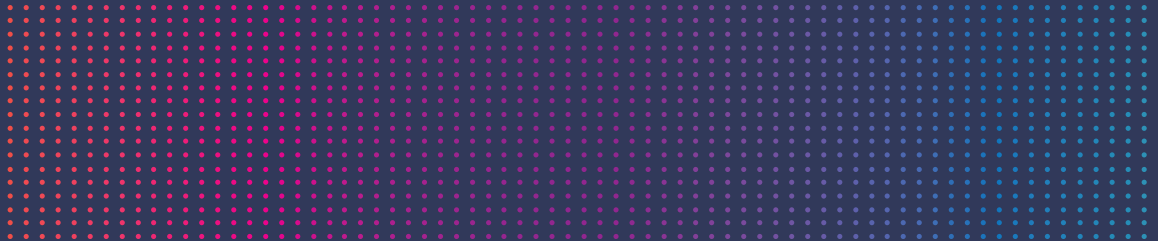




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





“MUJERES DE PODER”.  
DIRECTORAS EN EL MUSEO  
NACIONAL DE BELLAS ARTES

ENSAYO GANADOR  
HAZ TU TESIS EN CULTURA 2020  
CATEGORÍA POSGRADO

Nicole Andrea González Herrera  
Maestría en Museología  
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía  
Manuel del castillo Negrete

## Reseña

El escenario cultural e institucional chileno sedimentado en «*Mujeres de poder*» *Directoras en el Museo Nacional de Bellas Artes* es puesto en tensión no sólo por la noción de género como categoría de análisis, sino también bajo la disciplina museológica que, en su vertiente crítica, interpela a los espacios museales recogiendo los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales que los erigen. Esta confrontación a la realidad sociopolítica del Museo Nacional de Bellas Artes es enmarcada entre los años 1973 y 1990, cuando la escultora Lily Garafulic (1914-2012) y la periodista Nena Ossa (1922-2019) encabezaron la estructura organizacional.


Entre las diversas tesis que atraviesan este ensayo destacan tres; primero, la perspectiva androcéntrica que ha operado de manera histórica y omnipresente en la cultura. Luego, la creencia errada de que las instituciones del universo artístico son neutrales, estáticas y ajenas a los fenómenos sociales, instancia que ha desfavorecido la crítica, pero también los debates, evaluaciones y aciertos. Por último, la correlación directa que existe con el mundo político y legislativo, pues, profundiza cómo ciertas decisiones culturales van moldeándose de acuerdo a las agendas políticas, programas e imaginarios sociales en general.

Todos los antecedentes expuestos, desde Garafulic hasta Ossa, personifican una lealtad con la dictadura cívico-militar y su ideología. Donde, además, consolidaron un modelo institucional de privatización creciente. Es decir, durante los diecisiete años que duró la intervención militar, no sólo comenzó a cobrarse por servicios culturales que anteriormente eran gratuitos, sino que se instauró una praxis de mediación o intervención económica que permeó en las relaciones humanas y sociales.

Algunos hechos desconocidos por la historiografía nacional, como la administración de las colecciones y otros de manejo público, como las exposiciones, definieron un perfil de género afianzado en una despolitización, una delimitación hacia lo doméstico-familiar, una idealización de la belleza y la sensibilidad, como mucho una aceptación de la mujer trabajadora, pero nunca una promoción o independencia de ésta.

Diversas preguntas, polémicas y contradicciones, como rasgos latentes del período, acompañan la revisión teórica y bibliográfica que propone nuevos conocimientos para el campo artístico: ¿Cuáles son las marcas de género que conserva el MNBA? o ¿Cuántas directoras se necesitan para –por fin– reconocer, visibilizar y valorar el trabajo de las mujeres?

Finalmente, al ser el Museo Nacional de Bellas Artes un foco cultural para el país tiene la oportunidad de promover nuevas formas de relacionalidad, con una responsabilidad social, educativa, afectiva y empática. El museo debe confrontar sus controversias y



accionar ese espacio en común, con más herramientas y diversidades que ningún otro, para gestar -en lo colectivo- un nuevo paradigma de sociedad.

**Palabras clave**

Museo Nacional de Bellas Artes, museología crítica, estudios de género, institucionalidad, cultura, Chile

## Introducción

Los espacios culturales, como el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>1</sup>, funcionan con un doble objetivo: reflejar la realidad e incidir en las prácticas sociales. Así como existe una oferta definida de bienes culturales para cada momento, existen también modos de producción y de consumo que son favorecidos por tales espacios culturales. Estas secuencias dentro del campo cultural van formando un paradigma particular, la matriz de la disciplina artística cuya institucionalización opera desde la creación de las Academias de Bellas Artes. El campo cultural y el campo artístico, en específico, engloban una serie de agentes y relaciones con condiciones puntuales. Así lo plantea Néstor García Canclini:


Hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural. (1990, p. 18)

Este entramado de sujetos sociales actúa de manera colectiva en espacios públicos que son siempre políticos, ideológicos y estratégicos debido a las cargas históricas y las relaciones que en él se establecen (Rabi, 2018, p. 30). Al escudriñar en los espacios culturales, siendo nuestro objeto de estudio un museo de arte, hay que plantear preguntas críticas que apelen a reconocer las intenciones, cargas ideológicas, estrategias u objetivos que movilizan su realización en determinado momento y contexto social. Es decir, hay que trascender la mirada y su asombro, para incursionar en un enfoque que apele a identificar lo político, lo ideológico y lo estratégico, puesto que las artes pueden servir como un ejercicio crítico y subversivo, pero también, “como instrumento de propaganda y adoctrinamiento para promover la ideología oficial” (Errázuriz, 2006, p. 65).

La importancia de las prácticas o manifestaciones culturales ha sido planteada por diversas autoras y autores. Según la teórica británica Griselda Pollock, éstas recaen “en la articulación de sentidos para comprender el mundo, en la negociación de conflictos sociales, en la producción de sujetos sociales” (2015, p. 31). Es decir, las prácticas

---

<sup>1</sup> Museo público chileno creado en el año 1880 dedicado a exhibir las producciones artísticas que desde la fundación de la Academia de Pinturas (1849) se estaban creando en el país. Los principales gestores fueron José Miguel Blanco (1839-1897), Marcos Segundo Maturana (1830-1892) y Giovanni Mochi (1831-1892), siendo este último designado como primer director. Será referido como MNBA de aquí en adelante.



culturales interfieren en un amplio espectro de la socialización y la cohesión mediando las relaciones que existen entre los seres humanos, las comunidades que éstos conforman y sus formas de organización. De distintas maneras el género, la raza y la clase han sido interpretadas y difundidas por las prácticas culturales para perfilar identidades y estereotipos acordes (o no) al *deber ser* y el *qué dirán*, como conductas aceptadas para vivir en sociedad. Estos marcos de obediencia y desacato resultan profundamente cambiantes y fluidos según cada época histórica, pero, además, según cada sujeto lo percibe, lo representa o lo actúa desde una conciencia performática. En este sentido las interacciones culturales de carácter occidental están siendo configuradas desde una lógica patriarcal, donde el género define cómo ser y actuar en la sociedad según la biología de los cuerpos. Tanto la cultura como el género poseen gran simbolismo, como lo enfatiza Marta Lamas al señalar que: “La cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (2000, p.4).

Al preguntarse ¿cuáles son las marcas de género que conserva el propio MNBA? Surge la necesidad de cuestionar el espacio que les ha otorgado a las mujeres. Mientras era investigadora del Departamento de Colecciones, identifiqué que del total de 5.752 obras sólo 679 pertenecían a la producción de mujeres. Dentro de los datos recabados pude precisar que las mujeres alcanzan 11% de la colección similar al 11% de obras cuyos autores no han sido identificados. Gesto simbólico de anulación y despreocupación, donde tener nombre de mujer es equivalente a no tener nombre alguno. El resto lo conforma todo el universo masculino (78%).

Asimismo, reconocí que el gesto institucional de escoger y comprar determinadas obras realizadas por mujeres se manifestó sólo en 121 casos. Este acto de adquisición significa “contar con el respaldo del Estado con miras a formar parte de la historia, en los acervos de grandes coleccionistas que son también miembros de los patronatos de estos museos activando así el mecanismo del mercado del arte” (Liceaga, 2011, p. 7). Desafortunadamente, la mayoría de las artistas pertenecientes a la Colección MNBA debieron donar sus obras, con ello, su trabajo, su tiempo y su dedicación para encontrarse muy someramente representadas. Estos primeros antecedentes estadísticos me sirvieron para reconocer una perspectiva androcéntrica que operaba de manera histórica al interior de la institución. Sin embargo, más allá de evidenciar la infravaloración ejercida por el MNBA hacia las mujeres artistas, aquel sondeo inicial suscitó las preguntas que dieron pie al presente ensayo y al deseo de robustecer la mirada analizando también las exposiciones. Claramente la posesión de una obra no asegura su transmisión permanente con el público, por tanto, existía la necesidad de ampliar el horizonte y cruzar las informaciones entre aquello que se posee (colección) y lo que se exhibe (exposición).

Los antecedentes recabados me permitieron concluir que existieron dos momentos

donde más obras de mujeres fueron compradas y más exposiciones de mujeres fueron realizadas: entre 1973 y 1990, luego, entre 2011 y 2016. Esta publicación, atendiendo a una necesidad de síntesis y de comunicar los hechos más relevantes y desconocidos por la historiografía nacional, presenta las reflexiones, características y conclusiones referentes sólo al primer período analizado.<sup>2</sup>

En definitiva, este ensayo académico tiene como objetivo analizar la institucionalidad del MNBA en atención a los procesos históricos acaecidos entre 1973-1990 y a la incidencia que ejercieron las mujeres, en una institución cultural dominada por perspectivas androcéntricas. Con ello, se propone dar a conocer a las únicas dos mujeres que han ejercido como directoras en el MNBA desde su fundación en 1880 hasta el presente; las «Mujeres de poder» Lily Garafulic Yancovic (1914-2012) directora del período 1973-1977 y Nena Ossa Puelma (1922-2019) directora entre los años 1978 y 1990.

Utilizo una organización estratégica para presentar la realidad socio-política que interpela al MNBA. En primer lugar, el apartado *Gobernabilidad de una Nación* evidencia el contexto de la sociedad chilena bajo el régimen militar y la ideología política imperante. En *Las mujeres y su rol de género* emerge la aceptada configuración de género. Luego, *Repercusiones en la Institucionalidad* expone los ejercicios específicos que acontecieron dentro del museo, para dar pie al estudio detallado en *Primera «Mujer de poder»* y *Segunda «Mujer de poder»*, donde cada una se identifica y se analiza tanto la gestión como la administración de la colección y las exposiciones. Finalmente, las *Conclusiones* permiten comprender el proceso histórico enfrentado y fomentar prácticas culturales acordes para una institucionalidad contemporánea.


Durante el período investigado, el MNBA respondía a las directrices del Estado chileno mediante el Ministerio de Educación y su servicio público abocado al resguardo del patrimonio: la DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos)<sup>3</sup>. En particular, el MNBA tiene la misión de “contribuir al conocimiento y difusión de las prácticas artísticas contenidas en las artes visuales según los códigos, la época y los contextos en que se desarrollan” (MNBA, 2019). Esta misión del museo, entendida como un marco de funcionamiento, plasma un sello decimonónico tradicionalista dedicado a instruir y difundir las artes visuales, descuidando una relación constructiva con la ciudadanía y

---

<sup>2</sup> Para revisar la tesis “*Detrás de un gran museo, hay una gran mujer: Una revisión histórica a la gestión de mujeres en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile*” y, en particular, el segundo período se recomienda consultar la Biblioteca y Centro de Documentación MNBA. En el material mencionado es posible encontrar también una ordenación y sistematización de todas las exposiciones desarrolladas en 1973-1990 y 2011-2016. Vale declarar que se trata de una fuente inédita, corregida y ampliada, disponible de ser un recurso valioso para futuras investigaciones.

<sup>3</sup> La DIBAM fue creada en 1929 para administrar todos los museos públicos a lo largo del país. Vale mencionar que, debido a la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en 2019, dicha institución fue reemplazada por la Subsecretaría del Patrimonio Cultural.






sus propios intereses. En esta línea, el propósito de entregar y difundir el conocimiento visual se subentiende como una estrategia unidireccional donde el museo instruye a una audiencia receptora, a veces considerada un contenedor vacío, sin la capacidad de aportar sus aprendizajes, intereses u opiniones. Esta identidad museal fue establecida por ser creado en 1880, y –además– por la impronta que recibió y reactivó en 1910 al ser trasladado a un edificio compartido con la Escuela de Bellas Artes. El sesgo de museo académico vinculado a las bellas artes, creado inicialmente por gestión de la elite chilena, se pone en tensión hoy en día tanto por las modificaciones políticas de la historia reciente como por las transformaciones sociales y profesionales que agitan a los museos.

En función de analizar la institucionalidad del MNBA, los procesos históricos y la incidencia de las mujeres, considero oportuno introducir una discusión al concepto de género, sus contextos de aparición, sus usos, sus carencias y hasta sus aplicaciones en el ámbito de las artes. Al concluir esta introducción, se contará con herramientas cognitivas claves para entender la problematización que el género realiza en el sector del patrimonio cultural.

La primera presentación del vocablo género surge en Nueva Zelanda (1955) a partir de las investigaciones que el Dr. John William Money estaba desarrollando para la psicología y sexología (Rabi 2018, Curiel, s.f., DIBAM, 2012). Posteriormente, el término fue recuperado por Robert Stoller en la publicación *Sex and gender* (1968) donde reflexiona casos médicos de asignación de sexo que discrepaban con sus modos de socialización. Allí género es reseñado como: “grandes áreas de la conducta humana, sentimientos, pensamientos y fantasías que se relacionan con los sexos pero que no tienen una base biológica” (Stoller citado en Facio, 1999, p. 10).

Las ciencias sociales, por su parte, desde la década de 1970 buscaron visibilizar “el arraigo de una concepción androcéntrica de la historia” (Nash, 1984, p. 17). Francesca Gargallo, una socióloga, lo declaró como la “forma de percibir el mundo desde la óptica exclusiva de los hombres” (2006, p. 72). Este androcentrismo histórico privilegia la figura masculina como centro o eje de las reflexiones, junto con los circuitos donde la masculinidad se ha desempeñado de manera tradicional, es decir, la política, la economía, las guerras y la cultura.

La amplia aceptación que tuvo el concepto de género durante el siglo XX llegó a enarbolarlo como una nueva categoría de análisis, que –afortunadamente– ha sido enriquecido desde diversos contextos y apropiaciones. Joan Scott utilizó el término para referirse a “la organización social de las relaciones entre sexos” (1990, p. 24), explicitando que esta organización o construcción socio-cultural surge “de las diferencias entre hombres y mujeres, a partir de la simbolización de las diferencias sexuales” (Scott, 2008, p. 10).



Si bien las problemáticas del género en cada comunidad se manifiestan de manera distinta, es importante reconocer que el feminismo occidental (también llamado blanco o liberal) no responde de manera efectiva para cada territorio por lo cual han surgido teóricas y activistas que lo han asentado a sus particularidades. Este giro del feminismo es identificado como de las diferencias, donde cada comunidad vehicula sus propios intereses con las demandas de género, así, las mujeres de color, chicanas, lesbianas, caribeñas, entre otras.

Desde América Latina, un referente de estas apropiaciones es el movimiento boliviano *Feminismo Comunitario* que complejiza la tensión del género con las variables indígenas en un contexto político marcado por la transformación de la sociedad. Julieta Paredes, vocera del movimiento, complementaba el sentido relacional con el sentido político de género, ya “que denuncia y devela la subordinación por el sistema patriarcal a las mujeres” (2008, p.4). Por ende, se debe tener en cuenta también que existe una instrumentalización social del género, pues “esta subordinación social que es uno de los mecanismos del sistema, repetimos, le llamamos género” (Paredes, 2008, p. 4). En otras palabras, el género realiza una doble jugada; por una parte, es una noción útil para señalar las negatividades del sistema, pero, por otra parte, es una categoría contenida por el mismo sistema.

Otras cooperaciones al concepto de género vienen a reconocer la diversidad de identidades que pueblan los territorios; por ejemplo, en México, la publicación *Sentipensar el género, perspectivas desde los pueblos originarios* (2013) debate la vertiente decolonial, feminista, cultural y política. Para autoras como María Elena Ríos: “Es importante mencionar que la categoría de género no sólo enlista las diferencias entre hombres y mujeres, también cuestiona las relaciones desiguales y propone un cambio hacia la equidad” (p. 215). Marcela Lagarde, antropóloga mexicana, condensa aquello que se ha llamado perspectiva de género, como una estrategia para “contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres” (Lagarde, 1996, p. 13).

No sólo los aspectos simbólicos, valorativos o experienciales están diseñados desde una correlación con el género; también lo está la estructura social y sus prácticas, así las diferencias sexuales permean toda la dimensión individual y su interpretación social. Francesca Gargallo explicita los tentáculos del sistema patriarcal de género, pues “tiene efectos materiales en los ámbitos de la vida: la alfabetización, el empleo, la salud, el poder político y la impartición de la justicia” (2006, p. 27). Pierre Bourdieu señalaba que el orden social ratifica la dominación masculina (2000, p. 22); por tanto, existe una complicidad mutua de los sujetos con el orden patriarcal establecido.

La importancia del género aflora pues permite la pronunciación, transmisión,

representación y el reconocimiento de las subjetividades que estaban por debajo de la dominación masculina, implícita en el androcentrismo y en el inconsciente de las personas y comunidades.

La simplificación drástica que realiza la cultura occidental a los reductos del género, trae consigo discriminación, desvaloración y juicio. Por eso el llamado es hacia una apertura de conciencias y espacios, hacia la inclusión y el diálogo, posibilitando una pluralidad de representaciones. Un campo privilegiado para dinamizar y compartir expresiones desde las alteridades es el arte.

La tendencia de las prácticas artísticas ha sido históricamente opuesta porque buscaban articular valores estilísticos controlados por las hegemonías, generando una especie de enclave y cooptación. Para ello se sirvieron del canon artístico, pero también de estrategias estructurales que fueron evidenciadas por Linda Nochlin en su renombrado ensayo *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (1971). Entre ellas expone la existencia de una genealogía patrilineal, la idea de la «pepita de oro» como don o talento natural de los varones, la imposibilidad de cursar estudios profesionales en Academias de Arte y, luego, la prohibición de asistir a clases con modelo vivo<sup>4</sup> que “significaba, en efecto, ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes” (Nochlin, 2007, p. 30).

Tampoco debe olvidarse que esto condujo la producción de mujeres hacia temáticas consideradas menores como el bodegón, el paisaje, el retrato, etc. La exclusión de la producción elevada o superior las imposibilitaba de acceder a premios, reconocimientos y al mercado del arte, por lo que, estructuralmente y en una especie de círculo vicioso o camisa de fuerza, su aportación creativa estaba siendo desdeñada por el circuito del arte. Estas prácticas generaron una feminización de su trabajo que traía consigo la desvaloración inmediata.

Como resultado, considerando lo que ya he planteado, “a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que ese talento [de las mujeres] se desarrolle libremente” (Mayayo, 2007, p 22). Estas obras artísticas o culturales que quedan por fuera de la institucionalidad del arte, exigen nuevos modos de inserción y de interpretación. Desde la perspectiva de Marta Lamas, se necesita

---

<sup>4</sup> Las Academias en Chile, por su nivel de precarización, contaban con dificultades para impartir clases con modelo vivo de manera permanente durante el siglo XIX, por ello, las y los artistas debieron viajar a Europa ya sea con pensión del Estado o con sus propios medios, quienes gozaban de mejor situación económica. La *Académie Julian* en París permitía el estudio de las mujeres, entre las chilenas que se formaron ahí se encuentra la escultora Rebeca Matte (1875-1929), la primera pintora pensionada Celia Castro (1860-1930), María Teresa Gandarillas y Mmde. Waricz. Aunque podían tomar clases con modelo vivo debían pagar el doble que los varones y tenían derecho a sólo una revisión semanal, no dos como sus compañeros (Cortés, 2013, p.154). Para el caso de la *Académie de la Grande Chaumière* también en París las chilenas adscritas fueron Marta Colvin (1907-1995), Luz Concha (1914), Marta Villanueva (1900-1995), Ana Cortés (1895-1998), Simone Chambelland (1921-2013), Nora Cheethan (1913-1992) y Lidia Campusano (Cortés, 2013, p. 139).

cuestionar y analizar los mecanismos culturales, con la labor de “decodificar significados y metáforas estereotipadas, cuestionar el canon y las ficciones regulativas, criticar la tradición y las resignificaciones paródicas” (2000, p. 10).

Con el deseo de visibilizar la escena chilena, recurro al libro *Modernas. Historias de Mujeres en el Arte Chileno (1900-1950)* (2013) de Gloria Cortés. El exhaustivo trabajo de revisión y apreciación de fuentes bibliográficas configura un registro de autoras que no están (o escasamente están) presentes en los relatos históricos y en las colecciones de las instituciones culturales. Su conclusión apunta a exhibir la magnitud de las exclusiones en la primera mitad del siglo XX:

Es revelador que, de estas cerca de 500 mujeres, solo cuatro lograron Premios Nacionales de Arte<sup>5</sup>: Marta Colvin (1970), Ana Cortés (1974), Lily Garafulic (1995) y Gracia Barrios (2011). Ello testimonia, nuevamente, la invisibilidad con la que ha operado la producción femenina. (Cortés, 2013, p. 218)


La potencia de las perspectivas androcéntricas, como actos de discriminación, son reiterativas, sistemáticas y avaladas por quienes no miran las prácticas culturales externas a los focos dominantes y hegemónicos. Existen, por cierto, colaboraciones contemporáneas<sup>6</sup> que buscan remecer estas segregaciones, pero para ello es necesario realizar un trabajo permanente, interseccional y consciente.

Para plantear la figura de los museos dentro de los espacios culturales, acudo a la definición del Consejo Internacional de Museos (ICOM): “El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo” (2017). La definición no plantea un rol activo en la construcción de nuevas formas de vinculación. Pero, afortunadamente, la museología crítica busca insertar y cuestionar la presencia de los museos bajo factores históricos, estructurales, profesionales y sociales, reconociendo además que el grado de incidencia de los museos estaría determinado por su capacidad de libertad y de acción (Navarro y Tsagaraki, 2011). Esta confrontación a la realidad sociopolítica del museo y sus condiciones viene a interpelar tanto su estatismo, su invariabilidad, su neutralidad como la concepción inocente e higienizada que ha profesado tener.

---

<sup>5</sup> Otra forma de leer esta información es señalar que de las 500 autoras rastreadas durante medio siglo sólo 0.8% de ellas alcanzó el reconocimiento nacional de mayor envergadura.

<sup>6</sup> Algunas de las exposiciones que han intentado revertir la exclusión de género han sido articuladas por: Carla Miranda Vasconcello, Soledad Novoa Donoso, Guillermo Machuca, Dermis León, Micol Hebron, Gloria Cortés Aliaga, el CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), entre otras.



La corriente de la museología crítica en el continente latinoamericano detecta que existen fisuras, contradicciones y complejidades. Óscar Navarro, museólogo y filósofo costarricense, permite cuestionar la discursividad oficial. El autor señala: “Si nosotros en América Latina entendiésemos el papel histórico jugado por los museos en la construcción de un pasado homogenizado podríamos dar un paso hacia adelante y convertir al museo en un verdadero lugar de intercambio y discusión” (2006, p. 4). Es urgente, por lo tanto, mirar los objetivos de los museos nacionales y cómo han ido conduciendo una representación constreñida de la ciudadanía, privilegiando sólo ciertos rasgos de la identidad en común.

La ausencia del género enfatiza no sólo las carencias materiales del sector cultural, sino también las consecuencias afectivas que estas carencias producen en la sociedad. Esto explica que, como mujeres, siendo la mitad de cada pueblo, nos resulta desalentador no encontrar nuestra historia en las instituciones culturales. En el patrimonio<sup>7</sup> que remite al pasado en común, las mujeres, de manera constante, estarían siendo desvinculadas de su propia memoria, de los sentimientos de sus pares o antepasadas y de las diferencias que las abrazan como colectivo.

Antes de cerrar esta introducción, reconozco que existe una visión tradicionalista entorno al patrimonio y los museos con hábitos que perpetúan el *status quo* o el *establishment* cultural. No obstante, recientemente ha emanado del ICOM un espíritu constructivo y transformativo, pronunciándose a favor de la perspectiva de género y de las directrices que modifican los privilegios culturales. En su rol deontológico recomiendan “que los museos empleen el análisis interseccional (raza, etnicidad, género, categoría social, religión, orientación sexual, etc.) para hacer viable el concepto de inclusión en los museos” (ICOM, 2019). Esta investigación histórica propone estudiar y profundizar un museo en relación a sus contextos, objetivos y prácticas, pero, por sobre todo, propone un esfuerzo con miras de fomentar y alcanzar la inclusión de toda la ciudadanía.

---

<sup>7</sup> Patrimonio, en su etimología, deviene del latín *patri*/padre y *monium*/recibido, por lo tanto, refiere a aquello recibido por línea paterna.

Cuadro 1. Resumen de la administración a nivel estatal e institucional

residencia de Chile	Ministerio de Educación	Dirección DIBAM	Dirección MNBA
<b>Eduardo Frei Montalva (1964-1970)</b>	Juan Gómez Millas (1964-1968) William Thayer Arteaga (1968) Máximo Pacheco Gómez (1968-1970)	Roque Esteban Scarpa (1967-1971)	Luis Vargas Rosas (1946-1970)
<b>Salvador Allende Gossens (1970-1973)</b>	Mario Astorga Gutiérrez (1970-1972) Alejandro Ríos Valdivia (1972) Aníbal Palma Fourcade (1972) Jorge Tapia Valdés (1972) Edgardo Enríquez Frodden (1973)	Juvencio Valle (1971-1973)	Nemesio Antúnez Zañartu (1970-1973)
<b>Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990)</b>	José Navarro Tobar (1973) Hugo Castro Jiménez (1973-1975) Arturo Troncoso Daroch (1975-1976) Luis Niemann Núñez (1976-1978) Gonzalo Vial Correa (1978-1979) Alfredo Prieto Bafalluy (1979-1982) Rigoberto Cruz Johnson (1982) Álvaro Arriagada Norambuena (1982-1983) Mónica Madariaga Gutiérrez (1983) Horacio Aránguiz Donoso (1983-1985) Sergio Gaete Rojas (1985-1987) Juan Antonio Guzmán Molinari (1987-1989) René Salamé Martín (1989-1990)	Roque Esteban Scarpa (1973-1977)	Lily Garafulic (1973-1977)
		Enrique Campos Menéndez (1977-1986)	Nena Ossa Puelma (1978-1990)
		Mario Arnello Romo (1986-1890)	

## Desarrollo

La pretensión de rastrear la historia institucional del MNBA, siguiendo las hebras del género entre los años 1973-1990, me ha forzado a direccionar la mirada a ciertos aspectos que no han sido estudiados ni analizados por la historiografía nacional. Este ensayo académico comenzó por observar la participación de las artistas, no obstante, no cumplen sólo esa función. Las directoras<sup>8</sup>, denominadas aquí como «Mujeres de poder», adquirieron protagonismo en la gestión del museo, a la cabeza de la institución y su programa. Así, ejercieron formas de poder, cumpliendo un rol de autoridad, es decir, contaron con propiedad para “ejercer el poder y es reconocida por los subordinados, así como la validez de las órdenes que formulan y la aceptación que deben ser obedecidas” (Barquín, 2007, p. 97). Esta aventajada condicionante me permite escudriñar cómo estas mujeres –funcionarias del MNBA– ejercieron un poder en el sector cultural, cómo persiguieron continuar o modificar los roles estereotipados y cómo generaron una agencia del género persiguiendo sus propios fines o aquellos determinados por las autoridades del gobierno y por las legislaciones vigentes.

A raíz de ello, desde un marco teórico basado en los estudios de género y en la museología crítica, los siguientes párrafos buscan indagar cómo las complejidades políticas y sociales del momento se colaron en las paredes expositivas y en las profundidades del museo trazando imaginarios sociales determinantes para visitantes, ciudadanas y ciudadanos, según un modelo de gestión.

## Gobernabilidad de una Nación

Se configuró en el país, desde 1973, un modelo de administración socioeconómica que permeó en todas las instituciones del Estado. La Junta Militar de Gobierno y sus ordenanzas introdujeron valores identitarios destinados a ordenar, unificar y a suavizar la participación política que, desde finales de la década de 1960, había alcanzado un clima de agitación y confrontación insospechado. La dictadura cívico-militar contó con diversas etapas; su primer período estuvo marcado por la oposición a los ideales del socialismo, luego, alcanzado cierto control y manejo de la población, tiende a consolidarse de manera institucional. Estas transformaciones también tienen alero al interior del museo, demostrando en su quehacer cómo la propia institucionalidad se transmuta acorde a las directrices derivadas desde la Junta Militar

---

<sup>8</sup> El cargo de dirección se utiliza en términos simbólicos puesto que están a la cabeza del organigrama institucional, sin embargo, en términos del contrato institucional se les refería como conservadoras. Esta noción, utilizada para quienes ostentaron el puesto desde finales del siglo XIX, responde a un rol tradicional de especialista, de guardián y protector acorde a la identidad de los museos decimonónicos.

de Gobierno.


La *Política cultural del Gobierno de Chile* (1974) evidencia que el patrimonio cultural “se ha ido formando desde las épocas de la colonización española, que fue perfilándose con caracteres más definidos a partir de la emancipación libertadora, hasta tomar rumbos claramente propios desde que la tradición portaliana afianzó el sentimiento nacionalista” (Junta Militar de Gobierno, p.10). Esta reducción o simplificación del patrimonio cultural se concentra en los hechos de índole militar con énfasis en una riqueza nacional que, al negar la herencia de los pueblos indígenas, marca un posicionamiento geopolítico. En concordancia, se propone recrear un *continuum* histórico entre la herencia hispánica y la identidad nacional chilena.

Esta conciencia del patrimonio nacional y la defensa de ciertas manifestaciones culturales los llevó a declarar como Monumento Histórico al MNBA en 1976, junto a otros “edificios históricos por representar grupos homogéneos de importancia urbana” (Ministerio de Educación Pública, 1976, Decreto 1.290). La valorización de lo arquitectónico, lo objetual, lo monumental, lo homogéneo y lo nacional serán esenciales para una estructura de pensamiento hacinada en lo clásico e inamovible. Estas nociones deben ser complementadas con una raíz patriarcal, fortalecida en valores militares, viriles y masculinos que aspiraban situar ciertos emblemas asociados al poder, la seguridad, la fuerza y el control. En esta lógica binaria, de opuestos radicales, los valores sensibles y afectivos vinculados a la mujer serían tensionados y reclusos al entorno doméstico.

Las riendas estatales simpatizan con el sentido más tradicional del patrimonio, donde los objetos folclóricos, identitarios y sociales son promovidos “como archivo osificado y apolítico” (García Canclini, 1987, p. 32). Esta búsqueda hábil realza espacios supuestamente no-conflictivos para la sociedad y sus clases económicas. Los lineamientos culturales, entonces, buscan reforzar los intereses de unificar y chilenizar al país para alcanzar el predio de una Gran Nación, rechazando extranjerismos. Se propone difundir el territorio y sus recursos retomando los ideales clásicos de excelencia y perfección. No olvidando, por cierto, su esfuerzo más sistemático, remarcar rechazo, negación y diferencias con el gobierno marxista.

La gestión política y las repercusiones que se generaron comprueban una interrelación entre la alianza público-privada y las cuatro fuerzas castrenses; Ejército, Armada, Fuerza Aérea y Carabineros. En razón a ello resulta esencial la transmisión de ciertas nociones ideológicas como: libertad, democracia, bien común, producción, propiedad e individualidad, nociones que actuaron como objetivos permeados por el modelo económico neoliberal. Esta confluencia entre el poder militar, político y económico transita por diferentes etapas de ajuste y control desde la instalación del régimen militar hasta todo su período de dominación.





La nueva administración ideológica consideraba que el Estado “sólo debe reservarse la propiedad de aquello que, por su carácter estratégico o vital para el país, no sea prudente dejar en manos de un grupo limitado de particulares, dejando abierto todo lo demás al derecho de propiedad privada” (Junta Militar de Gobierno, 1974). Estas instancias que competen netamente al Estado serían Defensa Nacional, Policía y Relaciones Exteriores. El desprendimiento de otras labores estatales, posibilitaría la apertura de los mercados y la libre competencia para quienes quisieran invertir y participar activamente en el campo de la oferta y la demanda.

Este nuevo rol del Estado, al ser reducido y subsidiario, les permitió “respaldar la implementación de medidas neoliberales y con ello, la privatización de una serie de empresas de propiedad estatal” (Donoso Fritz, 2012, p. 13). El discurso de estas intervenciones en términos políticos y económicos forjó un autoritarismo con miras a disciplinar la sociedad.

Un importante catalizador, para dinamizar la nueva gobernabilidad del país, fue la idea de Reconstrucción Nacional; a través de ella se evidenciaba el mal estado impuesto por las ideologías de izquierda y la necesidad de recuperar el control económico del país. Esta transformación profunda “llevaría a la más violenta reestructuración del país tras la aplicación intransable del modelo económico neoliberal transmitido por Milton Friedman en las aulas de la Universidad de Chicago, y la Doctrina de Seguridad Nacional difundida desde la Escuela de las Américas” (Rosa y Novoa, 2017, p. 145). Se convocaba con fuerza el *deber ser* de la sociedad chilena y de cada uno de sus integrantes, reforzando el sentir patrio y nacionalista como ingrediente principal para cada acto humano.

Otro aspecto relevante para la Junta Militar de Gobierno, sus partidarios y colaboradores, refuerza el apego a la religión católica. Señalan, por ejemplo, que: “Por su historia, Chile participa en la cultura occidental y cristiana” (Junta Militar de Gobierno, 1974, p. 21) o en la *Declaración de principios del gobierno militar de Chile* enfatizan que “el Gobierno de Chile respeta la concepción cristiana sobre el hombre y la sociedad. Fue ella la que dio forma a la civilización occidental de la cual formamos parte...” (Junta Militar de Gobierno, 1974). Con esto configuran el lugar desde donde emana su conocimiento y cómo buscan reinsertar a Chile en una lógica conservadora y religiosa. Acusan en las problemáticas de la sociedad contemporánea un alejamiento de los valores cristianos y una pérdida de la moral que ha llevado a los conflictos del país.

Desde el punto de vista cultural, el concepto artístico que estaba en boga se establece a partir de un axioma que recorre la época: “El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó...” (Junta Militar de Gobierno, 1974, p. 40). Resulta complejo -al menos- distinguir qué obras cumplen con un criterio de veracidad y qué obras ostentan su antónimo, la falsedad.

Identificar la verdad en el arte resulta espinoso, pero será sencillo reconocer la exclusión de obras que no estaban permitidas por ser mensajes visuales alusivos al marxismo o socialismo. Lo percibe así Nelly Richard (1948), la teórica y escritora señala que: “Bajo el régimen autoritario chileno, la exclusión de lo político como categoría de acción y discurso hizo que se desplazara de la esfera de prohibiciones de lo público, para refugiarse en la esfera de lo individual o de lo privado” (1987, p. 5-6). Esta intervención del espacio público y los impedimentos para la articulación social (toque de queda, prohibición de reunirse en grupos mayores de tres personas, control de identidad, detenciones, allanamientos, entre otros) forja una supremacía del hogar y de lo privado que empata con un miedo transversal y una lógica de la sospecha. La existencia individual y social en torno al hogar, asimismo, las “...tendencias privatistas predominantes en la vida cotidiana” (Brunner, 1983, p. 60) establecen nuevas fronteras y límites de acción.

### **Las mujeres y su rol de género**


Algunas de las estrategias planeadas para recuperar la sensibilidad religiosa de la juventud y de la familia estaban vinculadas a fortalecer el rol de la mujer como pilar central en el hogar y como promotora de su correcta educación. Con este objetivo se remodelaron los Centros de Madres (CEMA-Chile), creados en 1954 durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Al mismo tiempo, la Secretaría Nacional de la Mujer, instancia creada bajo el gobierno de Allende en 1972, tornó sus propósitos iniciales hacia una vocación propagandística de soporte para la dictadura militar.

Estos *Centros*, en el período antecesor al Golpe (entre 1964 y 1973), llegaron a ser “la organización más importante de mujeres” (Gaviola, Largo y Palestro, 1994, p. 24). Ubicados en todas las regiones del país, fueron modificando sus estatutos hasta ser centros asistencialistas que apoyaban la dictadura militar. Eran dirigidos por Lucía Hiriart Rodríguez (1922), esposa de Pinochet y por otras esposas de militares o ministros. Ambas instituciones; CEMA-Chile<sup>9</sup> y la Secretaría Nacional de la Mujer, trabajaron de manera conjunta en el país y tenían cuatro actividades principales: capacitación, publicación, trabajo voluntario y erradicación de la pobreza. En términos generales promovían una postura esencialista de la mujer, dentro del marco dicotómico occidental del género; por lo tanto, sus actividades estaban destinadas a fortalecer un rol doméstico, apolítico, espiritual y afectivo. Aún más “A esta definición del “ser mujer” el discurso del régimen militar chileno le agrega una significación específica: ser patriota” (Lechner y Levy, 1984, p. 3).

A pesar de que existe el propósito de reconducir la participación femenina a instancias

---

<sup>9</sup> La institución CEMA-Chile de cariz público fue convertida en una fundación privada para el año 1974.



domésticas y culturales, en un sentido *naif* o despolitizado, está también la percepción de que “...buscaban constituir las como un actor pasivo caracterizado como una extensión, una costilla externa a la cúpula del régimen militar cuyo rol social estaría determinado por sus condiciones biológico-reproductivas” (Reyes, 2012, p. 149). Esta conveniencia de encontrar en el rol «natural» de las mujeres unas aliadas al régimen esconde un planteamiento económico pues “Glorificar la familia como «ámbito privado» es la esencia de la ideología capitalista” (Federici, 2018, p.38). La autora italiana, Silvia Federici, resulta esencial para entender esta paradoja del rol doméstico, considerando la trascendencia que tiene el trabajo de los cuidados y la maternidad de las mujeres:

El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día. Es la crianza y cuidado de nuestros hijos —los futuros trabajadores— cuidándoles desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo (Federici, 2018, p. 30).

En el libro *El patriarcado del salario. Críticas feministas al Marxismo* (2018) la autora explica los orígenes y la necesidad económica que conlleva a producir el trabajo doméstico y el rol de la ama de casa. Situando el momento entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, cuando la clase capitalista de Inglaterra y Estados Unidos instauró reformas laborales tendientes a asegurar su obtención de riquezas. En este sentido, y paralelamente para explicar las acciones del régimen militar chileno, es que el modelo “instituyó formas de educación popular para enseñar a la mano de obra femenina las habilidades necesarias para el trabajo doméstico” (Federici, 2018, p. 69-70). Por consiguiente, aludir al trabajo de las mujeres y su vinculación con el hogar como un producto de la biología o la «naturaleza» de los cuerpos no sólo es una concepción machista sino también errada desde una perspectiva histórica.

Evidentemente no busco criticar a las mujeres por decidir ser madres o por decidir ser cuidadoras en el hogar, sino busco encender las alertas respecto de lo que esto significa para la sociedad de la época y las razones de por qué esta vocación fue impulsada de manera efusiva. Julieta Kirkwood (1936-1985) señala que la participación de las mujeres servía a la Dictadura desde dos vertientes: “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” (1986, p. 41). Esta aceptada configuración de la mujer privilegiaría a la sociedad mediante aspectos económicos y reproductivos, como “garante de la estabilidad (casa/patria), confinada al espacio

privado y a su potencia reproductora” (Rosa y Novoa, 2017, p. 160).

El modelo de *ser mujer* y la noción de género que impulsó la dictadura, más que promover un modelo de mujer independiente y capaz, refuerza la imagen de una mujer para las labores menores y asistenciales, unificando la categoría de mujer bajo sus propios modelos éticos. Continuamente es promovida cierta adulación hacia las mujeres, pero acompañada por un reduccionismo y disciplinamiento ideológico.

En síntesis, aun con abundante elocuencia y halagos, la participación de las mujeres dentro del proceso de la Reconstrucción Nacional quedó limitada porque “En la familia, la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria” (Junta Militar de Gobierno, 1974). Resulta por lo menos suspicaz que Lily Garafulic, la primera directora del MNBA escogida en este período, no cumpliera con el principal de estos mandamientos.

Entendiendo las diversas posturas ideológicas, es importante presentar que algunas mujeres adscribían a las instancias oficiales del régimen autoritario, manifestando su apoyo con *cacerolazos*,<sup>10</sup> mientras otras forjaron redes de intercambio para recomponer el tejido social, subsistir al desempleo, organizar ollas comunes, encontrar a sus familiares detenidos-desaparecidos o manifestar su propio descontento político. De hecho, “Durante los agitados años de la dictadura militar las mujeres jugaron un rol estelar. Tanto las opositoras al general Pinochet como sus partidarias, alzaron la voz con firmeza para manifestar sus preferencias” (Biblioteca Nacional de Chile, 2003, p. 29).

Este universo activo y combativo de “mujeres pobladoras, sindicalistas, estudiantes, campesinas y profesionales” (Biblioteca Nacional de Chile, 2003, p. 30) permite exponer una arista más del género. Las mujeres que demostraban alguna resistencia no escaparon de la represión y muchas de ellas fueron consideradas enemigas del Estado. En relación a ello, “la tácita y patriarcal “promesa” de un castigo menor para las mujeres por nuestra condición de madres o de “sexo débil”, pronto mostraría ser una falacia” (Gaviola *et al.*, 1994, p. 60). Queda de manifiesto que mientras las instituciones oficiales promovían la pasividad<sup>11</sup> de las mujeres, los organismos de control tenían plena conciencia de que éstas actuaban con un importante rol social en todas las manifestaciones políticas.

Esta dicotomía planteada por el género refleja cómo en Chile se estaba desplazando el paradigma tradicional asociado a la familia. Emergió un tipo de mujer «moderna», dispuesta a arriesgar la vida por sus convicciones y a oponerse no sólo al mandato

---

<sup>10</sup> Los cacerolazos o la *marcha de las cacerolas vacías* fue una manifestación política de mujeres de derecha en denuncia al desabastecimiento y la escasez de alimentos que afectaba.

<sup>11</sup> Julieta Kirkwood problematiza que: “...la clasificación de las mujeres según jueguen un “rol pasivo” o un “rol activo es una falsa diferenciación” (1986, p. 32).

autoritario del Estado, sino también aquel que imperaba dentro del hogar y de las relaciones íntimas. Algunas promotoras y referentes en el feminismo chileno para la época son la citada Julieta Kirkwood, Elena Caffarena (1903-2003), Margarita Pisano (1932-2015), Carmen Hertz (1945). Desde las artes, Carmen Waugh (1932) y Lily Lanz como galeristas, mientras, como artistas estaban Kena Lorenzini (1959), Diamela Eltit (1949), Lotty Rosenfeld (1943), Virginia Errázuriz (1941) Cecilia Vicuña (1947), Paz Errázuriz (1944), Patricia Israel (1939-2011), Luz Donoso<sup>12</sup> (1921), entre muchas otras más.<sup>13</sup>

Con el objetivo de concluir este apartado referente al género y comenzar a distinguir la plataforma social, comunicativa y estratégica que significa el MNBA, como espacio dedicado a transmitir el capital simbólico del país, presentaré dos casos donde ambas instituciones, CEMA-Chile y la Secretaría Nacional de la Mujer, actuaron en el MNBA de manera temprana.

Durante el año 1974, por ejemplo, se organizó el *Primer Salón Nacional de Artesanía Familiar*. La producción artesanal realizada al interior de los *Centros de Madres* era exhibida para todo público y, posteriormente, podía ser comercializada. Esta mercantilización de productos elaborados por mujeres tenía la promesa de un ingreso económico autónomo, pero es preciso recordar que apelan a la artesanía, una producción menoscabada dentro de las artes visuales, y a un contexto siempre familiar, por tanto, vulnerable y dependiente de otras relaciones filiales. Por último, el concepto de artesanía familiar fue conducido hacia temáticas apacibles, reforzando lo infantil y lo sereno del aspecto manual más que artístico en sí mismo.

Finalmente, otra exposición que permitió a la Secretaría Nacional de la Mujer incidir y exponer sus ideales fue la muestra *La mujer en el arte* (1975) que respondió a la proclamación de la Asamblea General de las Naciones Unidas y el Año Internacional de la Mujer. En su catálogo, Enrique Campos Menéndez sentenciaba: “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” (MNBA, 1975, p. 7). La ligación de la mujer con la belleza ocupa toda la historia del arte y las investigaciones feministas se han dedicado a denunciar la exclusiva participación de las mujeres como modelos u objetos de la representación. Sin embargo, en este caso, la vinculación con la verdad resulta interesante puesto que es utilizada como una práctica política de sometimiento. Esto se debe a que “los saberes útiles al ejercicio del poder se caracterizan como “la verdad” (Barquín, 2007, p. 88). Las mujeres, al seguir el rumbo permanente de la belleza y de la

---

<sup>12</sup> Cabe mencionar que Luz Donoso Puelma fue una militante comunista exonerada de la Universidad de Chile y prima hermana de Nena Ossa Puelma, segunda directora del MNBA. Las diferencias políticas entre ambas quedan concitadas en el libro: *Allende Thank You...!* (2009).

<sup>13</sup> Para una revisión más profunda del trabajo de las artistas en su vínculo con la política y el feminismo chileno véase Soledad Novoa Donoso: “Haga el amor y no la cama. Arte. Feminismo y política: Chile, 1970/1990” en *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte* (2017).

veracidad, estarían siendo valorizadas, incorporadas y “utilizadas” por el régimen oficial.

### **Repercusiones en la institucionalidad**

El MNBA entre estos años tuvo dos administraciones (véase Cuadro 1). La primera de ellas estuvo a cargo de Lily Garafulic Yancovic (1914-2012), una escultora de origen croata que dirigió entre los años 1973 y 1977. Mientras la segunda, coordinada por Nena Ossa Puelma (1922-2019), una periodista y crítica de arte, que ejerció una dirección de largo aliento y determinó los lineamientos de la institución entre los años 1978 y 1990.


Si bien ambas gestiones están suscritas en el paraguas de la dictadura, existen diferencias comprobables que demuestran un sello particular en cada una. Mientras Lily Garafulic enfocó su trabajo en la restauración del patrimonio, por ejemplo, en la instauración de un taller de restauración o en el mejoramiento de las condiciones físicas de salas y depósitos. Nena Ossa, por otro lado, adquiere un papel estratégico destinado a profundizar el modelo neoliberal en la administración pública, generando alianzas con la empresa privada y promoviendo financiamientos externos para internacionalizar la carrera de ciertos/as artistas y de cierta imagen país.

Las escasas referencias bibliográficas que aluden a ellas como directoras realizan una reducción abrupta hacia: sus logros profesionales (DIBAM, 2012, p. 20) o su colaboración empresarial (Ivelic y Galaz, 1988, p. 119). En *Chile arte actual*, por ejemplo, cuestionan los límites adecuados entre la intervención estatal y privada en el manejo de la cultura, pero olvidan tomar en cuenta o problematizar porqué mujeres instauraron aquel tipo de gestión. Este ensayo académico busca recuperar el trabajo de ambas mujeres como agentes culturales<sup>14</sup>, busca también profundizar -de manera inédita- tanto en su trabajo como las características que su condición de género impregnó en la institución nacional.

En términos generales, durante el período dictatorial, el MNBA ejerció una despolitización de sus exhibiciones y un esfuerzo por reconducir el concepto del arte al planteamiento de idealización burguesa, fortaleciendo el concepto conservador de las bellas artes y promoviendo una lectura estética de las obras. El «arte por el arte» implicó asumir una producción desafectada o desinteresada de las condiciones

---

<sup>14</sup> Agente cultural es entendido como: “Aquel que... interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales. Actúa más frecuente, aunque no exclusivamente en el área de difusión. Organiza exposiciones, muestras y conferencias, prepara catálogos y folletos, realiza investigaciones de tendencias, estimula individuos y grupos para la autoexpresión, en fin, tiende un puente entre la producción cultural y sus posibles públicos” (Coelho, 2000, p. 50-51).



históricas y económicas, atendiendo mayoritariamente a la biografía personal del artista como genio o maestro.

A raíz de ello, recuperan fuerza las obras de tradición académica que históricamente han sido enaltecidas como obras maestras de la pintura chilena, cuyas narrativas buscan rescatar la historia, el paisaje y los personajes de la realidad nacional, sin comprometer lecturas políticas de su situación social. Reviven los denominados “Cuatro Maestros de la Pintura Chilena”. En paralelo se continua con exposiciones individuales de artistas como Arturo Pacheco Altamirano (1905-1978), Roko Matjasic Martinic (1900-1949), Marco Bontá Costa (1899-1974) entre otros, cuyas obras pictóricas resaltan a la nación, el territorio y su identidad. Evidentemente cada exposición cuenta con una curaduría y objetivos particulares vinculados a ella, pero *grosso modo* existe un claro esfuerzo por instalar un imaginario concreto respecto del territorio nacional, de la historia, de la religión y de los valores cristianos.


A continuación, gracias al bagaje macro-político, social e institucional sedimentado, puedo presentar las acciones que las «Mujeres de poder» efectuaron a interior del MNBA, a saber; modelo de gestión, prioridades, manejo de la colección y oferta expositiva.

### **Primera “mujer de poder”: Lily Garafulic**

Lilia Justina Garafulic Yancovic fue escogida para dirigir el MNBA desde finales de 1973. Fue la primera mujer en dirigir la institución desde su creación en 1880, es decir, casi cien años debieron transitar para que las administraciones masculinas cedieran. Sin embargo, esto aconteció sólo bajo el período dictatorial, puesto que no ha habido mujeres directoras en democracia, considerando incluso la última elección del cargo público efectuada en marzo de 2019 donde Fernando Pérez Oyarzún (1950), arquitecto de la Universidad Católica, resultó ganador.

A modo de conocer quién era Lily Garafulic y el rol que ejerció dentro del MNBA acudo a la revisión, comprobación y problematización de bibliografía, revistas y periódicos. Mediante este trabajo consigo reconstruir parte de su biografía, plantear un panorama de su discurso y pensamiento para analizar cómo coincide con los mandamientos político-culturales de la Junta Militar y en qué momento empieza a discrepar de estos.

Su paso por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1934, desencadenó estudios tanto en Europa como en Estados Unidos, donde fue beneficiada con la Beca Guggenheim e ingresó a la *New School of Social Research*. Posteriormente fue becada por la propia Universidad de Chile para realizar un viaje a Italia y especializarse en la técnica del mosaico. Durante aquella época ejercía como profesora suplente en los



talleres de la Universidad y desde 1951 como titular en Escultura. La artista de manera paulatina fue adquiriendo un perfil público y un reconocimiento de su obra, que la llevó a ir incrementando su participación, autoridad y relevancia.

En 1957, tras demostrar una capacidad heterogénea y selecta para el mundo del arte, realizó trabajos para la UNESCO. Desde esta posición ejercía una representación internacional; se insertaba en un círculo vinculado a la promoción de políticas culturales y comprendía el panorama del arte desde una perspectiva integral. Este nuevo escenario fijaba su participación en un nivel de reconocimiento y privilegio, superior a la sola labor artística.

Sin duda, uno de sus desempeños más destacado al interior del país fue como directora del MNBA, que coincide con su renuncia de la Secretaría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Con este nuevo cargo buscaba reactivar la oferta cultural de la institución que había quedado acéfala con la salida de Nemesio Antúnez.

Su pronunciamiento político resulta sugestivo, en el discurso se desmarca de algún bando ideológico; pero la pretensión de neutralidad y de libertad no la despoja de haber sido contratada y remunerada por el Gobierno de Chile en un momento álgido de la dictadura cívico-militar. Por tanto, aunque las referencias históricas se encargan de confirmar una despolitización: “cargo que asumió con el advenimiento del régimen militar a petición de su amigo Nemesio Antúnez por no tener ella ninguna filiación política” (Doberti, 1997, p. 88) e incluso siendo más explícita cuando le preguntan “E ideológicamente, ¿cómo se define? Soy libre de partido, libre de pensamiento y de acción” (s/a, 1974, p. 37), más tarde retomaba: “Yo soy de centro, pero de un centro verdadero, con los ojos bien abiertos...” (Villagrán, 2008, p. 31). Lo certero es que la autora configura una centralidad y una autonomía de manera recurrente con su oratoria, pero resulta difícil de sostenerla en la práctica.

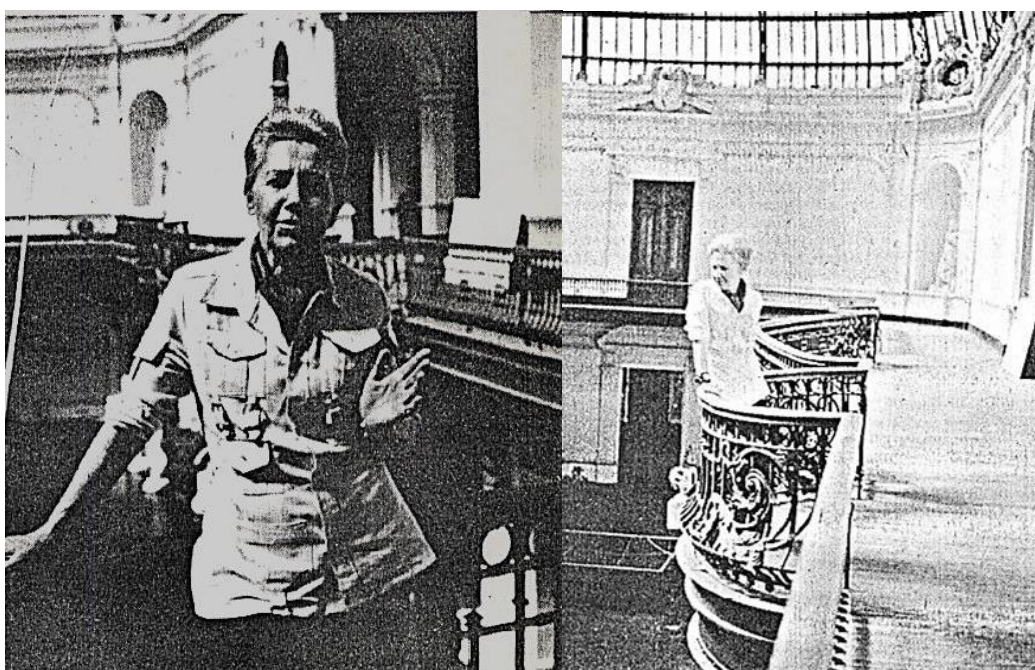
A modo de recapitular, existen tres posiciones políticas: quienes avalaron el proceso de limpieza y orden dirigido por los militares, quienes callaron y asumieron una postura de desatención a la realidad y, finalmente, quienes abiertamente hicieron activismo o resistencia con un énfasis anti-autoritario. Estas tres posturas políticas marcan una distancia simbólica entre cada y se movilizan en factor de dichas diferencias, por tanto, sus propias acciones están determinadas por su concepción política y por las reformas o perpetuaciones que desean alcanzar. En este sentido, aun cuando Garafulic acalla su expresión política, sus acciones y energías se proclaman como colaboradoras a la instauración del régimen y demandan su mantenimiento.

Su discurso de imparcialidad se veía mermado al plantear opiniones de otros temas, demostrando cómo se alineaba con la negación del *apagón cultural* y con la defensa de la cultura nacional. Cuando se le preguntó: “¿Dónde están ahora los mejores artistas chilenos? Acá. No han partido, como algunos creen” (s/a, 1974, p. 36). Si bien la



interpretación de ese fenómeno depende del sector político, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe señaló que “el 40% de los artistas chilenos importantes fueron exiliados, las exposiciones se cerraron y los premios se otorgaron injustamente” (ECLAC, 1993, p. 7).

Otro recurso documental muestra su contradicción en términos políticos; la primera entrevista pública como directora. En la revista *Qué Pasa* del 4 de enero de 1974 se observa a una mujer de 60 años de edad, en los balcones del Museo. Desde aspectos estéticos y visuales destaca un vestuario categórico; una ajustada camisa en estilo militar (Figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2. Lily Garafulic en su primera aparición pública como directora de la Institución. Fuente: Revista *Qué Pasa* 4 de enero 1974.

Las entrevistas registradas por la prensa demuestran tópicos permanentes o lugares comunes de su biografía que afloran construyendo un marco de personalidad sólido e inamovible. La mayoría del corpus documental referencia su formación como artista, siendo delegada su contribución en aspectos patrimoniales o políticos de la cultura. De hecho, Francisco Javier Court, artista y colaborador durante el período militar, reconoce que: “Ella es conocida por la escultura y como formadora de artistas, pero no se le ha reconocido su labor de rescate del patrimonio nacional” (Valdés, 2012, p. A14). Aunque cuesta entender la escena cultural entre 1973-1974, por su marco político complejo, llama la atención cómo se sitúa Lily Garafulic. Aludiendo a su nombramiento enfatiza

un rol de protectora, de valentía, de responsabilidad, de liderazgo, en un tono casi mesiánico como salvadora del patrimonio cultural oficial. Énfasis que coincide con los planteamientos de una dictadura rescatista, salvadora y necesaria.


¿Por qué aceptó ese ofrecimiento en un momento tan complicado?

—Cuando vino la toma de los militares, estaban Roque Esteban Scarpa en Bibliotecas y Museos, y Nemesio Antúnez, a quien “chaflaron”. Ellos me dijeron: “Lily, la única persona que puede defender el museo eres tú”. Yo había conocido muchos museos en el mundo, pero nunca me preocupó la dirección de un museo y tenía lagunas de desconocimiento sobre el área administrativa. Y dije que no. Un día me llamaron para avisarme que venía el nombramiento de un capitán de ejército, como director. “O tú o él”, me dijeron. Y tomé el puesto. (Castelli, 2000, s/p).

Manifiesta una valoración propia de reconocimiento y valentía, pero, al ser mujer debió soportar el aparataje social y mental que dificulta su producción en el campo del arte. Para Patricia Mayayo vale cuestionarse: “cómo las mujeres artistas han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista” (Mayayo, 2007, p. 52). Lily Garafulic no sólo debió enfrentar ciertos cuestionamientos que interrogan o critican por su forma de *ser mujer*, sino, además, ser comparada con otras mujeres y con otros varones, obligándola a destacar para gozar de sus logros académicos y profesionales.

La personalidad fuerte de Lily Garafulic y el hecho de que debió romper con paradigmas sociales y abrir camino con su producción, siendo, por ejemplo, la primera mujer en exponer escultura de manera individual en 1944, la llevan a construir un arquetipo de mujer «moderna», pero quisquillosa de parecerse o diferenciarse de «cierto tipo» de mujeres y conductas. En una entrevista de 1962, señalaba: “No comprendo a las mujeres que se compran un traje para lucirlo, leen para repetir a otros y fuerzan su verdadera personalidad en pos del asentimiento de los demás. Así no puede haber verdadera alegría” (Romero, 1962). Pareciera que crítica de las mujeres la superficialidad o atención a terceras personas, remarcando su propia distancia y voluntad. Por un lado, entiende la categoría mujer de una manera diferenciada (no homogeneizante como pretendía CEMA-Chile o el Servicio Nacional de la Mujer), pero no logra insertarse al conjunto de mujeres en términos horizontales. En otras palabras: identifica un rol de género, pero no capta la construcción inherente, estructural, psicológica, arquetípica que también la perjudica a ella y que sirve para el mantenimiento del patriarcado.

Esta construcción de mujer independiente y particular que realiza Garafulic en voz



propia, sumada a la interpretación que hacen de ella y de su obra desde la crítica del arte resulta interesante de analizar. Se puede entender como una mujer adelantada a su época por la valorización que le otorga al trabajo y a la concreción de sus sueños, no obstante, resulta muy conservadora en otros aspectos apegándose a los dictados de la religión y del *status quo* de la sociedad. Pareciera, además, estar siendo juzgada por sus opiniones y por su valentía que -sólo en algunos casos- resulta admirable.

Luego de haber revisado hemerografía desde 1937, vale destacar la insistencia del periodismo chileno -año tras año, triunfo tras triunfo, cargo tras cargo- de cuestionar sus decisiones privadas ligadas a su forma de *ser mujer*, remitiéndola a los juicios sociales imperantes y a su carencia de pareja, familia, hijos/as, etc. A sus 86 años por fin alcanzó la efusividad necesaria para terminar con la obstinación periodística: “Mi interés en la vida es la escultura y punto” (Lagos, 2000, p. 25).

Esta persistencia del periodismo avala la estructuralidad del sistema sexo-género y el escaso grado de permisividad que tienen las mujeres, se les critica cualquier desplazamiento desde los parámetros tradicionales y domésticos. La dominación masculina está justamente en ese señalamiento persistente de haberse desplazado o fugado del rol tradicional. Pierre Bourdieu plantea que existe un pago insoslayable a la alteración de la «naturaleza femenina»:

Las mujeres que han alcanzado puestos muy elevados (ejecutivas, directoras generales de ministerio, etc.) tienen que «pagar» de algún modo ese éxito profesional con un «éxito» menor en el orden doméstico (divorcio, matrimonio tardío, soltería, dificultades o fracasos con los niños, etc.) y en la economía de los bienes simbólicos (2000, p. 131).

Considerando estos planteamientos sociológicos, debe existir un equilibrio de rangos entre el empoderamiento y el sometimiento de la mujer, es decir, no existe oportunidad de destacar como modelo de éxito inescrupulosamente, sino en la medida en que se soporta una carencia. La sociedad patriarcal así establecida “hace de la mujer *el otro* en desventaja y cuya libertad reside en convertirse en hombre” (Giunta, 2018, p. 25). No manifiesta Lily Garafulic una actitud desafiante y crítica con estas imposiciones del género, más bien reacciona de manera contradictoria o al menos confusa. Pues, como ya he dicho, por un lado, se plantea independiente y disruptiva, mas por otros momentos, resuenan sus creencias y percepciones tradicionales.

Las libertades que se toma en el área laboral, reconociéndose como una excepción, calza de manera perfecta con la concepción artística etérea que la Junta Militar de Gobierno buscaba imponer en las instituciones culturales. Cuando Lily Garafulic señalaba:

Soy de opinión de que el artista debe buscar dentro de sí, olvidándose de lo

que lo rodeó. Lo figurativo es un pie forzado. Lo subjetivo es realmente su caudal. Si lo hecho es bueno, tiene el soplo del genio, aunque nadie entienda qué se quiso decir en la pintura o en la escultura, aquello perdurará. (Romero, 1962)

La escultora está reproduciendo una concepción particular de artista tremendamente difundida por la historia del arte occidental, donde la noción de «pepita de oro» que introdujo Linda Nochlin está claramente expuesta y exaltada en sus palabras. El artista (y atención que lo plantea desde un lenguaje masculino) será superior si crea desde su individualidad, trascendiendo lo figurativo y terrenal. Evidentemente hay aquí una concepción burguesa de superioridad, autoridad y poder. Una creatividad casi mágica donde no afectan las condiciones sociales de su existencia sino sólo la majestuosa genialidad. Desde el Romanticismo emergen estas percepciones que refuerzan la concepción del artista como un sujeto solitario, lunático, melancólico, apesadumbrado, pero siempre masculino. Estos cánones tradicionales para la historia del arte configuran una constante; el ser “blanco, masculino, heterosexual y burgués” (MNBA, 2013, p. 73).

Es elocuente indicar que su trayectoria artística abarca desde 1936, fecha de su primera exposición colectiva hasta después de su fallecimiento en el 2012, mientras que su dedicación laboral en museos concita sólo su paso por el Bellas Artes durante cuatro años. Por tanto, la disparidad y escasez de referencias dan cuenta de una fase museológica breve, inconexa y clausurada que escapa de su identidad y esencia para la memoria colectiva.

Algunas de las reflexiones que la escultora realizó dan muestra de cierto arrepentimiento frente a esta labor. Por ejemplo, señala: “acepté después de un mes de reflexión porque tenía dudas” y a continuación evidencia que “realmente hubo el peligro de que el museo cayera en manos de gente que no tenía nada que ver con las artes plásticas. Eso fue lo que me movió” (Gajardo, 1995). Más cercana a su fallecimiento, la escultora era explícita en su lamentación: “Acepté el Bellas Artes en un momento de debilidad y me he arrepentido siempre” (Jurado, 2009, p. 22). Por un lado, es clara al mencionar que debió haber privilegiado su trabajo artístico por sobre la labor museal, pero, por otro lado, demuestra un cariño y apego por el patrimonio que la obligaban a permanecer y darle el resguardo necesario. Junto a la designación de Garafulic diversas modificaciones son introducidas al MNBA por la nueva administración política. Estas transformaciones no se dejan esperar, así para julio de 1974 se agrega el Decreto 704 del Ministerio de Educación Pública. En este apartado se autoriza que la DIBAM: “podrá cobrar entrada a los actos de extensión cultural que se realicen tanto en la Biblioteca Nacional como en los Museos y otros



servicios dependientes, en Santiago y provincias” (Ministerio de Educación Pública, 1974, Decreto 704).

Esta innovación introduce una lógica de saneamiento económico que promueve la reducción del presupuesto fiscal en las administraciones del Estado, medidas que buscan instalar el autofinanciamiento de los servicios públicos. El decreto que refiere a las actividades de extensión cultural espera que se haga un pago módico para la mantención y control de gastos que estos eventos generaban. De alguna manera, el pago por asistencia permitiría la reinversión en la propia institucionalidad luego de la aprobación de sus directivos.

Otra de las medidas legales que circulan por la misma senda y promueven la generación de recursos fue el Decreto 863 de 1976 del Ministerio de Educación “que autoriza el cobro por exportaciones de obras de arte” (Balmaceda, 2010, p. 220). Estima que la salida de obras nacionales e internacionales tiene, en general, un carácter comercial que distrae al Museo de sus reales funciones. El pago fijado fue de cien pesos por obra exportada con un ajuste de manera trimestral. Asimismo, los ingresos serán destinados a financiar tanto el procedimiento mismo como a “invertirse en gastos de conservación y reparación, adquisición y restauración de obras de arte y desarrollo de sus actividades artísticas” (Ministerio de Educación Pública, 1976, Decreto 863). En relación con esta medida, la directora reconoce que “se trabajó para que se cobrara en el museo, para que los derechos de exportación subieran, para que se pudieran recibir recursos” (Gajardo, 1995).

La solvencia económica del Museo para esas fechas era limitada y Garafulic explicita el presupuesto unos años después: “en aquel entonces, 1974, el presupuesto mensual de que disponía para la mantención general y oficinas, era de \$750” (s/a, 1984). A sus 81 años de edad mencionó: “Me acuerdo que tenía 600 o 800 pesos mensuales de esa época” (Gajardo, 1995). Si se compara la aportación que le otorgaba el Estado al MNBA ese monto sería alcanzado con la exportación de siete u ocho obras mensuales. Contemplando que el Decreto reconoce un “elevado número de solicitudes” podría estar adquiriéndose un importante ingreso para la institución, muy superior al otorgado de manera fiscal.

Otra fuente de financiamiento inusitada provino desde las prácticas sociopolíticas que mantuvo la Junta Militar. La directora formula que “como es un edificio muy bonito entró en el terreno de las recepciones que daba el gobierno... pero eso sirvió para que pintaran murallas y arreglaran muebles” (Gajardo, 1995). Posteriormente alude a la periodicidad de estas acciones y al valor que tenían: “Tomaron como manía hacer sus recepciones en nuestros salones. Les costaba caro” (Jurado, 2009, p. 22). Esta herramienta de apropiación y uso del MNBA da cuenta cómo “el Estado se desvinculó de las industrias culturales y utilizó la propiedad estatal de ciertos medios de

comunicación para legitimar y perpetuar el régimen” (Donoso Fritz, 2013, p. 106). Enfatizando la instrumentalización del museo para fines no-culturales, Garafulic reseñaba:

Necesitaba muchas cosas pero me ayudaron circunstancias casuales... Una ocasión, que pudo ser trágica, fue la visita de [Henry] Kissinger<sup>15</sup> el cual se llenó el edificio de seguridad. Una hora antes de la recepción siento que se me cae el museo encima, fue un ruido como un disparo horroroso. Era el techo de una de las rotondas del primer piso que se había caído y que yo había luchado porque alguna vez se repararan. Imagínese que eso hubiese pasado mientras llegaba Kissinger; mejor ni pensarlo (Gajardo, 1995).

La última estrategia de recaudación de dinero que generó –simultáneamente- una concentración de apoyo pro-militar fueron los remates para el afianzamiento de la Reconstrucción Nacional. El llamado a la participación fue amplio y promovió un compromiso con Chile donde “se invita a todos los chilenos a entregar al Fondo de Reconstrucción Nacional sus erogaciones, comprendidas en un amplio abanico de valores de cambio, desde joyas, días de sueldo, dinero en efectivo hasta obras de arte para su remate” (Ávalos y Quezada, 2014, p. 30).

En el Museo Nacional -como un espacio táctico- desarrollaron, por lo menos, dos actividades con este objetivo, ellas son la exposición *Pinturas y esculturas para la reconstrucción*, en octubre de 1973 y la *Donación Brasileña al Gobierno de Chile. Exposición de Oleos y Grabados* en julio de 1974. Estas actividades iniciáticas vienen a complementar un nuevo paradigma donde la participación privada aflora en distintos sentidos: concursos, alianzas con galerías, con institutos, con universidades, con embajadas, con empresas, además de exposiciones internacionales, fomento del arte joven, entre otras. Sin embargo, los investigadores Milán Ivelic y Gaspar Galaz (1988) ponen atención a los límites de la intervención externa en instituciones nacionales y cómo éstas mismas cesan su participación de manera inesperada, dejando a las instituciones en una posición inestable. Declaran que “esta colaboración empresarial se mantuvo mientras las condiciones económicas fueron favorables, derivadas del “boom económico”. Cuando éste desapareció, la ayuda privada se redujo prácticamente a cero, fenómeno que se produjo a partir de 1982” (p. 119).

Considerando otro acontecimiento, ligado al resguardo de sus colecciones del museo, surge un episodio que enfrenta a la directora con las autoridades del gobierno. Esta será la solicitud de un cuadro en particular, por ser representación histórica de un héroe de

---

<sup>15</sup> Henry Kissinger (1923) fue el Secretario de Estado de los Estados Unidos. Su visita al país coincide con la celebración de la Asamblea General de la Organización de Estados Americanos en 1976.

la patria, para decorar el Palacio de Gobierno.

—¿En qué consistía esa petición?

—En que todo el mundo pedía obras: los diplomáticos, los ministros, los de la Junta...

—¿Es verdad que Pinochet le pidió el retrato de O'Higgins pintado por el Mulato Gil y usted se lo negó?

—No lo escondí ni nada y él no me lo pidió directamente pero se me solicitó que se lo enviara. Esa era una de las obras más importantes que tenía el museo y no podía salir de él. Eso se entendió finalmente. (Gajardo, 1995).

El cuadro fue solicitado directamente por Enrique Morel, edecán de Augusto Pinochet desde el golpe militar, pero la directora se negó alegando la importancia de aquella obra para toda la institución. Esta actitud demuestra discrepancias valorativas con Garafulic, quien priorizaba el sentido público de las obras, mientras los militares priorizaban un gusto exclusivo y selecto por una parte de la comunidad que ellos mismos integraban.

Todo lo mencionado hasta ahora permite revisitar la figura de Lily Garafulic desde aspectos y compromisos que no habían sido articulados por otras investigaciones chilenas. Esta recuperación, desde el marco institucional y político, esclarece sus cercanías ideológicas y las operaciones internas que realizó comenzando un proceso de privatización en el espacio cultural. Las discordias que fueron mermando su posición como gestora y fijaron su salida definitiva del museo apuntan a una falta de sintonía con el gobierno de turno. La poca capacidad convocatoria hacia clases sociales altas y los financiamientos privados marcó los límites de una relación laboral, que la artista desearía de manera permanente para retornar a sus creaciones.

Ahora, es momento de indagar al MNBA desde dos vertientes características: las colecciones y las exposiciones, puesto que su iluminación permite interpretar dónde se depositaban los signos de interés y cómo las acciones concretas de gestión plantean una fractura con la pretensión de compra a creadores artísticos. A partir de un análisis metódico de sus inventarios,<sup>16</sup> se resume el crecimiento de las colecciones del Museo por año de la siguiente manera:

---

<sup>16</sup> Esta información fue recopilada, comprobada y actualizada a partir de tres fuentes: los inventarios del MNBA, la Biblioteca y Centro de Documentación MNBA, además, el sitio web surdoc.cl.

Cuadro 2. Detalle de las nuevas obras incorporadas a la Colección entre 1974-1977

<b>Incrementos de la Colección MNBA</b>			
<b>Fecha</b>	<b>Incremento de obras</b>	<b>Donación</b>	<b>% de donación</b>
1974	255 obras	241 obras	94.5%
1975	24 obras	22 obras	91.6%
1976	9 obras	9 obras	100%
1977	6 obras	6 obras	100%
Totales	294 obras	278 obras	96.5%

Aunque existen diversas variables y formas de acrecentar la colección,<sup>17</sup> la que dimensiona de manera más evidente a la ideología del campo cultural expuesto es la donación. Garafulic discrepaba de ésta, sin embargo, fue la forma más constante que tuvo la institución para ampliar sus acervos, alcanzando 96.5% (véase Cuadro 2). Existieron deficiencias en el erario público, pero, que en un período de cuatro años no se compren obras, señala que es una constante, que hay una despreocupación por el estado de los museos, que no existe una política de colecciones y que esto afecta al circuito artístico en su totalidad.


Ofrece un esclarecimiento añadir que durante el año 1973 se efectuaron 74 donaciones y al año siguiente se elevó el número a 241, estas cuantiosas cifras constatan las campañas de donación y apoyo que suscitó el gobierno central tanto para respaldar como para legitimar el régimen.

La colaboración privada al interior del MNBA se desarrollaba desde la década de los sesenta. Esto se encuentra respaldado por Milan Ivelic y Gaspar Galaz: “antes de 1973 había participado la empresa privada (CRAV y CAP, por ejemplo), pero su intervención se había limitado a financiar concursos y exposiciones sin desplazar a los organismos estatales como promotores culturales” (1988, p. 18). Por tanto, durante la administración de Garafulic, se manifestó una transformación y diversificación en el protagonismo de las empresas. Por ejemplo, algunas empresas, al momento de financiar concursos artísticos, proponían a alguno de sus miembros como integrantes del jurado, perfilando a su voluntad el criterio de las exposiciones y del gusto estético. También algunas empresas y bancos comenzaron a fortalecer colecciones de arte contemporáneo, mediante los financiamientos que ejercían, hecho que socorría al museo ante su propia falta de adquisición y colección. Estos ejemplos demuestran cómo entes privados fueron conquistando un papel clave y cómodo dentro de la gestión pública.

En un análisis general de las cuarenta y ocho exhibiciones desarrolladas se puede

<sup>17</sup> Para el caso: Donación, Compra, Legado, Traspaso Interno, Resolución CMN, Investigación MNBA, Canje, Comodato, Envío de Pensionista, Garantía de Retorno y Adquisición desconocida.





captar cómo se produjo un quiebre con el sentido social y popular que gestó Nemesio Antúnez entre 1970-1973. Al contrario de ella, se observa cómo las muestras fueron apelando a un sentido literal de las obras que se vincula con el pensamiento geopolítico de la dictadura, donde se impulsa la idea de nación, territorio, paisaje, familia, etc. Esta estrategia de selección y cercenamiento reduce la multiplicidad semántica de las obras, así como su función crítica y disruptiva. Otras nociones reforzadas son la iconografía y estética militar acompañada de una paleta de colores que excluía los considerados violentos: el rojo y el negro (Errázuriz, 2009).

Asimismo, las exposiciones reposicionan un apego al sentir tradicional del país, a sus orígenes pictóricos y a la revaloración de otros nombres que no ostentaron un predominio histórico, pero circulaban bajo las mismas expresiones de arte. Este énfasis de ciertos artistas propone profundizar las divisiones entre arte y política, excluyendo todo aquello que remitiera al lenguaje popular, colectivo, alternativo, activista, militante, experimental, etc. Por el otro lado, otorga protagonismo a las temáticas convencionales de la historia del arte como la historia, el paisaje, las naturalezas muertas, incluso, el arte religioso.

Como consecuencia, la unidad de estas decisiones expositivas tiende a respaldar el imaginario y los valores conservadores de la derecha chilena y a potenciar, mediante concursos (algunos para el público infantil), “una nueva concepción de la creación artística, en este caso, al servicio de la ideología del proyecto cívico-militar” (Errázuriz, 2006, p. 76).

Una exposición destaca por dinamizar la cuestión de género: *La mujer en el arte* (1975), que -ya se mencionó- respondió al llamado de la UNESCO para conformar actividades en el honor al Año Internacional de la Mujer. Esta muestra, consolidada por 85 obras contó con la colaboración adicional de coleccionistas, otros museos y galerías que permitían complementar la escasa posesión de las artistas. Así, las artistas, por primera vez en la historia del MNBA, contaron con un respaldo y un reconocimiento inconmensurable.

El catálogo construido como un “intento de ordenación y estudio de las peculiaridades de nuestras más valiosas artistas” (MNBA, 1975, p. 9) incluía también imágenes de algunas obras y breves reseñas biográficas de artistas reunidas. Semblanzas construidas bajo los criterios tradicionales de formación y premios, sin cuestionar la estructura, los sesgos, la invisibilización naturalizada ni proponer valores nuevos para la interpretación de la mujer y su obra.

A modo de finalizar esta revisión global del período de Lily Garafulic, parece interesante concluir con su propia evaluación. Si bien la artista es franca al plantear que “era mucho para el cargo” (De Luigi, 1979) y que “se sentía como un pez fuera del agua” realiza una reflexión clara de las razones que la llevaron a abandonar el cargo.

—¿Por qué renunció a la dirección del Museo de Bellas Artes?

—Se juntaron muchas cosas. Ese trabajo era muy absorbente y me quitaba tiempo para la escultura. No podía concentrarme en eso y sentí que en el Museo no contaba con la solidaridad necesaria. Había poca comprensión por el arte y mucha vanidad. Hasta que un día amanecí de malas pulgas y renuncié. (Donoso, 1983)

La sinceridad de sus palabras alude a una esfera superficial del tema, deja traslucir críticas como “no contaba con la solidaridad necesaria”, “había poca comprensión por el arte” o “había mucha vanidad” pero no explicita de parte de quiénes. Eran Roque Esteban Scarpa director de la DIBAM y Arturo Troncoso Daroch ministro de Educación. La biografía laboral de Troncoso Daroch ilustra, en una acotada línea, múltiples vínculos públicos, militares y privados, como consecuencia, “era esperable que entre la política económica y los planes educacionales fueran produciéndose coincidencias” (González, 2015, p. 44). A través de ello, resulta fácil identificar cómo en cuatro años la dictadura cívico-militar ejerció trastornos profundos en la realidad cotidiana, afectiva, cultural y simbólica del país. Muy lejos de la romantización de las artes en su elocuencia del “amor al arte” o el emblema actual “sin fines de lucro”, existía un nicho económico no explotado que salió a deslumbrar durante el período.

A modo de concluir el segmento Garafulic y hacer resonar sus críticas, arrepentimientos y sinsabores, diré que -paradojalmente- su protagonismo artístico, su luz natural y su personalidad fuerte sirvieron de velo para todas las trasgresiones que se estaban llevando a cabo en el campo cultural e institucional. Justamente, en esos cuatro primeros años de administración militar “adquieren la posibilidad de generar importantes cambios políticos, económicos, sociales y culturales, de una manera difícilmente homologable por los gobiernos democráticos” (Errázuriz, 2006, p. 64). La intensidad, dimensionalidad y dificultad de transformar un país desde una ideología política a otra, acontecieron bajo la administración de Garafulic y fue ella quien debió sostener la institución ante estas coyunturas y fraccionamientos radicales.

## **Segunda “mujer de poder”: Nena Ossa**

Elena María Ossa Puelma fue la segunda mujer en dirigir el MNBA. Aunque no tiene un currículum público tan vasto y reconocido como su antecesora, sí existe un campo donde adquiere mayor renombre ligado al periodismo, a la crítica de arte y al bando derechista del país. Delimitación política que marcaba su biografía personal y su carrera profesional. A diferencia de Garafulic, su apoyo a la Junta Militar y su crítica a la izquierdización del país, son materias contundentes en sus publicaciones. En *Allende*

*Thank You...! Vivencias periodísticas y personales* (2009) -con ironía- agradece al presidente Salvador Allende por el devenir de su carrera profesional, por sus viajes y oportunidades de crecimiento.<sup>18</sup>

Las referencias historiográficas que recuperan esta versión política de Ossa destacan que “Era políticamente cercana al movimiento de la derecha” (Heer, 2015) o era una “ferviente anti allendista” (Reyes, 2012, p. 150). Sin embargo, con sus propias palabras reconoció que: “Estar, felizmente, titulada de momia, no me aportó inconvenientes” (Ossa, 2009, p. 119). El concepto de momio y momia tiene un sentido político ligado a la derecha conservadora, pero, para el período dictatorial fue un término que demostraba virilidad y fortaleza al empatar con una posición de victoria en el poder. Esta interpretación jerárquica es la que ostentaba con orgullo y felicidad.

A pesar de que no existen antecedentes que posicionen a Ossa de manera profesional en Escuelas de Periodismo, fue el desempeño que ejerció durante mayor tiempo alcanzando ribetes internacionales. Su participación en los medios informativos y culturales se debe a su trayectoria turística y viajera, cuyo “conocimiento de los museos más destacados de Europa, América y Japón, la condujeron al periodismo y a la crítica de arte” (Ossa, ca. 1986). Confirmando una semblanza aficionada.

Entre los años 1965 y 1973 participó de la revista *P.E.C.* (Política, Economía y Cultura), los periódicos *El Mercurio* y *La Nación*. Otras palestras que alcanzó Nena Ossa fueron la revista *El Campesino*, revista *Eva* y radio *El Conquistador*, donde comandaba un programa misceláneo llamado “Impresiones de Nena Ossa” similar a sus apariciones televisivas en “Buenas Tardes, Mirella” del Canal 13. Fue integrante de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). En el colofón de su libro señalan que “trabajó en Pan American Grace Airways (PANAGRA); en Western Airlines en California, en W.R. Grace y Co. En Nueva York y K.L.M. en Santiago” (Ossa, 2009). Estas empresas internacionales; compañía aérea e industria química, se aferran a los sectores privados y comerciales del globo.

Algunos aspectos de su vida privada aparecen en la publicación del 2009, por ejemplo, su matrimonio con Ignacio Bunster Tagle con quien tuvo dos hijos: Max e Ignacio. Reconocer esta afinidad maternal (no presente en Lily Garafulic) permite interpretar el rol de mujer-mamá-trabajadora que desempeñó a lo largo de su vida. En una entrevista realizada en las oficinas del MNBA, mencionaba: “Mis hijos ocupan uno de los aspectos más significativos de mi vida” (Rodríguez, 1987, p. 39) y en su libro: “Estar con ellos, entonces y para siempre, es y ha sido mi mayor felicidad” (Ossa, 2009, p. 85). Públicamente exhibe su faceta maternal y afectiva demostrando cómo era capaz de

---

<sup>18</sup> El texto en cuestión abarca hechos históricos desde septiembre de 1970 hasta octubre de 1973, centrándose en su ejercicio periodístico y en sus reflexiones personales ante el agitado devenir marxista. Lastimosamente, al contar con un marco temporal delimitado, queda fuera de líneas toda su intervención profesional al interior del museo y durante la dictadura.

equilibrar sus quehaceres con sus vínculos familiares. Este rol en particular y su transmisión en los medios de comunicación responde al mandato conservador de *ser buena madre* y, en cierto modo, celebra las entregas y sacrificios que debían soportar las mujeres.

A continuación, profundizando su progreso laboral, entre los años 1967 y 1972 fue relacionadora pública y agregada de prensa en el Pabellón de Chile en la EXPO-70 realizada en Osaka, Japón. En el año 1971 recibió una beca para estudiar en el *Study Center for the History of Architecture and the Fine and Decorative Arts* del Victoria and Albert Museum (V&A). Sus estudios académicos y profesionales de Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, fueron posteriores a todo el devenir ya mencionado en el área cultural.

Los últimos puntos laborales, trascendentales para este ensayo, se vinculan al área del periodismo y la política. La autora, entre los años 1971 y 1981, se desempeñó como corresponsal chilena para el *National Review*, una publicación neoyorkina considerada “la revista más influyente de la derecha estadounidense” (Paulsen, 1981, p. 7).

Otro lazo con la esfera política y comunicacional estadounidense data de 1975. Junto a Marvin Liebman, destacado publicista dueño de Marvin Liebman Inc., registró el *American Chilean Council* (ACC), organización hermana del *Consejo Chileno Norteamericano* (CCA) donde Ossa fungía como directora. Ambas agrupaciones, investigadas por Fernando Paulsen en su artículo *Chile en EE.UU. ¿Cómo se trabajó la imagen?* (1981), tenían por finalidad diseminar los planteamientos políticos de la Junta Militar de Gobierno, configurar influencias y una imagen favorecida. Además, como -propósito confidencial-, “manipular a los miembros del Congreso de los EE.UU. para que legislaran favorablemente al régimen chileno en materias de Relaciones Exteriores y Comercio Exterior” (Paulsen, 1981, p. 9). El operativo propagandístico planeaba el uso de herramientas tan variadas como prensa escrita, radio, televisión, publicidad, panfletos, cartas, telegramas, discursos, hasta cine.

La asociación norteamericana (ACC) fue investigada por la Corte Distrital de Washington sentenciando, en noviembre de 1979, que debía cesar permanentemente sus funciones por ser ilegal. Se descubrió que “a través del ACC, el régimen de Pinochet se involucró en una campaña de propaganda secreta e ilegal destinada a hacer que los congresistas, periodistas, académicos y el público estadounidense simpatizaran con la dictadura militar de Chile” (Orlet, 2017). La manipulación en los medios de comunicación actuaba como un *lobby* ilegal en favor del régimen chileno.

Si bien se desconoce su contrato laboral con el Ministerio de Educación, la divulgación de estos antecedentes permite evidenciar las entramadas ilaciones de Ossa con la política y la implementación estratégica del régimen pinochetista. Nuevamente, fue una directora cuyos otros trabajos -externos al MNBA- tomaron mayor peso y relevancia.

Nena Ossa desempeñó el cargo por un amplio período de doce años donde la labor museológica no era exclusiva ni preponderante frente a sus preocupaciones macropolíticas e internacionales.

Esta alternancia indiscriminada de roles entre el sector público y privado gozó de naturalidad durante el período dictatorial, pues contribuía a centralizar el poder, definiendo y designando a quienes componían “el núcleo hegemónico del bloque dominante en la dirección del Estado” (Garretón, 1981, p. 8). Nena Ossa ejemplifica esta movilidad dentro del sistema cultural y su escalada profesional respalda “una inmensa ventaja comparativa en materia de información, influencia y acceso a las decisiones” (Garretón, 1981, p. 19).

Consecuentemente, entre los años 1974 y 1978, ocupó el cargo de Secretaria de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno (única labor pública que cesó al convertirse en cabecilla del Museo). También, bajo esta responsabilidad, participó en el programa *Firing Line* de la televisión pública estadounidense conducido por William F. Buckley Jr.

Las distintas misiones expuestas vienen a configurar la labor de defensa y representación que Nena Ossa realizaba para el régimen militar chileno tanto al interior como al exterior del país. Estas labores que podrían significar un conflicto de intereses nunca han sido investigadas desde el área social, cultural o museológica. De hecho, a raíz de estas colaboraciones “Ossa fue recompensada por su lealtad al ser nombrada jefa del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile” (Heer, 2015). Por lo tanto, exponer el progreso laboral personal de Nena Ossa resulta esencial para comprender la función que cumplió en el MNBA, como un espacio difusor de los ideales y logros del gobierno de turno. Demostrando, a través de ella, las inextricables relaciones entre el poder fáctico y simbólico, en este sentido, se constatan las ideas de Bourdieu y García Canclini quienes reconocen que “la sociología de la cultura era un capítulo, y no el menor, de la sociología del poder” (García Canclini, 1990, p. 14).

El período que dirigió desde 1978 hasta 1990 tuvo importantes acontecimientos y actividades como las remodelaciones de la plazoleta de entrada, del Anfiteatro Griego, de la Sala Forestal, del Salón José Miguel Blanco, junto a muestras internacionales, la celebración del centenario del museo en 1980 y la vivencia-reconstrucción del terremoto de 1985.

    Pero también hereda una institucionalidad museística cuestionada por amplios sectores del ámbito artístico que la identificaban con el régimen militar. Ciertos problemas de censura a obras que concursaban y sobre todo por su carácter emblemático cambiar el nombre a la Sala Matta como repudio a la posición política de Roberto Matta, fueron factores que acentuaron la distancia entre el museo y los artistas. (Philips Chile, 1998, p. 14)

El año 1979, en el discurso Nena Ossa deseaba democratizar el arte y presentar al museo como un espacio vivo, interactuante con la sociedad:

Lo que queremos es lograr que todos los chilenos del estrato social o mental que sea, se acerquen al Museo. Que sea "la casa de todos" y no solamente de una elite interesada en el arte. Que siempre esté activo y vivo, como ahora con la Bienal de Arquitectura cuyo movimiento de público constante, tal vez por los audiovisuales que se proyectan, lo ha cambiado fundamentalmente. (Ossa, 1979, p. 24)

A partir de la cita, anuncia una gran apertura e inclusión, llamando a los chilenos a acercarse, sin embargo, en la misma revista mencionaba que: "El Museo es una Institución del Estado y mientras menos polémica haya alrededor, mejor" (Ossa, 1979, p. 24). Esta sentencia surge frente a la resolución de un Concurso de Arte Joven, cuya comisión de jurados debió respaldar su decisión ante presiones y polémicas. De alguna forma se exhibió un estado de descontento entre la comunidad artística y las selecciones que estaban realizando los jurados internos de la institución. Este pronunciamiento de pacificación entorno al museo sigue la línea de control y disciplinamiento propio de una cultura autoritaria. En palabras de José Joaquín Brunner: "Al interior del campo cultural se elimina la competencia: el conflicto entre grupo incumbentes y contendientes es regulado por la previa exclusión de los sectores disidentes" (1983, p. 57). Es decir, el museo no fue el espacio de negociación y diálogo entre propuestas culturales opuestas (dominantes y reformistas), por el contrario, fue un territorio limpio, despolemizado y despolitizado.

En consecuencia, al releer la cita anterior, existe un llamado a la diversidad desde las audiencias, la masividad reside en los públicos receptores, pero no, en los artistas y sus procesos creativos; es decir, no en la oferta cultural, pues –al contrario– ésta era estrictamente regulada por jurados o referentes partidarios al régimen militar y al lineamiento que Nena Ossa presidía.

El discurso de la democratización cultural y el objetivo museológico planteado por Ossa: «que todos los chilenos... se acerquen al Museo» contiene una contradicción, pues la aprehensión de la Bellas Artes desde sus orígenes occidentales exige un alto grado de conocimientos o de formación educacional que no converge en la totalidad de la sociedad chilena ni siquiera hoy. Esta llamada democratización cultural emerge "evidenciando el desfase entre públicos de competencias distintas y entre productores y públicos, *distancia cultural* que ninguna política cultural parece conseguir superar" (Coelho, 2000, p. 177). Se requiere para concretar la democratización un piso mínimo donde la institución otorgue "acceso físico y cognitivo a las colecciones y exposiciones del museo" (Pradó, 2003, p. 54).

Los lineamientos y los criterios de permisividad establecidos para el campo cultural han de estar estratégicamente modelados en conjunto con las organizaciones privadas, con la *Corporación Amigos del Arte* y con la *Fundación de Bellas Artes*.<sup>19</sup> Frente al arte existían algunos resguardos ya que “el ámbito cultural es percibido por las autoridades del régimen militar con cierta ambigüedad, vale decir, representa a la vez una oportunidad y una amenaza” (Errázuriz, 2006, p. 73). Indudablemente la asertividad en su funcionamiento puede resultar un aporte positivo para la autoridad, sin embargo, descuidos o aperturas pueden llegar a poner en juego la estabilidad del proyecto político-empresarial.

En este espeso ambiente social, las manifestaciones culturales fueron creando un enclave cada vez más elitista y diferencial, que negaba o restringía los puntos de contacto con manifestaciones del gusto medio o popular. Sobre todo, considerando que “El orden autoritario, con la instauración de un sistema que cierra el espacio público de la sociedad a la manifestación libre de expresiones diversas, inaugura un período de largo monólogo oficial” (Rivera, 1983, p. 56). La percepción de uniformidad, poca creatividad, sumado a la apatía, el miedo y el agotamiento social, va dando pie a espacios de encuentro y diversificación que se consolidan con la promulgación de la Ley Orgánica de Partidos Políticos en 1987.

Un acontecimiento importante para revelar la cuestión del género en este período final de la dictadura fue la publicación *La mujer chilena en el arte* (ca. 1986) de Nena Ossa. Este libro no contó con una exposición simultánea, es decir, no funciona como catálogo de muestra ni como una investigación propia del MNBA, sino como un trabajo independiente de Ossa auspiciado por *The Chase Manhattan Bank*. La publicación de 140 páginas deja varios puntos abiertos, pero adelanta muchísimo respecto del trabajo de las mujeres, la recuperación y la visibilización de sus nombres. Tiene la fortaleza de ser la publicación más extensa dedicada en exclusivo a las mujeres del campo del arte hasta hoy, pues a diferencia de *Modernas* de Gloria Cortés, abarca desde las primeras creaciones de artistas extranjeras en Chile hasta la producción de artistas vivas durante su período.

Los cabos sueltos respecto de este libro comienzan al no contar con una fecha de publicación, intuyó por las reseñas de prensa que fue publicado entre fines de 1986 y principios de 1987. En esta línea, un dato crucial compartido por Ana María Foxley señala: “Apareció sólo en número limitado, para los clientes de la institución; próximamente se lanzará una edición para todo público” (1987, p. 40). Suponemos que la edición consultada responde a la primera versión y por ello no cuenta con datos de clasificación. Sin embargo, resuena que tan importante recuperación histórica sea

---

<sup>19</sup> Mencionada en algunos casos como Corporación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, es una entidad creada durante el período de Nena Ossa para obtener fondos del sector privado.

otorgada, en primer lugar, para clientes de un banco estadounidense. Esto no hace más que resaltar la estrecha relación de Ossa con el país del norte, la imbricación entre el patrimonio público-capital privado y la simultaneidad de labores entre el campo cultural chileno y las empresas benefactoras/beneficiadas.

El libro *La mujer chilena en el arte* es un aporte excelente para la historia del arte chileno, innegablemente. Pero, el trabajo teórico planteado por Griselda Pollock para modificar la situación de las mujeres, busca una intervención simultánea: visibilizar la producción de las artistas mujeres y acompañar con un análisis crítico del campo del arte, del contexto histórico-político y de las estructuras sociales que siembran en los cuerpos generizados una desigualdad. Así, cuando Nena Ossa escribió sobre Celia Castro: “El maestro [Pedro Lira] no la nombra en su “Diccionario Biográfico de Pintores” (Ossa, ca. 1986, p. 33) correspondía no sólo comentar la injusticia de su exclusión sino también levantar los argumentos que esconde. Finalmente, se entreele que «el maestro» no la veía como una semejante (pese a sus estudios, premios y obras) y no la consideraba digna de estar en su genealogía artística. Lastimosamente, Ossa perpetúa la mirada del artista (superior, maestro, alejado, sublime) que debe ser mirado con respeto y perspectiva, desde un modo vertical. No permite desconfiar en lo más mínimo de las decisiones de Lira ni permite construir una versión de historia distinta para las mujeres.

A continuación, siguiendo la misma metodología del apartado de Lily Garafulic, corresponde observar a la institución museal desde sus acervos y exposiciones. En primer lugar, al esclarecer las modificaciones en sus inventarios por año, se percibe un crecimiento de la siguiente manera:

Cuadro 3. Detalle de las nuevas obras incorporadas a la Colección entre 1978-1989

<b>Incrementos de la Colección MNBA</b>			
<b>Fecha</b>	<b>Incremento de obras</b>	<b>Donación</b>	<b>% de donación</b>
1978	21 obras	16 obras	76.1%
1979	90 obras	41 obras	46.6%
1980	61 obras	55 obras	90.1%
1981	60 obras	59 obras	98.3%
1982	57 obras	44 obras	77.1%
1983	110 obras	104 obras	94.5%
1984	143 obras	103 obras	72%
1985	11 obras	8 obras	72%
1986	12 obras	9 obras	75%
1987	8 obras	4 obras	50%
1988	23 obras	20 obras	86.9%
1989	12 obras	9 obras	75%
<b>Totales</b>	<b>608</b>	<b>472</b>	<b>76.1%</b>



En términos generales, destacan algunas cifras; por ejemplo, en 1979 se observa el porcentaje histórico más bajo de donaciones, debido a que el Museo compró 47 obras. Única ocasión en que el MNBA realizó una inversión de compra superior a las donaciones. Algunos de los artistas adquiridos en tal fecha fueron: Juan Egenau (1927-1987), Benito Rojo (1950), Jaime Farfán (1938), Gonzalo Cienfuegos (1949), André Breton (1896-1966), Hans Arp (1887-1966), René Magritte (1898-1967). Entre las escasas artistas mujeres se encontraban Marie Čermínová (1902-1980), Carmen Aldunate (1949) y Roser Bru. Se comprueba una mirada internacionalista y un gusto estético donde predominaba la escena europea del surrealismo.

Como he visibilizado hasta ahora, la donación por parte de artistas y/o instituciones es la fuente de ingreso más relevante para la institucionalidad, si bien desciende en comparación al período precedente, alcanza 76.1% entre 1978 y 1990. Algunos de los artistas que donaron su trabajo fueron: Francisco Javier Court, Federico Assler (1929), Alejandro Reid (1932-2003), Iván Cabezón (1955), Hernán Puelma (1944), Osvaldo Thiers (1932), Raúl Valdivieso (1931-1993), Claudio Bravo (1936-2011), Jaime Cruz Montalba (1934), Álvaro Donoso (1939-2010), Oskar Trepte<sup>20</sup> (1890-1969), Ernesto Barreda (1927-2014), Augusto Barcia (1926-2001), Adolfo Couve (1940-1998), Mario Toral (1934), Jorge Labarca (1931), Gonzalo Landea (1954), Arturo Escobedo (1956), Jaime Antúnez (1926), Enrique Matthey (1954), Fernando Tejada y Benito Rojo. Desde la vereda femenina se encuentran: Concepción Balmes (1957), Teresa Montané (1927), Aura Castro (1946), Francisca Sutil (1952), Consuelo Orb (1942), Patricia Vargas (1949), Irene Domínguez (1930-2018), Raquel Cuadra, Edith Adi y Marta Villanueva. Una lectura generalizada de estos nombres releva una formación profesional impartida por la Universidad Católica y una producción artística con motivos figurativos, clásicos incluso ligados a la intertextualidad con otras artes, como condensación de un capital cultural elevado.

A su vez, algunas empresas que donaron obras fueron: el Banco Concepción, la Fundación del Pacífico, la Compañía de Acero del Pacífico S.A., CINTAC S.A. (Compañía Industrial de Tubos de Acero), la Compañía Chilena de Tabacos, la Corporación de Estudios Nacionales y AFP Suma. La mención de empresas en este trabajo de investigación no busca generarles una publicidad positiva como se esperaba en la época, sino, en una línea distinta, busca develar el entramado de inserción donde se sitúa el MNBA. En otras palabras, la expansión que genera hacia otros campos que trascienden al arte y la cultura.

El grado de libertad y el grado de acción que ejerció el MNBA entre 1978 y 1990 está determinado por “los factores históricos, estructurales, profesionales y sociales” (Navarro y Tsagaraki, 2011, p. 51) que han sido hilados hasta aquí con el objetivo de

---

<sup>20</sup> Mediante su esposa Alice Wolf.

exponer cómo se construyó -históricamente- este tipo de institucionalidad cultural.

En relación a la oferta expositiva del museo, resulta significativo el apoyo del sector corporativo, pues se vuelve una constante histórica que se diversifica ante cada muestra y cada objetivo particular de éstas. Por ejemplo, en la exposición *Arte Colonial del Virreinato del Perú y de la Capitanía General de Chile* (1978) Enrique Campos Menéndez, desde las páginas de *El Mercurio*, agradecía:

El esfuerzo de esta exposición y su seguro éxito se debe a los resultados positivos de la conjunción de aportes del estado y la empresa privada. Gracias a la Asociación de Amigos del Arte, un núcleo de personalidad de vasta cultura y de amor por Chile y América, se ha contado con las iniciativas y apoyos que han hecho realidad esta magnífica muestra. Asimismo, tenemos la satisfacción de destacar la fundamental cooperación de la empresa periodística “El Mercurio” que cumple así una vez más con su deliberado y constante afán de enaltecer las manifestaciones espirituales del país. También nos es muy grato resaltar el gesto de la empresa FINANSA<sup>21</sup> que, con altruismo y sentido social, ha prestado su apoyo económico para la realización de esta exposición (s/a, 1978, C3).

El amplio y personalizado agradecimiento a las empresas patrocinadoras demuestra el pacto simbólico con los entes de gobierno (Figura 3). La retórica del amor, las manifestaciones espirituales, el altruismo y el sentido social cargan al evento de una positividad y alianza irreprochable, pues, luego, las mismas palabras de Campos Méndez eran difundidas por la prensa nacional, a través de *El Mercurio*, demostrando una circularidad de calce perfecto.

Igualmente, sugerente resulta la muestra *La Historia de Chile en la pintura* (1981) que sigue los procedimientos educativos e ideológicos. Las obras temáticas del museo relacionadas con batallas, marinas, misas, procesiones, mapas, fundaciones y locaciones fueron complementadas con objetos patrimoniales del Museo Histórico Nacional, del Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna y de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Dicha exposición se efectuó en conmemoración al centenario de la firma del Tratado de Límites de 1881 entre Chile y Argentina, con vistas a consolidar un imaginario territorial centralista y potente. La inauguración del evento contó con la presencia de autoridades civiles y militares (Figura 4).

El análisis de esta exposición, realizado por Nena Ossa, contribuye a calibrar tanto las gestiones del MNBA como los resultados que alcanzaron:

A la exposición “La historia de Chile en la pintura”, organizada por La

---

<sup>21</sup> Nacional Financiera, S.A.

Tercera y la Corporación de Estudios Nacionales, asistió público menos erudito que el habitual, de clase media y conformado por familias completas, incluido los niños más pequeños. La única conclusión que sacamos -agregafue lo importante del apoyo publicitario para el éxito de una muestra, porque de ese público aún no sabemos qué quiere ni que le gusta. (s/a, 1981, p. 25)



Figura 3. Agustín Edwards, el Canciller de Perú y Nena Ossa en *Arte Colonial del Virreinato del Perú y de la Capitanía General de Chile* (1978). Fuente: Periódico *El Mercurio* 18 de noviembre 1978.




Figura 4. Enrique Campos Menéndez, Augusto Pinochet y Lucía Hiriart en *Historia de Chile en la pintura* (1981). Fuente: Biblioteca del Congreso Nacional.

Las palabras de Ossa refieren a las audiencias y su preocupación desde un foco cuantitativo. Está clara la categoría de identificación entre el público habitual y «no habitual» sin embargo, existe un desconocimiento manifiesto respecto de los intereses y gustos de este último. Según las ideas de Ossa, la fortuna del evento radicó en su difusión y masividad, no en su alcance pedagógico, experiencial, significativo o emotivo que podría ser tarea de un museo moderno. Aunque la directora menciona un «público menos erudito» no concentra ahí su atención, sino en la cantidad e impacto.

Finalmente, a modo de síntesis, mencionaré sólo dos exposiciones de las 118 realizadas en el período. Estas dos muestras temáticas son: *El árbol en la pintura chilena* (1982) y *Mujer, sueño y realidad* (1989). Para la primera muestra, el organizador José María Palacios sentenciaba: “El aporte de nuestros pintores, entonces, al visualizar estéticamente el árbol, es como un gesto de gratitud a Dios y la naturaleza, incluso conmovido, por habernos acordado su presencia” (MNBA, 1982, p. 7). Se retoma el proceso creativo y la labor artística como un evento especial, dentro de un contexto idealizado y sacralizado. Sin embargo, tales manifestaciones sobrehumanas contrastan con la realidad material y económica del evento pues fueron convocadas por AFP Summa S.A., la Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago y patrocinadas por la Compañía de Seguros Cruz del Sur S.A. y el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

La segunda exposición *Mujer, sueño y realidad* (1989) fue un concurso de pintura



organizado por la *Corporación Amigos del Arte*. Tanto la fecha de realización como el financiamiento fueron aportados por *Falabella*, una tienda departamental que al cumplir cien años de existencia decidió celebrar en el MNBA. La empresa comercial dedicó una exposición y un concurso público para las mujeres, como objeto y tema de las artes, para celebrar sus cien años, pero además para afianzar su relación con ellas como agentes esenciales en el consumo familiar.

En el marco de este segundo período, las innovaciones ejecutadas por la Junta Militar de Gobierno tendían a instalar en el museo un modelo valórico nacionalista y un modelo económico neoliberal para reducir los aportes del Estado y conquistar ingresos empresariales que pudieran dinamizar la agenda de la *Política cultural del Gobierno de Chile* (1974). Este enfoque instaló de manera permanente una red de trabajo público-privada, frente a la cual merecen hacerse algunos reparos. Ignacio Díaz Alberdi, historiador del arte español señala que:

La esponsorización permite alcanzar objetivos inimaginables con los exiguos presupuestos fijos dedicados a la planificación cultural. Pero tomarla como condición inexcusable para poder hacer algo es olvidar que los museos deben ser un servicio público y que, como tal, se debe asegurar la provisión de los recursos necesarios para que cumplan de manera cabal su cometido. (Díaz Alberdi, 2008, p. 28)

Esta prevención de los límites ante la recepción de recursos externos pretende mantener en el museo su bastión de identidad pública, para atender a las necesidades culturales de la sociedad completa y no sólo a aquella que responde a un perfil empresarial de consumo, *status* o privilegio. El caso del MNBA, en el proceso dictatorial que abarcó los años 1973 a 1990, distintas corporaciones financiaron concursos, exposiciones, publicaciones, actuaron como jurados, promovieron la creación de obras acordes a su propio servicio y fungieron como coleccionistas-prestamistas ante las carencias adquisitivas que el propio museo tenía. Esta compenetración dual implica un repliegue en los grados de libertad y de acción del museo que debe negociar capitales, además de ofrecer regalías y beneficios sociales bajo aquello que García Canclini identificó como el “resplandor del arte”.

## Conclusiones

El objetivo de este ensayo académico fue analizar la institucionalidad del MNBA en atención a los procesos históricos acaecidos entre 1973-1990 y a la incidencia que ejercieron las mujeres, contó con las herramientas de dos disciplinas que trazaron la ruta de análisis; la museología y los estudios de género. Esta alianza de campos tradicionalmente distantes, se gestionó con cuestionamientos directos hacia el patrimonio, la historia del arte y los museos, por ser instancias reproductoras de prácticas de exclusión.


La museología crítica, como heredera de la nueva museología, propuso atender a las transformaciones de los museos, desde factores históricos, estructurales, profesionales y sociales. Así, el patrimonio cultural albergado debe responder ante constructos y valores sociales que han sido proclamados como estáticos e invariables. Un aporte en esta línea crítica y relacional, confluye con el feminismo contemporáneo, el cual considera que la atención a:

Los vínculos genealógicos es una estrategia política que ha permitido recuperar los legados de las mujeres, visibilizar sus aportes en todos los ámbitos, identificar la opresión femenina en perspectiva histórica, poner los acentos en el significado que ha tenido lo ocurrido en cada momento histórico, desde la mirada de las mujeres, y visitar el pensamiento y la acción política feminista. (Restrepo, 2016, p. 24)

En atención a ello, esta investigación situada en el MNBA de Chile, difiere de la producción epistemológica recurrente, precisamente, por recoger una metodología crítica y por no centrar su atención en los lugares comunes de la historia, sino al contrario, en las excepciones de los relatos, olvidos y desatenciones. Dicho lugar de enunciación, desapercibido por la mayoría, fue seleccionado por una convicción cobijada en la creencia de que “las mujeres poseen un privilegio epistémico debido a su posición de subordinación, lo que les permite comportarse al mismo tiempo como “propias” y “extrañas”” (Castañeda, 2016, p. 87). Potencial semántico que fue indagado desde dos figuras que reconocí como «Mujeres de poder».

Este cambio de mirada que toma la experiencia de las mujeres, se centró en trabajo museológico de dos directoras entre los años 1973 y 1990. Quienes, no obstante todo lo conquistado, distan de manifestar trasgresiones en la estructura institucional, la que –hasta la fecha– no ha sido permeada por el enfoque de género o el feminismo de manera permanente.

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile desde 1880 se erigieron los valores



nacionales asociados a la estética, la creación artística, la ciudadanía y el espíritu de un país dispuesto a insertarse –con gran optimismo– en el entramado socio-político de occidente. Es importante concluir que esta raíz occidental ha favorecido el resguardo de bienes patrimoniales vinculados a la clase alta, al género masculino y a la raza blanca, concentrado en valores sociales preponderantes como la política, la economía y el territorio.

Esta institucionalidad, consolidada en 1910 con la construcción de un imponente Palacio de Bellas Artes sirvió de aliciente para celebrar con el mundo los prodigiosos cien años de vida republicana. El museo dio acuse de este y otros hechos históricos, sin embargo, como acontece en las sociedades patriarcales, las mujeres se encontraban presentes sólo como objetos de la representación, retratadas por las artes, pero escasamente contenidas como sujeto de derechos, trabajadoras o artistas por la colección y sus exposiciones.

El momento de las «Mujeres de poder», aunque virtuoso e iluminador para el problema de investigación, no se tradujo en prácticas culturales que recogieran la diversa composición social del país. Las evidencias de este trabajo demuestran que las perspectivas androcéntricas han sometido históricamente al MNBA e impiden una voluntad declarada por generar un desarrollo cultural armónico y equitativo en el país, equivalente en igualdad, participación o representación.


Con lo expuesto hasta ahora, es posible realizar una comparación entre las administraciones de Garafulic y Ossa. Ambas gestiones, suscritas en el paraguas de la dictadura, plantean diferencias tanto por el cariz individual y profesional de cada una como por las propias adscripciones políticas y administrativas que éstas promueven.

La primera «Mujer de poder» Lily Garafulic, por su formación artística y su vinculación histórica con la Universidad de Chile<sup>22</sup>, tiende a centrar sus preocupaciones en el patrimonio, la creación, preservación, difusión y resguardo. Su labor interna marca pautas importantes para la profesión museológica atendiendo tanto al mantenimiento de la colección, con la creación de un taller de restauración, como a la labor documental de registro y ordenación de las obras. Se desmarca de la vocación popular implementada por Nemesio Antúñez entre 1970-1973 y opta por reconducir al museo en una impronta tradicional.

Su dominio lingüístico, su experiencia en la UNESCO y su amplia red de contactos en el campo cultural nacional e internacional le sirvieron para mantener ciertos estándares y discusiones propias del área. Gracias a su manejo disciplinar impidió que la institución fuera administrada por un capitán del Ejército (instancia que la alentó a asumir la dirección), pero a la vez, mediante esto, se reconoce cierta ingenuidad al

---

<sup>22</sup> En el año 1997, después de haber alcanzado el Premio Nacional de Artes, es reconocida por la Universidad como Profesora Emérita tras “70 años dedicados al arte y la docencia” (s/a, 1997, p. 43).



pensar la cultura y la política como áreas totalmente desconectadas e independientes entre sí. Hecho que ha sido refutado a lo largo de esta investigación, pues la revisión histórica institucional y la museología crítica como metodología, dan cuenta cómo ciertas decisiones culturales van moldeándose de acuerdo a las agendas políticas, programas e imaginarios sociales en general.


Bajo la administración de Garafulic se facilitó el espacio del museo para la Secretaría General de Gobierno (que albergaba a la Secretaría Nacional de la Juventud, la Secretaria Nacional de la Mujer y la Secretaría de Relaciones Culturales), CEMA-Chile, y otros organismos públicos. Esto puede considerarse una tendencia habitual de los gobiernos para mostrar una imagen unificada acorde a sus intereses y objetivos. Sin embargo, la aceptación y facilitación del espacio constata de manera práctica una sujeción entre su proyecto institucional y el gobierno *de facto*.

Ahora su gestión museológica, vista desde los distintos posicionamientos políticos, manifiesta una discrepancia entre su percepción y el entorno artístico que observaba en ella una aliada del régimen. Esta crítica es comentada por Garafulic quien con perspectiva e indiferencia señalaba: “En el medio artístico, dicen que soy una persona de extrema derecha cuando es generosa la opinión cosa que a mí me da mucha risa. Se me ha acusado de pinochetista y me entra por una oreja y me sale por la otra” (Jurado, 2009, p. 18). A través de esta irónica respuesta enfatiza una despolitización de su identidad. Ella –en lo personal– no estaba interesada en generar algún activismo o ideologización dentro de la institución, pero su entorno, sus empleadores y su propio contexto histórico, ineludiblemente, estaban marcados por esas disputas. Quizás, su salida y posterior desvinculación de cualquier otro cargo público, da cuenta de una rezagada conciencia y asociación entre los factores político-culturales.

La segunda «Mujer de poder» Nena Ossa, al mantener una trayectoria cultural formada desde la crítica de arte, transparenta una inserción laboral marcada por sus afinidades y alianzas políticas, más que por una experticia o protección académica. Su tradición familiar estaba fuertemente apegada a los valores conservadores y al planteamiento económico neoliberal, por lo que, gozó de una amplia aceptación entre la clase alta y los mandos de poder durante el régimen.

Luego del Golpe Militar no dudó en contactarse y ponerse a disposición de quienes ella consideraba serían las “cabezas pensantes que estaban apoyando a los militares en su esfuerzo por enderezar la economía y la monumental obra que significó desarmar el enredo general que dejó el infierno de los últimos meses de la Unidad Popular” (Ossa, 2009, p. 229). Así, su desempeño para la Secretaría General de Gobierno, como corresponsal para el *National Review* y su misión para el museo nacional consolidan una faceta militante, obediente y consciente ante los privilegios sociales que se agilizan desde el espacio cultural.






La desaparición permanente de la escena cultural chilena marca la fortuna crítica de su trabajo. Si bien hace unos años publicó su libro *Allende Thank You! Vivencias periodísticas y personales* (2009) podría asumirse como un intento de *revival* o de auto-reconocimiento a su labor. Por lo demás, aquel texto no refiere al espectro cultural, sino netamente a su incidencia personal y política entre los años 1971-1973, estimulando la propaganda y admiración por Pinochet.

Todas las acciones expuestas, desde Lily Garafulic hasta la administración de Nena Ossa, vienen a consolidar un modelo de privatización institucional creciente. Es decir, durante los diecisiete años que duró la intervención militar, no sólo comenzó a cobrarse por servicios culturales que anteriormente eran gratuitos, sino que, de manera más insidiosa, se instaura una praxis de mediación económica, negociación o transacción - visible o no- que permeó en las relaciones humanas y sociales.

El lenguaje institucional, al confabular como un parámetro jerárquico, restrictivo y diferenciado según las capacidades productivas y consumidoras, merma la capacidad creativa, expresiva, significativa y esperanzadora de la cultura, que seguía proliferando extramuros. Las y los artistas más transgresores, neo-vanguardistas, conceptualistas o experimentales, estaban construyendo nuevos lenguajes de expresión, interrelaciones visuales con técnicas, prácticas y teorías diversas para proponer nuevas identidades, subjetividades, formas de percepción y de entendimiento frente a los acontecimientos históricos. Al contrario, la institucionalidad operaba acorralando y estancando las multiplicidades semánticas del arte para producir interpretaciones tradicionales, uniformadas y unilaterales. Ese espacio consagratorio del museo se confundía entre concursos, mercantilización de obras y una imagen estetizada del país, carente de fisuras, digresiones y disensos.

Por último, en esta caracterización comparativa de ambas directoras, es óptimo determinar que no existió una matriz de género. No cuentan con una influencia teórica o práctica para volcar un análisis crítico del sistema sexo-género, no pretenden transformar la sociedad y las significaciones que marcan el cuerpo de las mujeres en un orden disparejo. El mayor atrevimiento de ambas alcanzó el hecho de haber sido mujeres profesionales, trabajadoras articulando un poder cultural desde la escena público-política, sin duda un rol relevante, pero, carente de cuestionamiento alguno a la realidad socio-política de sus pares, de sus desigualdades y opresiones.

En Garafulic puede observarse una fractura, al menos desde la escultura figurativa tradicional con la generación de lenguajes abstractos y una obra “sin mensaje” (s/a, 1995, p. 26). Estos atrevimientos y actualizaciones de índole plástica no traspasan hacia la noción de género ni la disputan. Al contrario, perpetúan cierta estabilidad para el campo de las artes donde “una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue un rol de “artista genio” (Giunta, 2018, p. 34). Garafulic y Ossa fueron mujeres



blancas, de clase media-alta, heterosexuales y adultas, incorporadas mediante designación directa, por lo tanto, personificaron una lealtad con la dictadura cívico-militar, al administrar un espacio cultural oficial marcado por las referencias ideológicas y militares.

Ambas dinamizaron el programa cultural ideado por la dictadura y planificaron breves instancias donde las artistas tomaron protagonismo; la exposición *La mujer en el arte* (1975) y el libro *La mujer chilena en el arte* (ca. 1986). La primera de ellas respondió al Año Internacional de la Mujer promovido por UNESCO y destaca por ser la ocasión inaugural en que se desarrolló una muestra colectiva con presencia exclusivamente femenina. La segunda, un libro financiado por *Chase Manhattan Bank* visibilizó el trabajo de las artistas mujeres desde la formación de la república.


Estas acciones del museo fueron claves para introducir el trabajo de las mujeres artistas, nombrarlas, reconocerlas, admirar sus obras y disfrutar su trabajo. No obstante, “este tipo de exposiciones [y publicaciones] tienen la virtualidad de ser muy visibles en la medida en que «tranquilizan» las conciencias de quienes buscan la igualdad de oportunidades, por lo que han sido fácilmente vendibles a instituciones públicas y otras entidades” (Alario, 2009, p. 23), es decir, así como lo proyectaba la UNESCO, el MNBA estaba recuperando y visibilizando el trabajo artístico de las mujeres, pero sin ninguna matriz crítica, política, transformativa o reivindicativa.

La concepción del género que propagó el MNBA en este período, quedó marcado por una despolitización, una limitación hacia lo doméstico-familiar, una idealización impregnada de belleza y sensibilidad, con mucho, una aceptación de la mujer trabajadora, pero no su promoción, pues reitero: “En la familia, la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria” (Junta Militar de Gobierno, 1974).

¿Cuántas mujeres en siglos pasados se dedicaron a la producción artística sin salir del espacio protegido de sus hogares? ¿Cuántas mujeres han producido obra artística y esta se encuentra almacenada en los museos sin salir a la luz? ¿Cuántas directoras se necesitan para –por fin– reconocer, visibilizar y valorar el trabajo de las mujeres de manera igualitaria?

Las «Mujeres de poder» en el MNBA representan 10% frente al 90% que simbolizan diez y ocho directores varones. Los 17 años de gestión femenina representan 12.15% versus 87.85% de la apabullante dirección de varones. Este trabajo mencionó superficialmente a Giovanni Mochi y Nemesio Antúnez, sin embargo, la lista aumenta con artistas, coleccionistas, asesores, curadores, investigadores y otros, que ejercen un androcentrismo difícilmente penetrable.

El contexto chileno del período, desde la reducción de las labores estatales, la negación de su misión redistributiva y la mercantilización de todas las necesidades humanas,



físicas y espirituales, colisiona con una serie de conceptos que emergen desde la instauración de la democracia. Las nociones de diversidad cultural, derecho a la cultura, memoria colectiva, equidad, inclusión, perspectiva de género, patrimonio inmaterial, patrimonio digital, entre otras referencias, sirven como contrapelo al contenido simbólico-cultural valorado por la dictadura.

Espero que los datos y las experiencias vertidas en este ensayo académico puedan servir para promover actitudes reparadoras ante las injusticias sociales contenidas por los museos, en un seguimiento atento promovido no sólo por las mujeres sino también por los varones y todos aquellos que no se sienta representados o valorados como corresponde a su existencia.

Finalmente, al ser el Museo Nacional de Bellas Artes un foco cultural para el país tiene la oportunidad de promover nuevas formas de relacionalidad, con una responsabilidad social, educativa, afectiva y empática. El museo debe confrontar sus controversias y accionar ese espacio común, con más herramientas y diversidad que ningún otro, para gestar -en lo colectivo- un nuevo paradigma de sociedad.

## Bibliografía

- Alario, M. T. (2009). Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo. En revista *Her&mus*, n.º 3. Pp. 21-26
- Ávalos, K y Quezada, L. (2013). Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En García, S. (Ed.). *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile Volumen III*. Santiago: LOM Ediciones. Pp. 17-55
- Balmaceda, L. (2010). *El Museo de Bellas Artes 1880-2010*. Santiago: Material inédito.
- Barquín Cendejas, A. (2007). *Del poder y su desgaste. Un modelo para su estudio*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Arqueología e Historia.
- Biblioteca Nacional de Chile. (2003). *Panfletos. Poniendo el grito en el suelo*. Exposición del 1 al 21 de diciembre 2003. Santiago: Biblioteca Nacional.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Brunner, J. J. (1983). *Cultura y crisis de hegemonías*. Santiago de Chile: Documento de Trabajo, Programa FLACSO 197.
- Castañeda, M. P. (2016). Epistemología y metodología feminista: debates teóricos. En Jarquín Sánchez, M. E. (coordinadora) *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarios en Ciencias y Humanidades.
- Castelli, R. (2000-11-27). La escultora Lily Garafulic expone sus obras en Galería Andreu: Defendí el museo como pude. En periódico *Las Últimas Noticias*. Santiago.
- Coelho, T. (2000). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Secretaría de Cultura de Gobiernos de Jalisco.
- Comisión Económica para América Latina y El Caribe. (1993). *Women and the visual arts in Chile: A case study*. Preparado por Jacqueline Adams. Recuperado de: <https://www.cepal.org/en/publications/33867-women-and-visual-arts-chile-case-study>
- Consejo Internacional De Museos. (2017). *Definición de Museos*. Recuperado de: <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>
- (2019). *Perspectivas de género: la misión del ICOM en las últimas tres décadas*.

- Recuperado de: <https://icom.museum/es/news/perspectivas-de-genero-la-mision-del-icom-en-las-ultimas-tres-decadas/>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (compiladoras). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago: Origo.
- Curiel, O. (s.f.). *Género, raza, sexualidad. Debates contemporáneos*. Recuperado de: [http://www.urosario.edu.co/urosario\\_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf](http://www.urosario.edu.co/urosario_files/1f/1f1d1951-0f7e-43ff-819f-dd05e5fed03c.pdf)
- De Luigi, M. A. (1979-04-09). ¿Hasta cuándo van a creer que los artistas vivimos del aire? En periódico *Las Últimas Noticias*. Santiago.
- Díaz Balerdi, I. (2008). *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Ediciones TREA.
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. (2012). *Guía para la incorporación del enfoque de género en museos*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Doberti, P. (1997-02). Lily Garafulic, Un monumento. En revista *Capital*. Santiago. Pp. 88-91.
- Donoso, C. (1983-09-21). Todavía estoy verde. En revista *Hoy*. Santiago.
- Donoso Fritz, K. (2012). *Discursos y Políticas Culturales de la Dictadura Cívico Militar Chilena, 1973-19881*. Programa Buenos Aires de Historia Política del siglo XX, Dossier 29. Recuperado de: [http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile\\_donosofritz.pdf](http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/chile_donosofritz.pdf)
- (2013). El “apagón cultural” en Chile. Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. En revista *Outros Tempos*, vol. 10, n.16. Pp. 104-129.
- Errázuriz, L. H. (2006). Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). En revista *Aisthesis Número 40*. Pp. 62-78.
- (2009) Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. En *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2. Pp. 136-157.
- Facio, A. (1999). *Feminismo, género y patriarcado*. Recuperado de: <http://justiciaygenero.org.mx/wp-content/uploads/2015/04/Feminismo-g%C3%A9nero-y-patriarcado.-Alda-Facio.pdf>
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al Marxismo*. Valle del Maipo: Tormenta Ediciones, Colección Florecer.


- Foxley, A. M. (1987-04-20). Historia de una mujer invisible. En revista *Hoy*. N° 509, del 20 al 26 de abril de 1987. Santiago.
- Gajardo, A. (1995-10-26). La sincera palabra de Lily Garafulic. En diario *La Época*. Santiago.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo. Pp. 13-61.
- (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En *Sociología cultura*. Consejo Nacional para la cultura y las Artes. México: Grijalbo. Pp. 9-50.
- Gargallo, F. (2006). *Ideas feministas latinoamericanas*. Recuperado de: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/ideas-feministas-latinoamericanas-2a-ed-aumentada-y-correctada-2006/>
- Garretón, J. M. (1981). Modelo y proyecto político del régimen militar chileno. En revista *Mexicana de sociología*. Año XLIV/Vol. XLIV/Núm. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones económicas-UNAM. Pp. 1-46.
- Gaviola, E., Largo, E. y Palestro, S. (1994). *Una historia necesaria. Mujeres en Chile 1973-1990*. Santiago: ASDI (Autoridad Sueca para el Desarrollo Internacional de Suecia).
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.
- González, Fabián. (2015). Mil días de la Junta Militar de Gobierno. La metamorfosis subterránea de la educación chilena durante los primeros años de la dictadura militar (1973-1979). En *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, N° 4. Santiago. Pp. 34-61.
- Heer, J. (2015). When Will National Review Apologize for Cooperating With Murderous Dictator Augusto Pinochet? En *The New Republic*. Recuperado de: <https://newrepublic.com/article/123073/national-review-should-apologize-cooperating-augusto-pinochet>.
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1981). *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- (1988). *Chile arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Junta Militar De Gobierno. (1974). *Política cultural del Gobierno de Chile*. Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.
- (1974). *Declaración de principios del gobierno militar de Chile*. Santiago: Impresos

- Esparza y Cía. Ltda.
- Jurado, M. C. (2009-09-05). Lily Garafulic rebelde y plena. En revista *Vivienda y Decoración*. Santiago. Pp. 18-23.
- Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España: Editorial horas y HORAS.
- Lagos V., M. (2000-12-12). Lily Garafulic: "Mi interés es la escultura y punto". En revista *Ya*. Santiago. Pp. 24-27.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de género, sexo y diferencia sexual. En revista *Cuicuilco, enero-abril, año/vol. 7, núm. 018*. México Distrito Federal: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Lechner, N. y Levy S. (1984). Notas sobre la vida cotidiana III: El disciplinamiento de la mujer. En *Material de discusión Programa FLACSO- Santiago de Chile, Número 57*. Julio de 1984.
- Liceaga Gesualdo, S. (2011). *¿Dónde están las mujeres en los espacios museísticos mexicanos? El fenómeno de la invisibilidad femenina en las exposiciones temporales en los museos nacionales de arte* (Tesis Maestría en estudio de museos y gestión del arte). Centro de Cultura Casa Lamm, México D.F.
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias de arte*. Ediciones Catedra: Ensayos Arte Catedra Madrid.
- Ministerio De Educación Pública. (1974-07-17). *Decreto 704: Agrega incisos que indica al artículo 138 del Decreto Supremo N° 6.234, de 1929*. Recuperado de: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=138051>
- (1976-09-13) *Decreto 863: Fija normas para la exportación de obras de arte*. Recuperado de: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=288561>
- (1976-12-30) *Decreto 1.290: Otorga el carácter de Monumentos Históricos a los edificios que señala*. Recuperado de: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1048717>
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1975). *La mujer en el arte Homenaje Año Internacional de la Mujer*. Santiago: Editorial Lord Cochrane.
- (1982). *El árbol en la pintura chilena*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (1989). *Concurso de pintura "Mujer, sueño y realidad" en el primer centenario de Falabella*. Santiago: Editorial Antártica S.A.

- (2010). *Centenario. Colección Museo Nacional de Bellas Artes 1910-2010*. Santiago: Arte y Ciudad Ediciones Culturales.
- (2013). *Seminario de Historia del Arte y Feminismos. Relatos lecturas escrituras omisiones*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (2019). *Misión*. Recuperado de: <https://www.mnba.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Mision/>
- Nash, M. (editora). (1984). Nuevas dimensiones en la historia de la mujer. En *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Navarro, Ó. (2006). Museos y museología: apuntes para una museología crítica. En Viereggs, H. Risnicoff de Gorgas, M. y Schiller, R. (eds.), *Museología e historia: un campo de conocimiento, XXIX Encuentro Anual del ICOFOM/XV Encuentro Regional del ICOFOM LAM*, 5 al 15 de octubre, Córdoba y Alta Gracia, Argentina.
- Navarro, Ó. y Tsagaraki, C. (2011). Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. En revista *Museos.es, MCU, 05-06*. España. Pp. 50-57.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero y I., Sáenz (comps). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Pp. 17-43.
- Orlet, C. (2017-09-15). The Dark Side of William F. Buckley, Jr. En *Counterpunch*. Recuperado de: <https://www.counterpunch.org/2017/09/15/the-dark-side-of-william-f-buckley-jr/>
- Ossa, N. (1979). El concepto de museo y otros. En revista *CAL N°3*. Agosto. Santiago.
- (ca. 1986). *La mujer chilena en el arte*. Santiago: Editorial Lord Cochrane.
- (2009). *Allende Thank You. Vivencias periodísticas y personales*. Santiago: Editorial Maye Ltda.
- Paredes, J. (2008). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad y CEDEC.
- Paulsen, F. (1981). Chile en EE.UU. ¿Cómo se trabajó la imagen? En revista *Análisis, Año III, Número 30*. Enero. Santiago. Pp. 4-11.
- Philips Chile. (1998). *Calendario Colección Philips 1998: Historia del Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: Colección Philips.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Editorial Fiordo.
- Pradó, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos



- como zonas de conflicto e intercambio. En *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Lorente, J. P. (director) y Almazán, D. (coordinador). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Pp. 51-70.
- Rabi Contreras, K. (2018). *Género, roles y espacios: ¿Cuánto pasado tiene el presente?* Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Restrepo, A. (2016). La genealogía como método de investigación. En Blazquez Graf, N. y Castañeda, M. P. (coordinadoras) *Lecturas críticas en investigación feminista*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 23-41.
- Reyes, R. (2012). *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: Del C.A.D.A. a Mujeres Por la Vida* (Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos). Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Postgrados, Ciudad de México.
- Richard, N. (1987). (Coordinadora). Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. En *Contribuciones FLACSO Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Número 46*.
- Ríos, M. E. (2013). Soy una mujer que habla ensayistas indígenas. En Méndez Torres, G., López Intzin, J., Marcos, S. y Osorio Hernández, C. (coordinación) *Senti-pensar el género, perspectivas desde los pueblos originarios*. Ciudad de México: Red Interdisciplinaria de Investigadores de los Pueblos Indios de México, A. C. Pp. 213-237.
- Rivera, A. (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973- 1983*. CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística): Santiago.
- Rodríguez, M. (1987-08-20). Nena Ossa: He procurado que las tendencias mundiales sean conocidas en el país. En revista *Cosas, N° 284*. Santiago. Pp. 38-39.
- Romero, G. (1962). Lily Garafulic: No podría ser histérica. La escultura demanda demasiado esfuerzo físico. En revista *Eva*. Santiago.
- Rosa, M. L y Novoa, S. (Editoras). (2017). *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Scott, J. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Nash, M. y Amelang, J. (eds.) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnanim.
- (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sin autor. (1974-01-03). Perfil Humano: Lily Garafulic, la intimidad a través de su obra.

- 
- En revista *Qué Pasa*. Santiago. Pp. 35-37.
- (1978-11-18). Exposición es Testimonio de Altura y Refinamiento. En periódico *El Mercurio*. Santiago.
- (1981-10). El chileno culto ¿Existe o es un mito? En revista *Compras*. N° 16. Santiago. Pp. 24-55.
- (1984-07-03). El rincón de Lily Garafulic. En periódico *El Mercurio, Suplemento Ya*. Santiago.
- (1995-12-12). Mis escultura no tienen mensaje. En periódico *La Tercera, Suplemento Mujer a mujer*. Santiago. Pp. 26.
- (1997-05-14). Lily Garafulic, Profesora Emérita. En periódico *La Tercera*. P. 43.
- Valdés, C. (2012-03-16). Hasta siempre, Lily Garafulic. En periódico *El Mercurio*. Santiago. P. A 14.
- Villagrán, S. (2008-02-23). Lily Garafulic: una vanguardista de 93 años. En revista *Vivienda y decoración, número 607*. Pp. 30-35.