

AÑO 5 N° 7 PRIMAVERA 2018

ARTÍCULOS

(en)clave Masculino o cuando la práctica curatorial incomoda. Experiencias sobre una exposición feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) ¹

Gloria Cortés Aliaga

A partir de la reflexión sobre los contenidos curatoriales desarrollados en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), en 2016 se realizó la exposición (en)clave Masculino abordada desde una mirada crítica respecto de la construcción de género. Las corporalidades masculinas y el relato feminista de la muestra generaron diversas reacciones entre el público visitante, las que quedaron registradas en diez libros de visitas. Estas permiten analizar ciertas estructuras sociales sobre los territorios corporales y las potenciales lecturas sobre acciones culturales políticamente "incorrectas".

El 19 de enero del 2016 abrió al público la exposición *(en)clave Masculino* con obras de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile. A menos de un mes de inaugurada la muestra, fueron encontradas las jóvenes argentinas violentadas y asesinadas en Ecuador, lo que generó un alto impacto en la sociedad chilena y abrió un amplio debate sobre los múltiples femicidios ocurridos en el país. La emergencia del movimiento Ni Una Menos, las más de cincuenta mujeres asesinadas durante el 2016 en Chile y los cientos de casos de homicidios frustrados, las denuncias de acoso, abuso y violencias sostenidas sobre niñas y mujeres –trabajadoras, estudiantes, pobladoras, mapuche, inmigrantes– generaron un punto de inflexión en la lucha contra una problemática que es estructural a la actual sociedad capitalista y patriarcal. Ensanchar los límites de la práctica curatorial en el principal museo del país como un modo de crítica a un sistema que reproduce la discursividad hegemónica y dominante sobre los cuerpos era el objetivo de la exposición al instalar una fisura en los relatos históricos sobre la colección permanente del MNBA con una mirada relacional entre arte, política y género. Así emergió una serie de relatos asociados a la crisis de la masculinidad y el cuestionamiento del canon, que visibilizaron las estructuras de subordinación, la desigualdad naturalizada y la persistente exclusión/omisión que han operado tanto en el sistema de las artes chilenas como en la institucionalidad cultural.

La exposición se construyó sobre la base de ocho ejes de discusión, entre los que se encontraban El linaje museal, El cuerpo masculino y el homoerotismo, Poder y sumisión, Ejercicio voyeur y otros cuatro temas que abordaban la cuestión de las identidades múltiples desde la masculinidad y la construcción de filiaciones en la esfera artística, asociadas al ordenamiento simbólico del patriarcado. El concepto de la patrilinealidad y el honor y la primogenitura transmitida de hombre a hombre daban inicio al recorrido de la exposición donde la premisa de "matar al padre" –acabar con la supremacía de la corona española– para dar paso a héroes mesiánicos –hijos sin padres–, abría la discusión sobre la continuidad del linaje republicano sustentado en el amor filial.

El padre de la patria, ilegítimo él como el idioma de la naciente república, se mira a sí mismo en Montalbán, encarnado por el "mulato", en la grandeza de su virilidad y en la semi soledad de su autoexilio. Diálogo masculino del militar-político y el artista en el escenario de una independencia y un conflicto que se graba en sus biografías: en el primero el "drama" del mestizaje y la filiación trunca; en el segundo, la identidad de casta marcada en el cuerpo (MNBA,2016:78).

A partir de la obra *Don Bernardo O'Higgins, Director Supremo*, realizada por el afromestizo José Gil de Castro en 1821, la antropóloga Sonia Montecino planteaba la pregunta en el catálogo de la exposición sobre la desarticulación de los contenidos patriarcales y de un modelo único de "ser hombre" que emerge de los procesos de la colonización y sus alcances, así como de la vida republicana. Las obras de la colección dialogaban con la herencia del territorio y la territorialización de los cuerpos como ejercicio biopolítico y patrilocal: *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián* de José Gil de Castro (1816), *Lección de geografía* de Alfredo Valenzuela Puelma (1883) y *Retrato de Enrique Lynch y su hija* de Ricardo Richon-Brunet (1901) se enfrentaban a *Los huérfanos* de Julio Fossa Calderón (1912) y *La Viuda* de Jerónimo Costa (principios del siglo XX), en el que la mujer venerada en su rol de madre y esposa, es sacrificada por amor a la patria y a la libertad entregando a sus hijos a la guerra. Al mismo tiempo, los "padres del museo" eran exhibidos a modo de galería de hombres ilustres en los que se daba cuenta no solo de la ausencia femenina en la construcción ideológica de la institución y sus colecciones, sino también de las redes asociativas masculinas que construyeron las bases de la virilidad del arte moderno y sus exclusiones.



Detalle de la exposición *(en)clave masculino*. Sala Sur, Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez

Como punto de quiebre, la exposición abrió al relato sobre el homoerotismo y la expresión de la naturaleza emocional del deseo hacia el cuerpo desnudo masculino –símbolo académico del ideal de belleza y la perfección–. “Nunca he visto entre las mujeres bellezas tan perfectas como entre los hombres”, señalaba el teórico alemán Johann J. Winckelmann (1764:26) dando cuenta de la importancia que adquirió el culto a la masculinidad en la época moderna y su imagen feminizada. Lo anterior se vio reflejado en las series litográficas ampliamente difundidas por las escuelas de bellas artes –como el *Cours de dessin d’apres les maîtres* (1857) de Bernard Romain Julien– en las que se privilegiaban las hermosas y suaves poses de los modelos y en las que la belleza era sinónimo del deseo. En oposición a lo anterior, la contracultura del deporte encontró en el cuerpo atlético un nuevo modelo de masculinidad saludable y su sexualidad, natural. *El boxeador* (1923) de Camilo Mori revela la democratización del deporte y la camaradería atlética entre hombres que, en el caso del boxeo, se convirtió también en parte de la cultura proletaria a inicios del siglo XX chileno. La imagen del boxeador definía no solo pautas de la masculinidad, sino también la posibilidad de ascenso social para la clase obrera, en oposición a los valores burgueses definidos en la década del veinte. *Prometeo encadenado* (ca. 1883) y *Sísifo* (1893) de Pedro Lira, permitieron poner de manifiesto esa binariedad de los cuerpos en el que la imagen del “esteta” (burguesía) versus el “atleta” (proletariado) se enfrentaban en una misma unidad simbólica del deseo masculino. El homoerotismo puso en escena un mercado de arte relacionado con el mundo homosexual, aunque no exclusivo del mismo, en el que la figura de san Sebastián adquirió un rol protagónico. Asimismo, el cuerpo travestido de la *Maga* (1897) de Alfred-Pierre Agache o la copia del 1900 de *Narciso* contemplando su propia belleza –ambos cuerpos adolescentes– indagaron sobre las nociones de las prácticas discursivas que derivan en la feminización de la representación de la homosexualidad y del deseo erótico, la intersexualidad y el hermafroditismo. El deseo sobre del cuerpo juvenil y andrógino es sostenido en el goce de lo híbrido; la doble sexualidad o la ambigüedad sexual se constituyen en el horizonte estético sobre el ideal perfecto que contiene la belleza, la juventud y feminidad en un solo cuerpo. Niños y mujeres, sujetos subyugados al deseo masculino, se instalan desde esa frontera corpórea, asignándoles componentes eróticos y sublimes, pero negándoles el deseo sexual. El cuerpo emerge como punto de inflexión entre la masculinidad homogénea, la normatividad y el deseo.



Narciso (ca. 1900, reproducción en bronce del original existente en el Museo de Nápoles) y *Las dos Fridas* (1989-2014) de las Yeguas del Apocalipsis en la rotonda “El individuo inquietante”. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez

En octubre, a nueve meses de inaugurada la exposición, invitamos a Johan Mijail (poeta y performer dominicano) y Jorge Díaz (biólogo, escritor y activista del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual, CUDS) a intervenir las salas con motivo del lanzamiento de su libro *Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecnocolonialidad* (Editorial Desborde, 2016). *HOMBRES NO SOMOS* consistió en la instalación de las fotografías de la portada y contraportada del libro, realizadas por Paz Errázuriz e intervenidas por Felipe Rivas San Martín, en el que ambxs autorxs aparecen desnudos con los genitales expuestos. Las imágenes en tamaño natural, acompañadas de un video, subvirtieron los retratos de los principales agentes masculinos del museo y el relato burgués emplazado por la historiografía del arte. “Somos [...] una hermosa técnica, las migas de pan, las pequeñas esculturas hechas de pasta de miga de pan [...]. Cholitas sin patria, cholitas expatriadas, apátridas, malagradecidas, cholitas hechas con la marca estética del residuo”, versaban las palabras de lxs activistas en las salas. Abordar e intervenir la colección desde esta perspectiva permitía deconstruir e interpretar críticamente la conformación de la propia historia de la colección para incorporar otros cuerpos, aquellas subjetividades nómades instaladas por Rosi Braidotti (2004) o los relatos fronterizos que enmiendan y reparan, al menos en una parte, las políticas de la memoria.



Detalle de la intervención *Hombres no somos* de Johan Mijail y Jorge Díaz. Fotografía de Paz Errázuriz intervenida por Felipe Rivas San Martín. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez

La jerga “a la madre”

“Los textos llegan al ridículo de sí mismos en la imitación de la jerga ‘a la madre’ y la yegua de Lemebel [Pedro Lemebel, integrante de las Yeguas del Apocalipsis], que no dejan fuera tratándose de lo que se trate y el par de ‘cholas’ [referido a *HOMBRES NO SOMOS*] hablando en femenino”, escribió uno de los visitantes del museo en el libro de visitas de la exposición. “Todo les sale por la culata –continúa– porque el grotesco es de caricatura de la ideología que quieren proponer prostituyendo al arte”. Dichas palabras registradas en los más de diez libros de la muestra no son una excepción y se constituyen en la respuesta acrítica y excluyente de los discursos dominantes sobre las expresiones artísticas mal denominadas “clásicas”. Hacer explícito el conflicto al respecto considera no solo reconocer y evidenciar las imágenes de dominación masculina, sino también invitar a la reflexión/inflexión sobre los discursos oficiales y las prácticas museológicas tradicionales. Ello, sin dudas, tiene consecuencias “incómodas” para los visitantes –y para el propio museo–, que demuestran que la transversalidad de los relatos hacia nuevas miradas, como el feminismo, sigue siendo motivo de disputa. “Este museo ha decidido priorizar la difusión del ideario político en desmedro absoluto de la difusión y reflexión sobre el arte” o bien, respecto de los textos introductorios, “escritos por una anarca-radical”, finalmente “[...] ¿qué necesidad hay de ‘infestar’ con una jerga feminista teórica cuadros tan significativos de nuestra pintura?”, son ejemplos de lo anterior.

Los cuadros, hermanos: el "discurso teórico" que pesa en cuadros es deplorable, feo, simplista, tóxico. ¿Qué necesidad hay de "infestar" con una jerga feminista teórica cuadros tan significativos de nuestra pintura como el de Pedro Lira?

Detalle de libro de visita exposición *(en)clave Masculino*.

En mayo de 2016 un colectivo anónimo instaló en los muros externos del museo la imagen de la joven Elizabeth Short, descuartizada en 1947 en Estados Unidos, acompañada de la frase: "Yo también estoy desnuda ¿Puedo pasar?" Dicho emplazamiento, físico y simbólico sobre los imaginarios de la institución museal, tomaba cuerpo (insumiso) en el lenguaje y forma de conocimiento propio de los espacios feministas, aludiendo a lo que las Guerrilla Girls ya denunciaron hace más de treinta años sobre los porcentajes de desnudos femeninos en los museos versus la presencia de las artistas. Efectivamente, en un primer estudio realizado por el Departamento de Colecciones del museo, especialmente por la historiadora del arte Nicole González, las cifras sobre la presencia de las creadoras-productoras alcanza apenas un 11%, mismo porcentaje de autores desconocidos(as), es decir, alrededor de 700 obras en comparación a las más de 5.000 existentes en el acervo nacional. La disgregación de los números dentro de las diferentes colecciones arroja también la problemática sobre las divisiones y jerarquías definidas por la institución museal como regulador de las prácticas artísticas, es decir, historias segregadas, como define Griselda Pollock, respecto a las "formas hechas a la medida de prácticas selectivas y sus correspondientes mitos de identidad artística que el museo anticipa y que a continuación confirma" como historiografía de voces y haceres masculinos (Pollock, 2000: 328). A estos números debemos sumar que de las 700 obras mencionadas, 470 aproximadamente fueron donadas por las mismas artistas o agentes externos. Esto significa que las mujeres no han sido incorporadas en las políticas de adquisiciones. Este análisis, tremendamente revelador al respecto, fue uno de los principales detonantes para la conformación de una curaduría que no solo diera cuenta de estos aspectos a modo de autocrítica institucional, sino también de cómo los modelos de masculinidad y las operaciones dentro del sistema de las artes mantenían el sesgo sobre la corporalidad femenina y las prácticas artísticas de las mujeres, como también evidenciaban la heteronorma y los procesos de crisis de la masculinidad moderna.



Yo también estoy desnuda ¿Puedo pasar?, colectivo feminista anónimo instalado en los muros externos del MNBA en mayo del 2016. Fotografía: Nicole González

El interés de parte del equipo del museo por la instalación del panfleto, percibido como una acción poscuratorial y ciudadana, se vio interrumpido frente a la rápida arenga del cuerpo de vigilantes, que eliminó la proclama a minutos de ser instalada. Short, mutilada, abusada, transgredida, violentada, direccionaba la mirada hacia la situación de la víctima de la agresión sexual y proponía la mirada femenina, intersubjetiva, como espectadora de un relato-guion museal. Tal como lo hicieron Mieke Bal (1996) y Griselda Pollock (2003) respecto de la semiótica de la violación, por una parte, y el lugar de la espectadora, por otro, las historias colectivas en femenino que surgieron a partir de las visitas guiadas y las conversaciones internas entre las diferentes profesionales del museo, abrían la posibilidad de establecer un correlato con las historias de violencias simbólicas, físicas, psicológicas, historiográficas, entre tantas otras que se encuentran presentes en nuestros entornos cercanos. Las numerosas escenas de raptos y posesiones de cuerpos femeninos, como el de las Ninfas, se repite excesivas veces no solo en las obras de la colección, como en la emblemática *Marchand d'Esclaves* (La Perla del Mercader, 1884) de Alfredo Valenzuela Puelma, sino también en el imaginario visual de las representaciones de los mitos clásicos. *Perseo liberando a Andrómeda* (sin fecha), una copia anónima de Rubens, instala la misma noción del dominio sobre el cuerpo en cautiverio y da cuenta de que la violencia de género se nutre de representaciones simbólicas asumidas que se repiten en *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique*, la obra de Raymond Quinsac Monvoisin (1859, Colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca) en la que la cautiva sufre la triple marginación de las sociedades que la re/acogen: la de ser mujer, blanca y madre de niños mestizos. Cautivas, esclavas o prisioneras, todas ellas deben ser rescatadas y redimidas para la continuidad moral de la estructura social. Dichos relatos cobraron forma en las discusiones, que abrió la exposición, relativas al movimiento Ni Una Menos y a la ley contra el acoso callejero recientemente aprobada en el Senado, que refrendaba la posibilidad de discutir la violencia de género dentro de una institución del Estado, utilizando la muestra para conversar sobre el tema con estudiantes, hijos e hijas, madres, hermanas, amigas. Tales efectos expansivos de incorporar los afectos, de contaminar la historia blanqueada, la heteronorma, lo patriarcal de nuestros relatos, actuaron como articuladores entre la práctica curatorial y la historia afectiva de los visitantes.



Detalle de *Baco y Venus* (ca. 1645) de Jacob Jordaens, The Elder en la sección "Poder y Sumisión". Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez

La victimización sistemática de los cuerpos en estado de indefensión también quedó reflejada en el *Muro de las violencias*, área temática de la curaduría que abordaba los alcances de las políticas de Estado sobre los usos disciplinarios para clasificar, normalizar, reprender, castigar y reformar. *Desolación* (1909) de José Mercedes Ortega nos entregaba la visión sobre la mortalidad infantil derivada de los procesos de industrialización y las discusiones sobre salud pública que emprendieron las agrupaciones feministas asociadas al mundo obrero. Mismo que recibió una de las empresas de violencia sostenida más indignantes de nuestra historia: las numerosas matanzas ocurridas durante los mítines y huelgas violentamente controlados por el Estado, desde inicios de 1900 hasta alrededor de 1925 y que dejaron cerca de 4.000 muertos, entre los que se encuentran niños y niñas. La infancia violentada versus la infancia controlada quedaba de manifiesto en las obras *Figura de niño* (1887) del español Francisco Domingo y Marqués y *Niña con juguete* (1900) de Demetrio Revoco. Esta última "interpela mucho más a los espectadores actuales que a sus contemporáneos desde el problema del dimorfismo sexual en la construcción de la apariencia", según manifiesta el historiador del arte Marcelo Marino en el análisis de esta obra en el catálogo de la exposición (MNBA, 2016: 190). Es, quizás, en este ejercicio curatorial en el que se despertaron más sentimientos de solidaridad y temor entre los visitantes. "En la sala contigua, mi hijo pidió posar acostado sobre el asiento, como el niño del cuadro" o "Me angustia pensar en mis hijos" son algunos de los comentarios registrados en los libros, a pocos días de conocer las cifras de la vulneración de niños y niñas en el Servicio Nacional de la Infancia (SENAMI) que identificaba a 1.313 niños fallecidos y continuas denuncias de violaciones, maltratos, abusos y explotación sexual (Fuente CIPER, 2017).



"El muro de las violencias". En primer plano, la obra *Mater Afflictorum* (1883) de José Mercedes Ortega, copia de William-Adolphe Bouguereau. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Gutiérrez

"Gracias, porque ya no estoy tan sola"; "Me hizo reflexionar sobre el rol del arte como instrumento de fomentación de una sociedad patriarcal y opresora"; "Desafío a cualquier hombre que quiera declarar que la igualdad de género es real, a pensar lo mismo después de ver esta muestra" confirman el territorio de producción de la subjetividad femenina frente a la resignificación del campo visual al establecer la mirada feminista como espectadora/sujeta política de imágenes social y culturalmente significadas. La exposición *[en]clave Masculino* permitió abrir las discusiones sobre las transformaciones de los museos, las problemáticas contemporáneas y la necesidad urgente de instalar los temas que la sociedad reclama hoy. Sin embargo, las opiniones vertidas por un sector de los visitantes demuestran que los procesos de generización no son unívocos y que la construcción de dicotomías jerárquicas se sostiene todavía sobre los modos de configuración de sexualidades diferentes y excluyentes, visibilizando el malestar y el conflicto de los argumentos esencializantes. En este sentido, resignificar las colecciones se presenta como una necesidad de alta complejidad que presupone, también, un compromiso político de las propias instituciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, Mieke (1996). *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. Londres: Routledge.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- Albert, Catalina (2017). "Sename: las terribles cifras que demuestran que nada ha cambiado", en *Ciper Chile*, 23 de junio. Disponible en: <http://ciperchile.cl/2017/06/23/sename-las-terribles-cifras-que-demuestran-que-nada-ha-cambiado/> (consultado: 17/10/2017).
- Cortés Aliaga, Gloria *et al.* (2016). *len)clave masculino. Colección MNBA* (cat. exp.). Santiago de Chile: Andros.
- Pollock, Griselda (2000). "Inscripciones en lo femenino", en Ana María Guash (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- (2003). "The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in their Virtual Feminist Museum. *Art History*, vol. 26, n° 2, pp. 174-213.
- Winckelmann, Johann J. (1964). *Lo bello en el arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.

1.

El presente artículo forma parte de la evaluación realizada en conjunto con el Departamento de Colecciones y el Área de Mediación y Educación del MNBA respecto de la respuesta del público a la exposición, registrada principalmente en los libros de visitas y redes sociales del museo, que será publicada en el 2018.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num7_art_3.php