campos Menéndez escribió en el catálogo de la exposición *La mujer en el Arte*: "En algunas creadoras de vanguardia, se refleja un clima de tensiones trituradoras de los valores tradicionales. Pareciera que estuvieramos al borde de una crisis humanística, en

⁸ BARCA, Rosa: "Pintura de Vanguardia", texto original de la investigación para *La mujer en el Arte*, 1975. Centro de Documentación Angélica Pérez Germain del MNBA.

que la materia triunfará sobre las expresiones del espíritu. Pareciera que el arte se atacase a sí mismo, se afrentase...".⁹ Existe una coincidencia respecto de que las vanguardias son problemáticas principalmente por su carácter cuestionador. Quizás esta fue una de las razones para no considerar este apartado, no difundir más estas nuevas tendencias que venían intervenir en el ideal de las Bellas Artes.

La descripción que hace la investigadora de estas nuevas prácticas tiene un tono que podríamos calificar como desesperado o exagerado: "El escepticismo se refleja en la protesta, la rebeldía, la confusión de valores; los "antipoemas", las "cosaesculturas", los "desdibujos", el "mono", los "monstruos", el plástico feo y retorcido. ¿El Bronce y el mármol? Ni hablar, son muy caros; no importa se reemplaza con gangocho encementado y pintado, una maleta de aluminio, el botiquín con prótesis; sexos, maniquíes, cajones, zapatos con un dedo, vestidos colgados; cosas y más cosas; el azar, el objeto en movimiento; rayos laser, sonido, y etc. etc. ¿Belleza?, ¿Arte? ¡No! Sólo expresión Pop Art".¹⁰ En este fragmento alude a la protesta y la rebeldía, cuestiones absolutamente negadas desde la ascensión dictatorial, para vincularlo con la pérdida de valores. En su numeración de las cosas que reemplazan los materiales propiamente artísticos menciona "el botiquín con prótesis", de seguro está refiriéndose a la obra *Botiquín de primeros auxilios* (1966) de Valentina Cruz y con lo de "sexos" nos recuerda a las pinturas de grandes vulvas que Nancy Gewölb pintó a principios de los setenta. En términos generales, todo lo que detalla son cuestiones ajenas al arte, ese proceso de expansión de las materialidades disponibles para la creación es justamente lo que permite definir al arte contemporáneo (o de vanguardia, como lo identificaron Campos y Abarca). La concepción de un arte autónomo, ajeno a su contexto y centrado en la subjetividad de los y las artistas fue puesto en tela de juicio de modo radical, por ello es que detectamos un tono espantado frente a las nuevas propuestas artísticas, el que se sumaba a todo un ambiente cultural vinculado al cambio y al proyecto socialista de la Unidad Popular. El texto de Abarca continúa con una advertencia: solo "los más talentosos y fuertes de espíritu" seguirán en su carrera de artistas, mientras que "los sensibles, pero débiles" sucumbirán frente a las renovaciones que les ofrece la actualidad. Luego nombra a dieciocho jóvenes artistas¹¹, siguiendo sus palabras, y consigna que estas trabajan mayoritariamente en Santiago, por lo que habría que revisar las universidades regionales (en ese entonces provinciales). Esta constatación demuestra que Abarca reconoce otra limitación dentro del trabajo investigativo realizado. Finalmente declara: "Este intento esclarecedor no es sino que el enunciado de una nueva perspectiva para

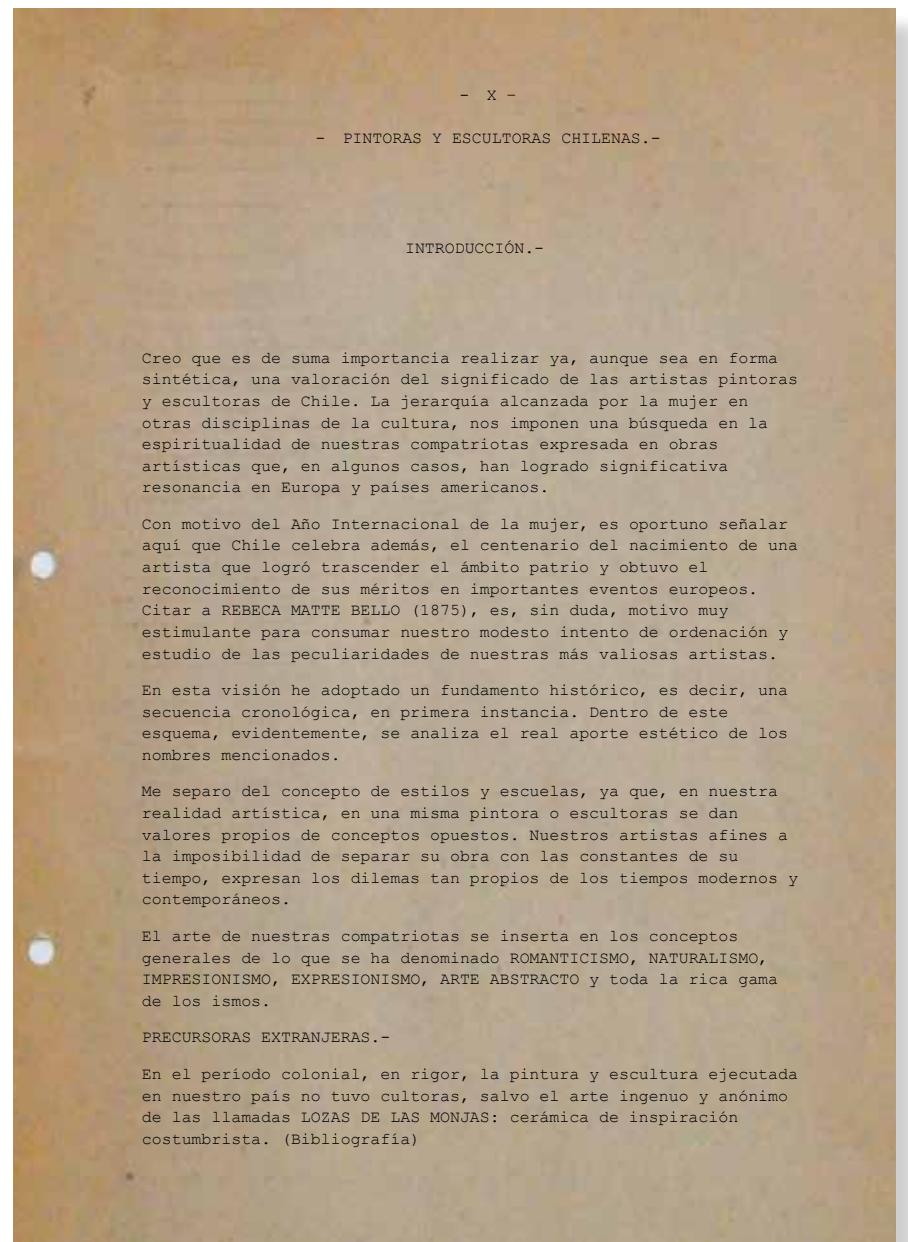
⁹ Catálogo *La mujer en el Arte*. Op.Cit.

¹⁰ BARCA, Op.Cit.

¹¹ Las artistas mencionadas fueron: Vivian Scheihing, María Elena Ruiz-Tagle, Teresa Gacitúa, María de la Luz Torres, Gloria Ortiz, María Angélica Quintana, María Luz Viaux, Carmen Vicuña, Soledad Chuaqui, Ana María Balmaceda, Francisca Délano, Pilar Domínguez, Francisca Droggett Larraín, Carmen Aldunate, Alejandra Izquierdo, Ilya Mannes, Bárbara Ortúzar y Valentina Cruz.

valorar el Arte de nuestras compatriotas”¹². Si bien Abarca presentó reticencias en sus palabras, en esta última frase podemos notar una suerte de resignación, puesto que ella busca proveer herramientas para valorar también ese arte realizado por “jóvenes compatriotas”. Sin embargo, y como ya se mencionó, hubo una exclusión deliberada de todas estas artistas. En prensa se mencionó que artistas habían quedado fuera por una cuestión de espacio, un criterio físico que limita la exposición, pero no incluirlas como parte del catálogo responde a no promover esas nuevas prácticas artísticas.

El devenir de cómo se ha escrito la historia ha sido paradójico, puesto que aunque esas artistas con una práctica identificada como vanguardista fueron excluidas y, por tanto, no fueron parte del hito historiográfico que se buscaba establecer, la exposición y su valiosa iniciativa tampoco lograron configurar un canon. Recién hoy, cincuenta años más tarde estamos revisitando este acontecimiento. La historia del arte se escribió de manera refractaria al MNBA, la institución estaba intervenida y de algún modo deslegitimada. Podríamos suponer entonces que esa fue una de las razones por las cuales la exposición no tuvo mayor relevancia, sin embargo, la exposición *Women, art and periphery* (1987) curada por Nelly Richard, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en la galería Women in focus en Canadá corrió la misma suerte. Menciono este ejemplo, ya que la “Escena de Avanzada”, propuesta conceptual de Richard, que reúne a una serie de artistas y prácticas neovanguardistas, sí constituyó un canon. No obstante, esta exposición únicamente de mujeres realizada en una galería feminista no ha sido relevada por las investigaciones historiográficas posteriores, tal como ha sucedido con *La mujer en el Arte*. Esa pregunta primaria acerca de si han existido mujeres artistas, que ha sido contundentemente respondida por distintas investigaciones y exposiciones, puede ser reemplazada por un cuestionamiento sobre los modos y estrategias a través de las cuales se desenvolvieron las mujeres artistas en un campo predominantemente masculino en el periodo de la dictadura militar, por ejemplo. El punto es seguir interrogando, seguir construyendo tramas que nos permitan aproximarnos críticamente al pasado y escribir nuestra propia historia feminista del arte.



Textos originales de Rosa Abarca, Centro de Documentación
Angélica Pérez Germain, MNBA

¹² ABARCA, Op.Cit.

La construcción de una historiografía del arte en femenino.

Breve aproximación a la escritura de mujeres en el contexto de dictadura

Gloria Cortés Aliaga

HISTORIADORA DEL ARTE Y CURADORA MNBA

La historiografía del arte es una escritura principalmente masculina, cuyos textos y visiones han constituido la base de la disciplina, tanto localmente como a nivel internacional. En el caso chileno, los primeros signos los encontramos en las publicaciones de voces autorizadas en los géneros de la crónica y literatura artística como Pedro Lira y Miguel Luis Amunátegui a mediados del siglo XIX, para luego dar paso a la producción literaria de Luis Álvarez Urquieta, considerada inaugural en la incorporación de la disciplina de la historia del arte durante el siglo XX. Y mientras las mujeres se reunían por primera vez para intentar contar su historia en colectivo en la Gran Exposición Femenina de 1927, el coleccionista e historiador publicaba *La pintura en Chile. Colección Álvarez Urquieta* (1928) como fruto de su trabajo recopilatorio que le permite instalar su propia colección en la escena institucionalizada del arte, la que además luego pasa a conformar parte del acervo Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

En adelante, figuras como Eugenio Pereira Salas o Antonio Romera emplazan la tradición editorial monográfica de los nombres de los principales varones artistas identificados por estos historiadores. De aquí en más, confluyen diferentes publicaciones y escritos que conforman un corpus de protagonistas que recurren a la genealogía masculina para la construcción histórica, la autocitación y referencia permanente. Los nombres son numerosos en esta genealogía historiográfica, entre los que destacan Alberto Mackenna Subercaseaux, Ricardo Richon Brunet, Nathanael Yáñez Silva o Waldo Vila, entre muchos otros que engrosan las bibliografías y documentos de arte. Durante este período, la escritura de mujeres sobre estas materias, aparece reducida a opiniones, notas de prensa, entrevistas, una crítica de arte incipiente, reseñas y conferencias. Lo que se plantea aquí es un modelo de comportamiento persistente de omisión a la vocería femenina como fuente de investigación historiográfica.

Donde parecía no haber nombres, el potencial de escritura femenina se hace presente en Chile desde el siglo XIX en adelante, en una gran variedad de géneros. Pero es a partir de las décadas de 1950 y 1960, cuando aparecen más sistemáticamente publicaciones sobre las artes escritas por mujeres. Felicitas Klimpel Alvarado, publicista y abogada, escribe en 1962 *La mujer chilena (El aporte femenino al Progreso de Chile) 1910-1960*, donde destina un extenso capítulo a la mujer en las profesiones y los oficios culturales¹. La autora establece una serie de hitos destinados a resaltar los aportes de las mujeres en los diversos ámbitos de lo público: educación, vida política, derecho, gobierno, acción cultural, entre otras, incluyendo un índice sobre la mujer en el arte. La autora

¹ Klimpel ya había publicado anteriormente los libros *La mujer, el delito y la sociedad* y *Cárceles de mujeres*, ambos editados por El Ateneo de Buenos Aires en 1946.

identifica, desde su perspectiva, errores o retrocesos, conflictos y desventajas de los avances femeninos, cuyas consecuencias “desintegran insensiblemente” a la sociedad². Uno de los datos más reveladores que arroja la investigación, es el escaso número estadístico de mujeres tituladas en una diversidad de carreras, tanto en la Universidad de Chile (1910 a 1960) como en la Universidad Católica (1935 a 1960). La propia autora reconoce que estos números no indican la realidad de las mujeres participando en la conformación del sistema artístico, ya que pocas logran titularse una vez egresadas de sus carreras profesionales, estableciendo como principales causas, la maternidad y las tareas domésticas, entre otras cuestiones, que afectan hasta el día de hoy a las artistas. Este escenario se contrarresta con la cantidad numerosa de tituladas en las carreras de pedagogía, alcanzando más de 3.000 en el caso de la Universidad de Chile y 500 en la Universidad Católica, dando cuenta de la feminización de la formación profesional.

En 1965 aparece el nombre de Cecilia Echeverría Eguiguren, quizás la primera historiadora del arte profesionalizada que encontramos en el marco de los estudios historiográficos, cuyos textos, dedicados en su mayoría al arte occidental, son de difícil acceso y casi nula difusión³. Entre ellos, *Formas del barroco en Italia* (1965) donde problematiza el concepto, sus límites cronológicos y su vigencia, ampliando la discusión del término más allá de su uso en las bellas artes. En base a la observación detallada de teóricos italianos, Echeverría realiza un análisis de libros fundamentales y cuya discusión puede revisarse en la nota publicada en los *Anales de la Universidad de Chile* tres años antes. Junto a ella, aparece la crítica de arte rumana Ana Helfant, una de las principales protagonistas de la escritura femenina en dictadura. Su trabajo, sin embargo, se inicia en 1956 cuando publica en la *Revista Atenea* su conferencia dictada en el Salón de Honor de la Universidad de Concepción el 10 de agosto de ese año, *El paisaje y el hombre en la pintura chilena*. Fue profesora de Historia de la Cultura y de Historia Comparada de las Artes en la Universidad de Chile y de Historia del Arte y de Estética en la entonces Universidad Técnica del Estado (hoy Universidad de Santiago de Chile), además fue crítica de arte en numerosos medios; como *El Diario Ilustrado*, *La Prensa*, las revistas *Ercilla* y *Eva*, entre otras, especialmente durante las décadas de los 70 y 80. Además encontramos publicaciones de su autoría como *Los pintores de medio siglo en Chile*, publicado por el Ministerio de Educación en 1978 junto con otros cuatro libros que conforman la serie *Historia del Arte Chileno; Universalismo y particularidad de la pintura chilena en 1983* y *Rebeca Matte o el dolor de siempre* en 1984. Su trabajo está centrado mayoritariamente en los aspectos formales de las obras y evidencian un discurso de carácter nacionalista,

donde cuestiona enérgicamente el concepto de “apagón cultural” enunciado por la oposición a la dictadura de Pinochet.

Lo que resulta interesante a partir de este momento es la vinculación de la escritura femenina con el Ministerio de Educación, en línea con los principios ideológicos de la política cultural difundida en 1975. Fue entonces cuando las mujeres fueron convocadas a ser una de las principales agentes de la llamada Reconstrucción Nacional, como madres heroicas “en defensa de la libertad de su Patria”⁴. El llamado a cumplir con el rol de educadoras por autonomía, a ejercer tareas asistencialistas, junto a mantener una postura apolítica de la vida cotidiana, era reforzado por la existencia de instituciones como la Secretaría Nacional de la Mujer y CEMA-Chile⁵. Desde las operaciones culturales, esta idea se vio fortalecida por el insistente enunciamiento de la cultura femenina —conservadora— en las acciones del régimen; en 1974 se desarrolló la exposición *Homenaje a la Mujer* en las salas del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de la Educación y en el contexto de la conmemoración de los 25 años del sufragio femenino, liderado entonces por el escritor Luis Drogueyt. La muestra fue organizada por la encargada de cultura, Dolores Mujica y su ayudante, Enrique Solanich⁶. Al año siguiente, se realizó la exposición *La mujer en el Arte* en las salas del MNBA. En 1978 cuatro investigadoras del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile —Lucía Santa Cruz, Teresa Pereira, Isabel Zegers y Valeria Maino— publicaron *Tres Ensayos Sobre la Mujer Chilena* (Editorial Universitaria). “El hombre hace la historia, la mujer es la historia” [la cita hace referencia a Spengler], señala Pereira Salas como antecedente del libro⁷.

Un año antes, el antiguo Departamento de Cultura se había convertido en el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Cultura, —liderado por Germán Domínguez, militante del Partido Nacional— y que estaba destinado a “enriquecer el proceso educativo. Junto al rescate de nuestras raíces”⁸. Desde este organismo, se realizan una serie de publicaciones con participación de Helfant, Alicia Rojas, Enrique Solanich, Javier González Echenique,

⁴ POLÍTICA CULTURAL DEL GOBIERNO DE CHILE, Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1975, p. 36

⁵ GREZ COOK, Francesca: *La cultura política propuesta a las mujeres por las instituciones femeninas de la dictadura chilena: la Secretaría Nacional de la Mujer, el voluntariado y CEMA-Chile (1973-1989)*, Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2014.

⁶ SIN INFORMACIÓN: “Se mantienen homenajes a la mujer chilena”, Santiago: La Segunda, 18 de enero de 1974. Ver también, CORTÉS ALIAGA, Gloria: “Problema tem nome: Mulher: Práticas museológicas feministas no Museu Nacional de Belas Artes (Chile)”, MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 251-269, mai.2023.

⁷ ARENAS, Braulio: “Tres ensayos sobre la mujer chilena”, Santiago: *El Mercurio*, 6 de agosto de 1978, p. E2

⁸ JARA, Isabel: “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 25 janvier 2016, consultado el 11 julio 2024.

² KLIMPEL, Felícitas: *La mujer chilena (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1962, p.22

³ Agradezco a José de Nordenflycht la referencia sobre Cecilia Echeverría Eguiguren.

Víctor Carvacho y Sonia Quintana, una de las autoras de la publicación *6 años de actividad artística en Chile 1974-1979* publicado por el mencionado Departamento⁹. Quintana, junto a otras comentaristas y periodistas, como Ana María Foxley, Claudia Donoso (Periodista de la Revista APSI), Irene Bronfman y Gaby Garfias —quien además es artista visual, participante de la exposición del año 75—, realizan numerosos comentarios sobre la escena y las políticas de gobierno a través de la prensa.

Alicia Rojas Abrigo era ex profesora del Liceo de Niñas de Concepción y Jefa de Artes Plásticas del Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas del Ministerio de Educación en tiempos de dictadura. En 1984 publica *Historia de la Pintura en Chile*, obra en tres tomos acompañada de cassettes y diapositivas. Dos años después publica bajo el alero del Departamento de Extensión, el libro *Mirando la pintura chilena*, también complementado por 140 diapositivas. En 1986 aparece el libro *La mujer chilena en el arte* publicado por la entonces directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Nena Ossa, quien había estado a cargo de la Sección de Artes Plásticas y Artesanías de la Secretaría de Relaciones Culturales, dependiente de la Secretaría General de Gobierno y “principal institución de propaganda y comunicación con la sociedad civil, especialmente con los sectores populares”¹⁰ durante la dictadura. El libro en cuestión desarrolla el concepto o noción de mujer relacionada con la construcción simbólica de la nación. La publicación contó con la investigación de Rosa Abarca, la misma investigadora y funcionaria del museo cuyos textos fueron la base para la exposición *La mujer en el Arte*, sin embargo, Ossa solo la incorpora en los agradecimientos del libro. La historia de las funcionarias y sus procesos de escritura al interior del Museo, como Rosa Abarca o, anteriormente, Laura Rodig¹¹ y María Luisa Señoret —investigadora, artista visual y asesora de Luis Vargas Rosas y Nemesio Antúnez—, queda aún pendiente por escribir.

En 1984 nos encontramos con la historiadora del arte Isabel Cruz Ovalle, doctora en Filosofía y Letras con Mención en Historia del Arte, profesora de Historia y Geografía del Instituto de Historia de la Universidad Católica y profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de Los Andes¹². Es también la primera mujer en ingresar oficialmente a la Academia Chilena de Historia en 1991 y en 1996 recibió el Premio

⁹ Para mayor referencia ver, QUEZADA, Lucy: *Aproximaciones sobre la crítica de arte de la escena artística institucional en la dictadura militar chilena: 1977-1982*, Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2018.

¹⁰ JARA, Op.Cit.

¹¹ Sobre la labor de Rodig como funcionaria del museo, véase MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: Catálogo “Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo”. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020 y VALDEBENITO, Yocelyn: *Lo político es un verbo: Laura Rodig Pizarro (1901-1972)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2023. El trabajo escritural de Rodig como su gestión expositiva al interior del MNBA no ha sido levantada en su totalidad hasta la fecha.

¹² Por estos años nos encontramos también con los textos de Ricardo Bindis, Waldemar Sommer, Pedro Labowitz y algunos textos de Enrique Lihn, además de la escritura académica de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, junto a la transformación de la escritura y abordaje historiográfico de Justo Pastor Mellado, entre otros.

Historia Colonial de América Silvio Zavala del Instituto Panamericano de Geografía e Historia dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA). La trayectoria de Isabel Cruz es extensa, especialmente en los ámbitos del barroco y el arte virreinal. *Historia de la Pintura y Escultura en Chile (1984)* y *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650 (1986)* se cuentan entre sus primeras publicaciones. El año 2008 publicó *Manos de mujer*, libro dedicado a la escultora Rebeca Matte, y el año 2011 participó en la escritura del libro editado por Ana María Stuven y Joaquín Fernandois, *Historia de las mujeres en Chile*.

Desde la escritura feminista y la perspectiva de género, destacan la labor de la ensayista y crítica literaria Adriana Valdés Budge, primera mujer elegida como directora de la Academia Chilena de la Lengua y del Instituto de Chile (2018). Sus textos se han constituido en referencias indiscutidas, aportando desde el cruce disciplinar de las humanidades. Fue editora de publicaciones como *Diario de muerte*, libro póstumo de Enrique Lihn, junto a Pedro Lastra en 1989. Participa también de artículos y ensayos, como *Una historia de miedo*, publicado en el catálogo de Museo Abierto, programa del MNBA en 1990. En él, Valdés señala:

Hace siete años comencé a escribir un artículo. No sólo no lo publiqué; ni siquiera pude darme permiso para terminarlo. Trataba del arte en Chile en esa época -es decir, desde el golpe hasta 1983- y de cómo se producía y qué tenía de particular su recepción. Pretendía continuar con él una línea iniciada con un artículo de 1977, “Escritura y silenciamiento”, publicado por la revista Mensaje. Como digo, no me atreví¹³.

Una primera selección de sus textos sobre literatura chilena y artes visuales se publican en 1996 bajo el título de *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*, recopilando más de “una treintena de escritos hasta ahora dispersos y difíciles de encontrar (...) obras de las últimas décadas, pero también anteriores”, según señala Bernardo Subercaseaux en su reseña¹⁴. Algunos de sus textos más tempranos son *Los ojos de los enterrados* (1977) sobre la obra de Roser Bru; *Alfredo Jaar: para América Latina espacios de reflexión* (1985) y *La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar* (1987) sobre las implicaciones del libro *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* de Nelly Richard; entre otros. El año 2006 sale a la luz otra compilación de sus trabajos sobre artes visuales en el volumen *Memorias visuales – arte contemporáneo en Chile*. El mismo año participa en el libro *Saber de ellas. Entre lo público y lo privado con el ensayo Arte, mujer, imagen*, interpelando las nociones de femineidad,

¹³ VALDÉS, Adriana: “Una historia de miedo”, en Museo Abierto, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 32. En el catálogo también participa la escritora Diamela Eltit con el texto “Gestos críticos”, junto a Ricardo Bindis, Alberto Díaz, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Pedro Labowitz, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Néstor Olhagaráy, Luis Poirot, Felipe Riobo y Waldemar Sommer.

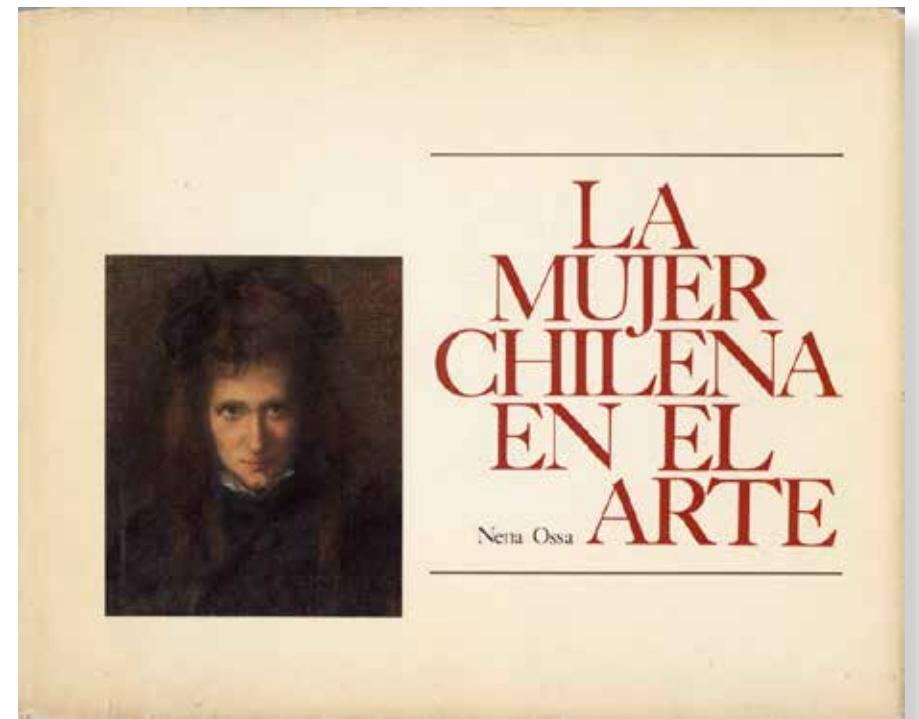
¹⁴ SUBERCASEAUX, Bernardo: “Composición de lugar, escritos sobre cultura”, Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, Santiago: Departamento de Literatura, 1996

lo femenino y mujer. Dos años después participa nuevamente con un ensayo en el libro compilado por la antropóloga Sonia Montecino, *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia, titulado Artes visuales y mujeres en Chile (Reflexiones hacia el 2010)*.

Junto a Adriana Valdés también se encuentra la teórica y crítica de arte francesa radicada en Chile, Nelly Richard, fundadora y directora de la *Revista Crítica Cultural* (1990-2008). Su trabajo feminista profundiza en la historia del arte como problema, impugnando la tradición historiográfica. Su enfoque ha estado especialmente concentrado en la producción contemporánea, desarrollando análisis en el ámbito de lo que denominó Escena de Avanzada, propuesta de lectura que agrupó a ciertos artistas y prácticas experimentales durante la dictadura, mediante la revisión crítica del canon artístico. Colaboradora de la *Revista CAL* en 1979, donde también participaron Sonia Quintana y Nena Ossa, sus publicaciones más referenciadas, entre muchas otras que ha realizado a lo largo de su trayectoria, son *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981); *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986), —en el mismo año se publicaba el libro de Nena Ossa y Diamela Eltit escribía *Desacatos*, texto sobre la obra de Lotty Rosenfeld—; *Masculino-femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993), *Residuos y metáforas* (1998), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007), textos que indagan sobre los márgenes, intersticios y bordes de la expresión cultural y que se articulan en torno al feminismo como vector de acción política en lo social y como fuerza de intervención teórica¹⁵. La autoescritura de las artistas también es importante en este momento. Aunque ya se venía realizando en períodos anteriores a modo de memorias y experiencias autobiográficas, aquí dan cuenta de un panorama político que se desplaza de sus propias producciones hacia otras expresiones artísticas. Tal es el caso del texto publicado por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en 1982, *Un filme subterráneo*, a raíz de una invitación realizada por el Círculo de Estudios de la Mujer en el contexto del Día Internacional de la Mujer.

De este modo, este breve texto aproximativo busca contribuir a la citación concreta de la producción escrita por mujeres y, al mismo tiempo, abrir las posibilidades de ampliación temporal sobre la escritura femenina que permite establecer críticamente desde qué lugar escriben, a qué géneros literarios recurren y qué estructuras de la escritura utilizan. El registro expandido de estas mujeres, testimoniales, políticos, culturales, requiere de un examen contextual que permita comprender las condiciones de producción de los escritos y la situación social de quienes los escriben, lo que al mismo tiempo permite distinguir entre literatura asociada a la mantención de modelos tradicionales de mujer y aquella que aliena un carácter emancipatorio.

¹⁵ FRANKEN, María Angélica: "Feminismo, género y diferencia(s) de Nelly Richard", *Acta Literaria* [online]. 2008, n.37 [citado 2024-07-15], pp.119-122



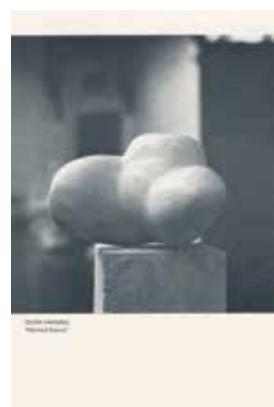
NENA OSSA. *La mujer chilena en el arte*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1986.



1.



MAGDALENA MIRA
Retrato Sara Goycolea de Barros
Catálogo La mujer en el Arte (1975)



REBECA MATTE
Eco

VILMA HANNIG
Mármol blanco

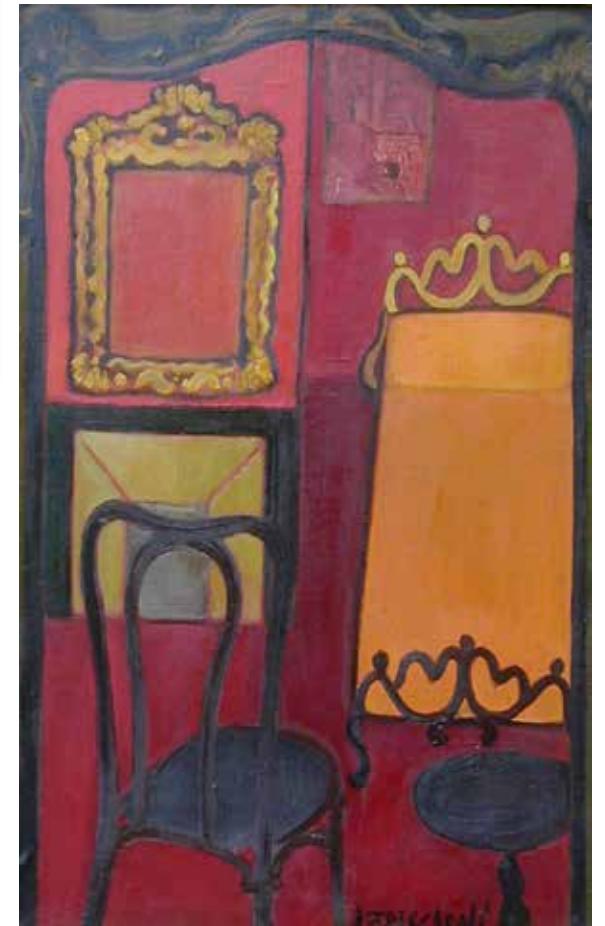
Catálogo La mujer en el Arte (1975)



CARMEN GACITÚA
Paseo del domingo
Catálogo La mujer en el Arte (1975)

1. TERESA SALAS DE HUNEEUS
Patio de la casa del señor
Subercaseaux, 1949
Óleo sobre cartón
35 x 25 cm
Donado por Ester Huneeus, 1973
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-1482

2. ADRIANA FRASCAROLI
Interior, s.f.
Óleo sobre tela
78 x 48 cm
Donado por la artista, s.f.
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-1065



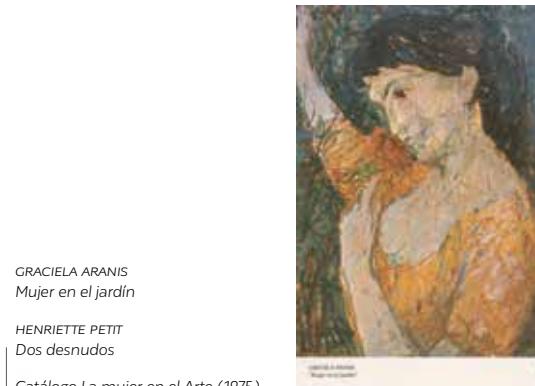
2.



ALBINA ELGUÍN DEL RÍO
Retrato

CLARA FILLEUL
Retrato

Catálogo La mujer en el Arte (1975)



GRACIELA ARANIS
Mujer en el jardín

HENRIETTE PETIT
Dos desnudos

Catálogo La mujer en el Arte (1975)



MIREYA LAFUENTE VERGARA
Visión cósmica, 1961

Óleo sobre tela
55 x 65 cm
Procedencia sin antecedentes, s.f.
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-1172



LUISA LASTARRIA VILLAREAL
Naturaleza muerta, ca. 1875/1925

Óleo sobre tela
43.5 x 53 cm
Adquirido por la Comisión de
Bellas Artes, 1893
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-25



1.



CELINA GALVEZ
Composición
Catálogo La mujer en el Arte (1975)



2.

1. ELMINA MOISAN CABRERA
La coqueta, 1916

Óleo sobre tela
67.4 x 77 cm
Adquirido a Otto Georgi, 1954
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-384

2. AÍDA POBLETE DEL SOLAR
Sin título, 1965/1980

Pastel y carboncillo sobre papel
37 x 52.3 cm
Adquirido a María Angélica Lynch,
2013
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-4560

LA MUJER EN EL ARTE 1975

Gloria Cortés Aliaga
Mariairis Flores Leiva
Nicole González Herrera

En septiembre de 1975 se inauguró *La Mujer en el Arte* durante el Año Internacional de la Mujer. La muestra, organizada por la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, la escritora Lili Gorofius y la investigadora Rosa Aburto, contó con 85 obras de colecciones públicas y privadas. La iniciativa fue ampliamente divulgada por la prensa oficialista e inaugurada con autoridades civicas y militares. Ella marcó una pauta respecto del rol de la mujer [maternidad y patria] en las nuevas políticas culturales, definidas ese mismo año por la dictadura y reforzadas en el discurso pronunciado un año antes por Augusto Pinochet en el llamado proceso de la "Reconstrucción Nacional".

Frente a este contexto, la actual exposición propone una revisión crítica de la muestra original, reexponiendo las obras, documentos y archivos que dan cuenta de cuál era el concepto de "mujer" y de "artista" que se promovía dentro de los salones del museo.

Con este objetivo se organizaron tres núcleos de sentido: las obras pertenecientes al MNBA que participaron en la exposición; las autoras mencionadas en el catálogo, pero que no fueron incluidas y los artistas que fueron apartados del relato. Estas capas de invisibilidad/invisibilización permiten ver como operan las omisiones de la construcción historiográfica –hecho que lo mismo Gorofius señala en una entrevista– y otros argumentos institucionales, estéticos y/o políticos que problematizan cuestiones como la censura, la inscripción del arte contemporáneo, la conformación de redes asociativas y la consecuente exclusión de la escena artística.

El remontaje de *La Mujer en el Arte* surge a 50 años del golpe militar y frente a la necesidad de interrogar los intersticios de la historia. De esta forma les invitamos a recorrer los murales y espacios con el desafío de la duda, con la posibilidad de idear otras realidades para los artistas, así como sentir sus esencias e imaginarlas, inevitablemente, presentes.





AURORA MIRA MENA
Flores y frutas, 1928

Óleo sobre tela
59.5 x 65.3 cm
Adquirido a Luis Álvarez
Urquiza, 1939
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-26

JUDITH ALPI
Kimono blanco, ca. 1919

Óleo sobre tela
198 x 150 cm
Donación de la artista, 1937
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-672





"El Mundo en que vivimos es de tensión, los valores ayer estimados van cayendo derrocados uno tras otro" dice la crítica Ana Helfant. Es difícil obtener una visión clara y desapasionada de las tendencias en boga "sólo las ciencias exactas ofrecen un campo más neutro para la discusión (Ana Helfant). El factor humanístico se encuentra más bien en crisis. Los jóvenes no confían en lo establecido. La materia pura predomina sobre el ideal. El excepticismo se refleja en la protesta, la rebeldía, la confusión de valores; los "antipoemas", las "cosaesculturas", los "desdibujos", el "mono", los "monstruos", el plástico feo y retorcido. ¿El Bronce y el mármol? Ni hablar, son muy caros; no importa se reemplaza con gangocho encementoado y pintado, una maleta de aluminio, el botiquín con prótesis; sexos, maniquíes, cajones, zapatos con un dedo, vestidos colgados; cosas y más cosas; el azar, el objeto en movimiento; rayos laser, sonido, y etc. etc. ¿Belleza?, ¿Arte? ¡No! Sólo expresión Pop Art. Afirmación angustiada de un yo presionado por la ciencia mecanizada, ruidosa, estertórea o silenciosa, cosmológica. Esto y no otro sienten sobre la piel y a profundidad nuestros jóvenes y nuestras jóvenes sensibles a la expresión artística.

Sorpresa entre las mujeres



En la familia, la mujer se realiza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria.

Adriana Pérez del Solar
Catedrática de Periodismo
del Instituto de Chile
11 de octubre, 1974

En la ciencia, en el secretariado, en el deporte, en la música, la literatura y el arte, mujeres artistas, médicos y amas de casa, están este año en la primera plana del interés mundial con su belleza, su amor maternal, su laboriosidad en la fábrica o en el hogar junto al esposo y los hijos. La mujer humana surge al fin, desprendiendo a la favorita del sultánato, la cortesana pugada y la "geisha" mujer-espíritu.

Adriana Pérez del Solar
Catedrática de Periodismo
del Instituto de Chile
11 de octubre, 1974

Los más talentosos y fuertes de espíritu crearán y continuarán; los sensibles pero débiles serán tragados por este enorme animal con cabeza, brazos y cola que se llama siglo XX.

Todos estos dilemas encuentran expresión en los más jóvenes artistas chilenos. La búsqueda es incesante y apasionada. En las pintoras y dibujantes, de algún modo, se dan los dilemas del mundo contemporáneo. Entre la multiplicidad de nombres citamos a: Vivian Scheihing, María Elena Ruiz-Tagle, Teresa Gacitúa, María de la Luz Torres, Gloria Ortiz, María Angélica Quintana, María Luz Viaux, Carmen Vicuña, Soledad Chuaqui, Ana María Balmaceda, Francisca Délano, Pilar Domínguez, Francisca Droguett Larraín, Carmen Aldunate, Alejandra Izquierdo, Ilya Mannes, Bárbara Ortúzar, Valentina Cruz, dibujante que también trabaja la escultura.

Si consideramos que estas artistas laboran principalmente en Santiago, habría que consultar las promociones de las sedes universitarias de provincia. Este intento esclarecedor no es, sino que el enunciado de una nueva perspectiva para valorar el Arte de nuestras compatriotas.

Rosa Abarca, 1975

Texto original de la investigación para la exposición *La mujer en el Arte*

Matriarcado En la Pintura Chilena



Bajo la apariencia de una liberación, la mujer pierde el derecho a desarrollar su auténtica personalidad y a proyectar sobre la sociedad el caudal de intuición y de riqueza afectiva que le es propia.

Aldana Pérez del Solar
Catedrática de Periodismo
del Instituto de Chile
11 de octubre, 1974

Valora labor fem en el campo del

La exposición marca un hito histórico y se podrá hablar de antes y después de la exposición de "La mujer en el arte" -por su visión retrospectiva y futurista como "genesis del futuro" creador de la mujer en las artes nacionales.

Domingo Varela
Pintor, escultor y artista
11 de octubre, 1974

En algunas cr
volguridad, la
de tensiones tr
valores tradicio

Gonzalo González
Escultor, pintor y artista
11 de octubre, 1974



ROSER BRU LLOP
Figura de memoria, 1973

Óleo sobre tela
100 x 60 cm
Traspasado desde el Ministerio del
Interior, 1973
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-497

GRACIA BARRIOS RIVADENEIRA
Acontece, 1967

Técnica mixta sobre tela
182 x 157 cm
Donado por la Corporación de
Amigos MNBA, 1995
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-490



PILAR DOMÍNGUEZ FUENZALIDA
Muro, 1973

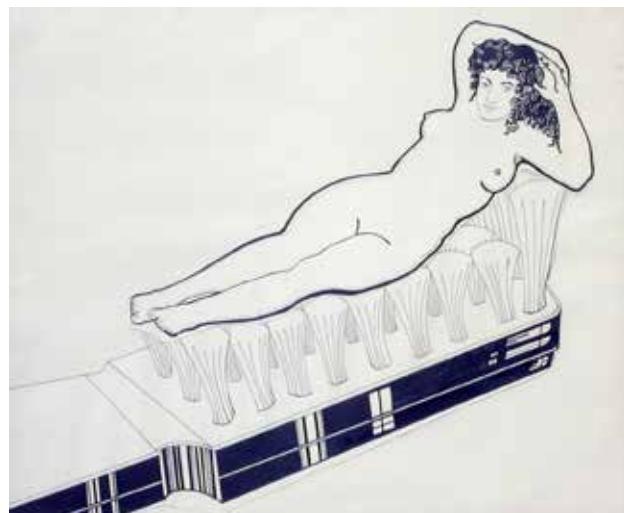
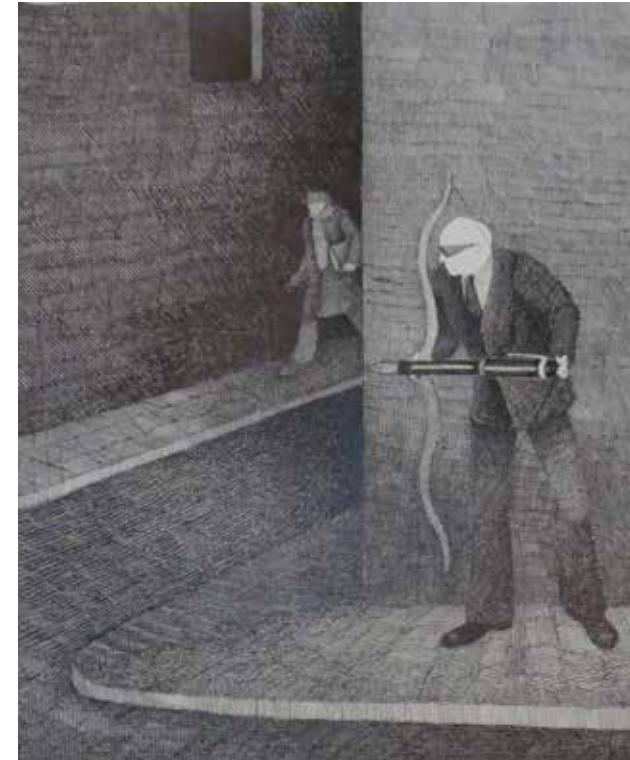
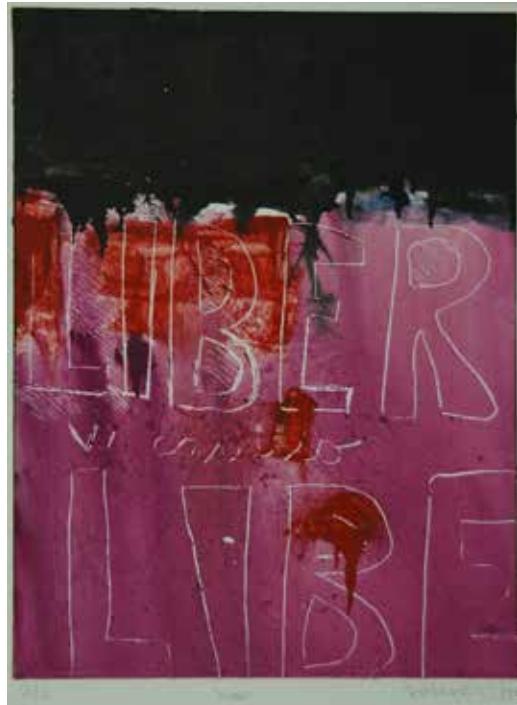
Calcografía sobre papel
32 x 24 cm

Donado por la artista, 1997
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-2167

YLVIA MANES VALDÉS
La maja del cepillo, 1975

Collage y tinta sobre papel
70 x 90 cm

Donado por la Colocadora Nacional
de Valores, 1975
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-1235



VALENTINA CRUZ LÓPEZ DE HEREDIA
Dibujo 5, 1978

Tinta china y lápiz sobre papel
65 x 50 cm
Donado por la artista, 2015
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-5289

MARÍA DE LA LUZ TORRES
La Estrella del mar, [ca. 1971]
firmada en 1972

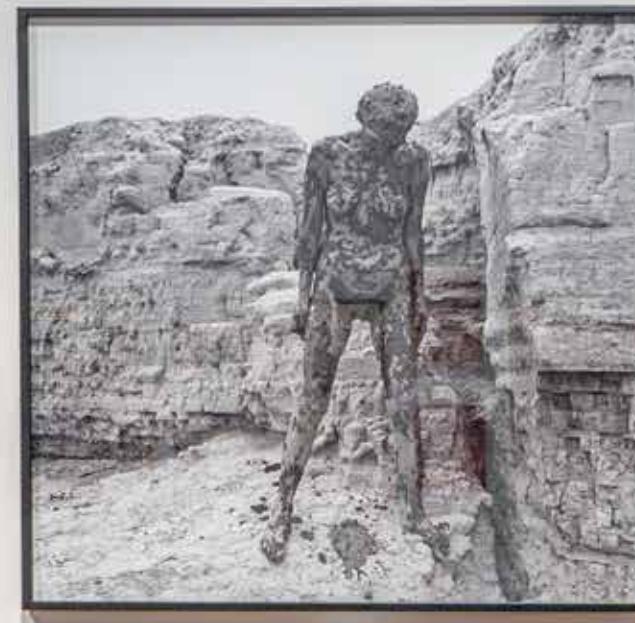
Lápiz grafito y de color sobre
papel
Donado por la artista, 1971
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
SURDOC 2-1571



La muestra original levantó una diversidad de nombres, no obstante, propuso una categorización cronológica y estética de las artistas y sus obras anclada en los discursos tradicionales, lo que dejó fuera cuestiones como los debates artísticos contemporáneos, los movimientos de mujeres o la cuestión política.

En este apartado, mediante obras y archivos, hemos querido dar espacio a algunas de las muchas artistas activas entre 1971 y 1977, pero que fueron excluidas de

la exposición original. A través de este ejercicio, queremos visibilizar no solo las omisiones inherentes al sistema artístico, sino evidenciar lo que ocurre reiteradamente con las mujeres y así crear un espacio de reflexión crítica, que desde el arte se expande a todos los ámbitos de la vida.



ADRIANA ASENJO ASENJO
Vieja momia, 1971

Xilográfía sobre papel
38 x 29 cm

Donado por la artista, 1971
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-727

IRENE DOMÍNGUEZ RÍOS
La vaca anti-racista, 1972

Serigrafía sobre papel
26 x 30 cm

Donado por la artista, 1972
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-976



EUGENIA VARGAS-PEREIRA
Sin título, 1977

Fotografía
100 cm x 100 cm

Adquirido a la artista, 2022
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-5615

MARÍA CRISTINA MATTÀ VERGARA
Eduviges va al baile de los Concha Cazotte, 1971

Técnica mixta sobre madera
147 x 36 cm

Adquirido a la artista, 2021
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-5563





LUZ DONOSO PUELMA
La Boca, 1973

Xilográfía sobre papel
75.8 x 54.4 cm

Entregado por Ramón Castillo, 2009
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-5312

TERESA VICUÑA LAGARRIGUE
Hombre solo, 1974

Terracota
103 x 52 x 29 cm
Procedencia sin antecedentes, 1974
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-1621



Nota de prensa
SIN IDENTIFICAR: "La Mujer En el Arte", Santiago,
septiembre 1975



Portada Catálogo *La mujer en el Arte*. Homenaje Año Internacional de La Mujer, Secretaría Nacional de La Mujer, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre 1975

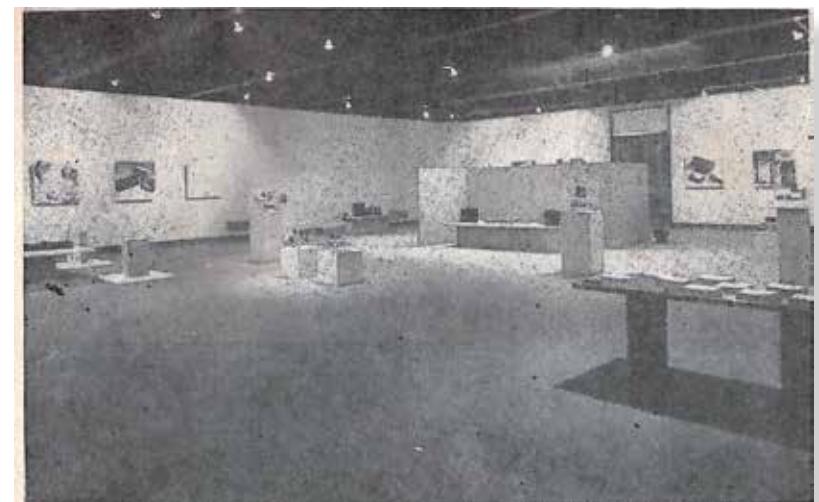


Imagen de la exposición en la Sala Matta (detalle de Nota de prensa)



XIMENA MORLA
Retrato Carmen Morla
SARA MALVAR
Naturaleza muerta
clara filleul

Catálogo La mujer en el Arte
(1975)



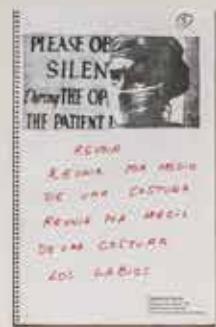
AURORA MIRA
Flores y frutas (detalle)
ANA CORTÉS
La lectura

Catálogo La mujer en el Arte (1975)

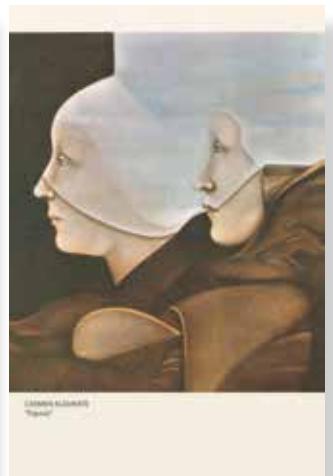


1. SIMONE CHAMBEILLAND LACHAPELLE
Orbital I, 1970
Aguafuerte sobre papel
78 x 78 cm
Donado por la artista, 1970
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-891

2. HERMINIA ARRATE RAMÍREZ
Naturaleza muerta, s.f.
Óleo sobre madera
70 x 53 cm
Donado por Ema Arrate, 1950
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-723



LE REGARD
1970



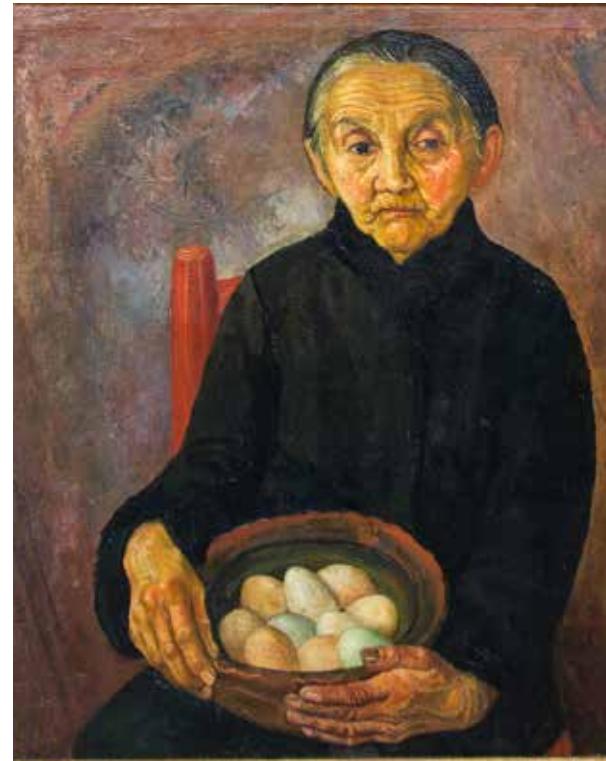
JUANA MÜLLER
Niña

CARMEN ALDUNATE
Figuras

Catálogo La mujer en el Arte
(1975)



1.



2.

1. MARTA VILLANUEVA CÁRDENAS
Día de campo, s.f.

Óleo sobre tela
83 x 102 cm
Donado por la artista, 1978
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-1630

2. MARÍA TUPPER HUNNEUS
Mama Rosa, ca. 1929

Óleo sobre tela
94 x 79 cm
Donado por la sucesión Aguirre Tupper, 1981
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SURDOC 2-387

LA MUJER EN EL ARTE





LAURA RODIG
Retrato I, 1949

Fundido en bronce patinado

76 x 68.5 x 35.5 cm

Donado por la DIBAM, 1974

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1446



SUSANA ROMERO
Kamasutra, ca. 1970

Forjado en bronce

41.5 x 14.6 x 7 cm

Adquirido a la artista, 1974

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1455



LILY GARAFULIC YANCOVIC
Serie Signo 3 - Cúpula cósmica, 1975

Mármol y bronce

55 x 50 cm

Adquirido a la artista, 2007

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-2747



MARÍA FUENTEALBA OLIVEROS
Cabeza, 1954

Labrado en mármol negro

44 x 33.5 x 24.8 cm

Donado por la Universidad de Chile, 1954

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-1066



CELIA LEYTON
Millaküyen, ca. 1950

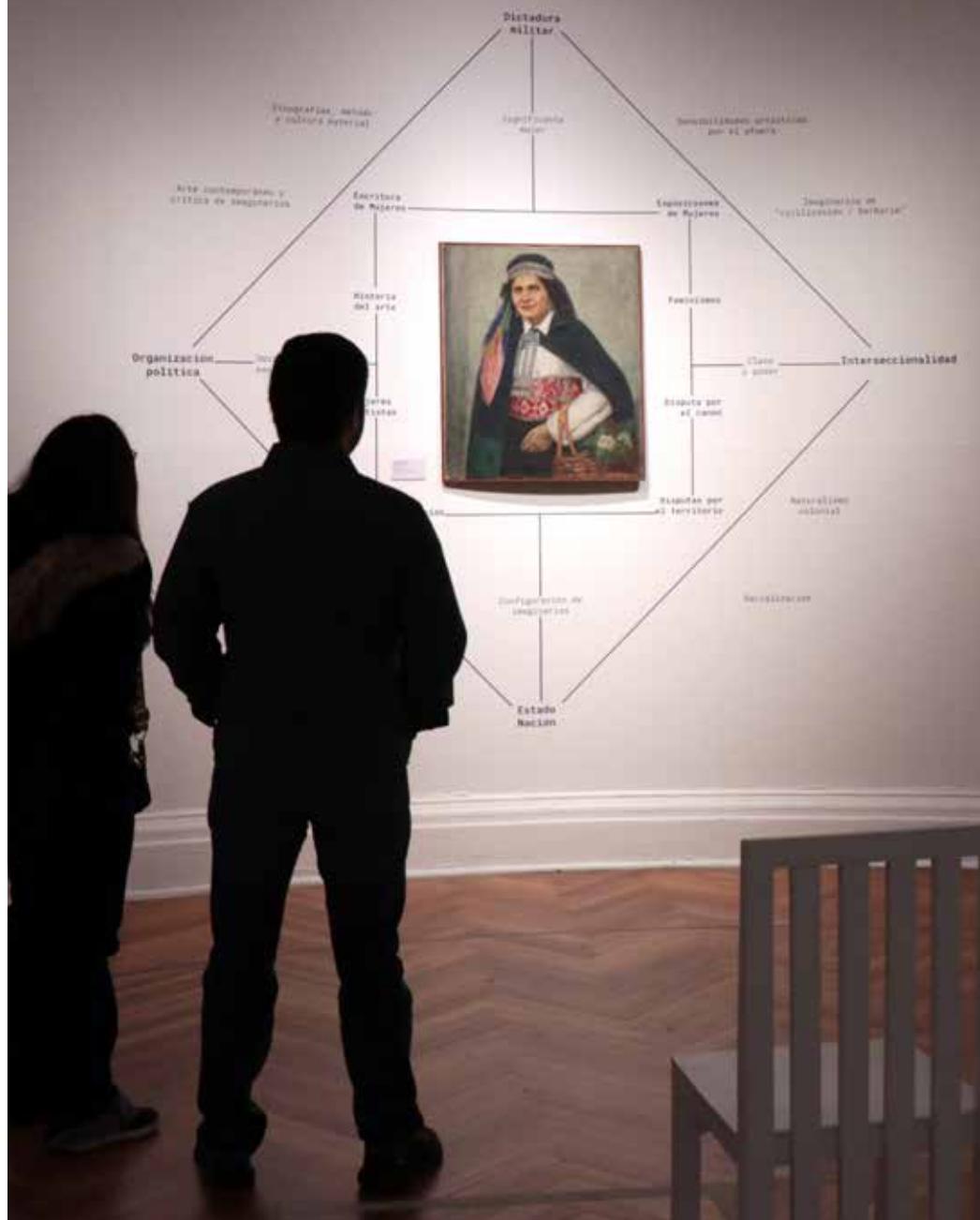
Óleo sobre tela

83.5 x 71.5 cm

Adquirido a Sabina Campos, 2022

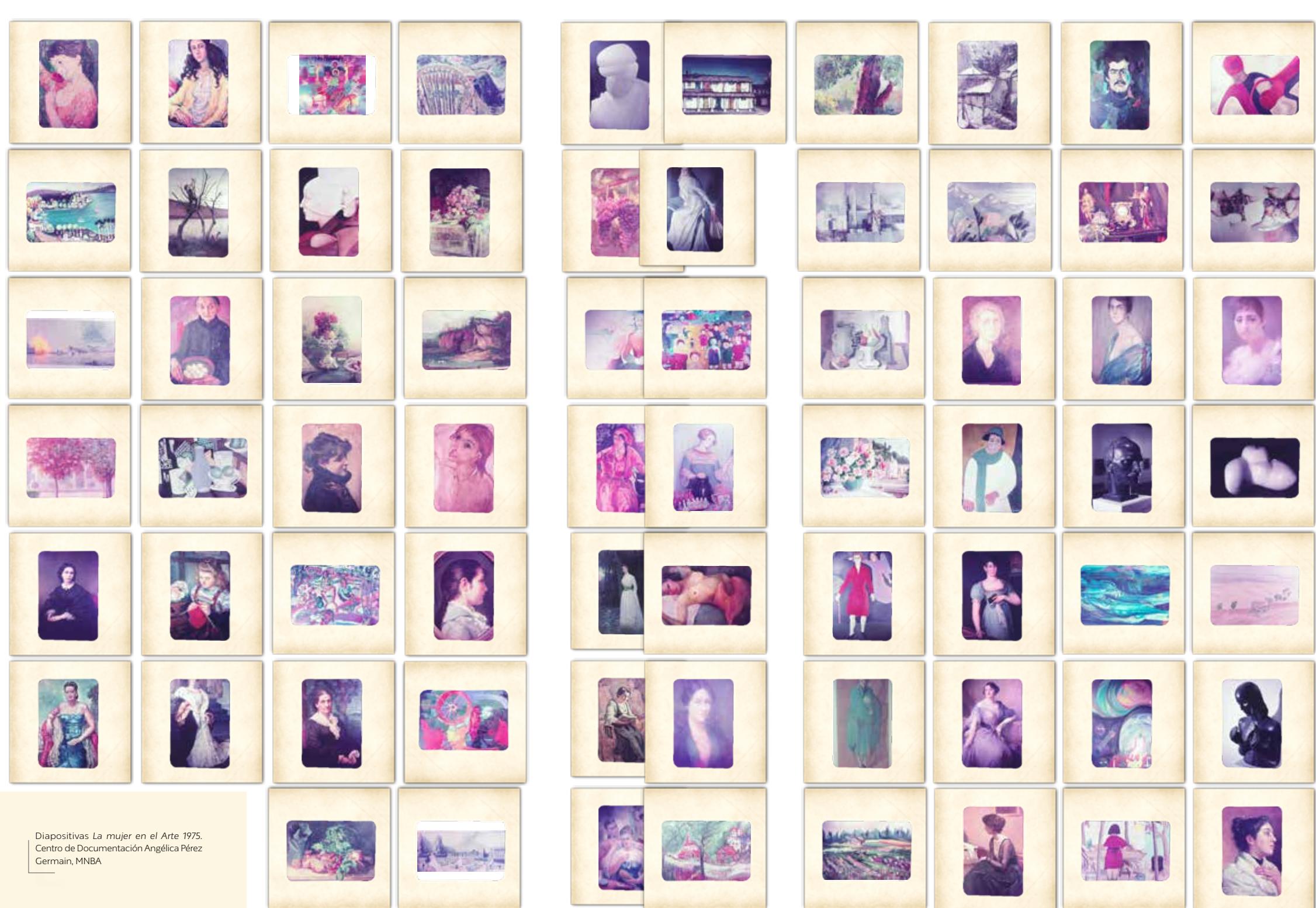
COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SURDOC 2-5621



A number of funds are available to help people develop their skills in the arts. These include grants from the National Endowment for the Arts, the New York State Council on the Arts, the New York City Department of Cultural Affairs, and the New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation.





Diapositivas *La mujer en el Arte* 1975.
Centro de Documentación Angélica Pérez
Germain, MNBA

CRÉDITOS EXHIBICIÓN

TÍTULO EXHIBICIÓN
La mujer en el Arte 1975

CURADORAS
Gloria Cortés Aliaga
Mariarís Flores Leiva
Nicole González Herrera

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Carolina Ossa Izquierdo

MUSEOGRAFÍA
Estudio Pedro Silva:
Vicente del Pedregal
Gracia Obach
Pedro Silva

INNOVACIÓN DIGITAL
Romina Díaz Navarrete

DISEÑO
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Lorena Musa Castillo

TRADUCCIÓN
Sebastián Jatz Rawicz

PRODUCCIÓN
Mecánica Visual

ILUMINACIÓN
Jona Galaz Irarrázabal

MONTAJE
Adrián Gutiérrez Villanueva
Pedro Fuentealba Campos
Swen Hauser Buntемeyer
Hugo Núñez Leonello
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos

CRÉDITOS CATÁLOGO

PRESENTACIÓN
Varinia Brodsky Zimmermann

TEXTOS
COPYRIGHT ©
Gloria Cortés Aliaga
Mariarís Flores Leiva
Nicole González Herrera

DISEÑO INTERIOR Y TAPAS
Lorena Musa Castillo

FOTOS
COPYRIGHT ©
Cosmovidaciones (Cristián Rojas)
Departamento Colecciones MNBA
© suc. Gracia Barrios Rivadeneira,
Acontece, CREAMAGEN, Santiago
2024

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTORA MNBA
Varinia Brodsky Zimmermann

ASISTENTE DIRECCIÓN
Valentina Ruiz Rodríguez

CURADORAS
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES
Cecilia Chellew Cros
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA
PROYECTO LAB MNBA

Romina Díaz Navarrete

DISEÑO GRÁFICO
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN
Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

GESTIÓN PATRIMONIAL
Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

Carolina Correa Orozco
Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén
Hugo Núñez Marcos

Pedro Fuentealba Campos

ARQUITECTURA
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Manuel Arenas Bustos

Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili

Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera

Claudia Chamorro Pizani
Roxana Vargas Navarro
Jona Galaz Irarrázabal

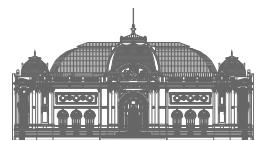
AUTORIZACIÓN SALIDA E
INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA
Adrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia

Stephan Aravena Manterola



Descarga en este QR los archivos de
la exposición



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *LA MUJER EN EL ARTE* 1975. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 29 de junio de 2023 hasta diciembre de 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Gobierno de Chile