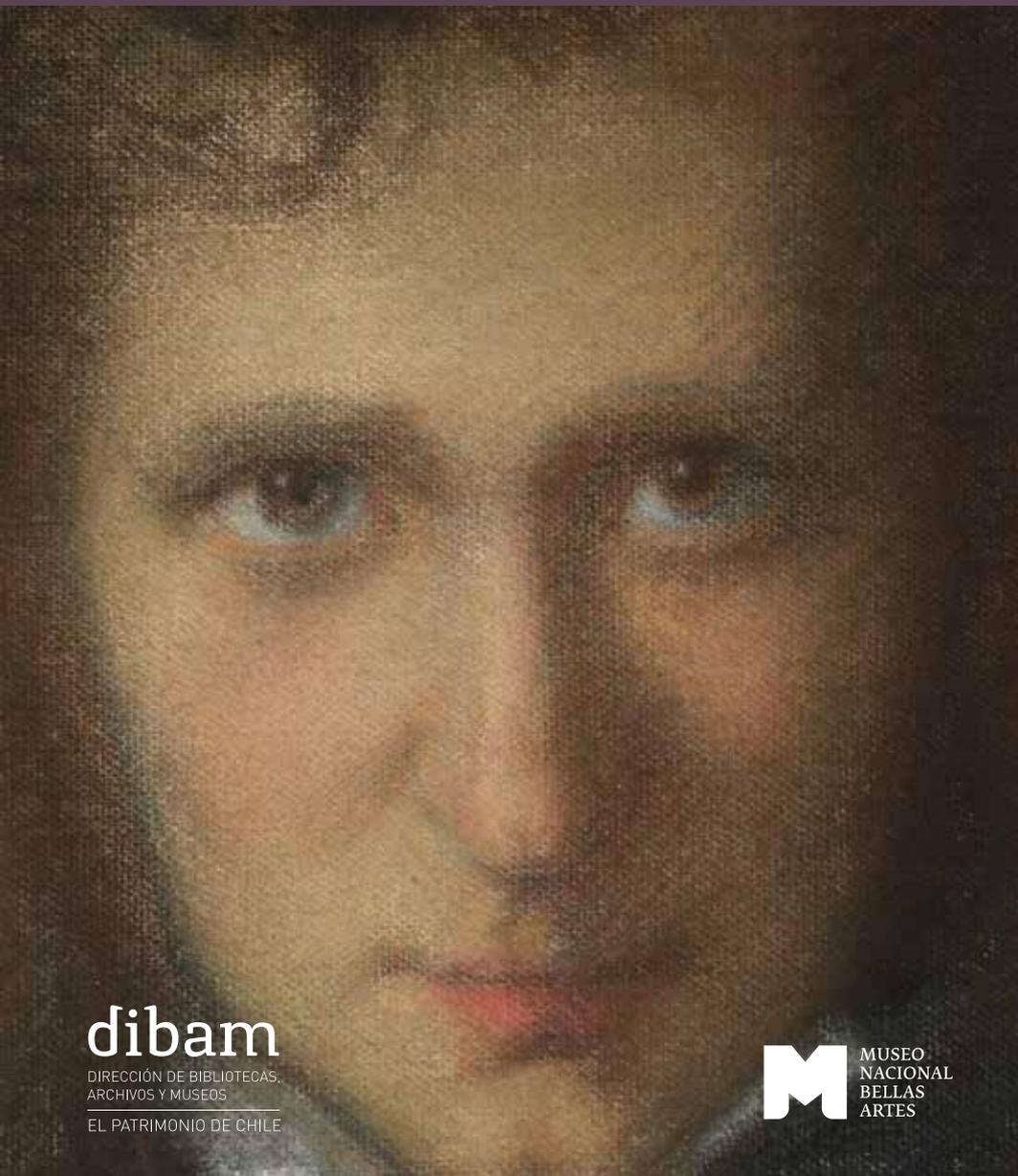


Desacatos



Prácticas artísticas femeninas

1835-1938 · COLECCIÓN MNBA



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Desacatos



Prácticas artísticas femeninas

1835-1938 • COLECCIÓN MNBA

Imagen tapa:

Judith Alpi

Detalle / Retrato de Laura Rodig

Pastel sobre tela

55 x 42,8 cm

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

PRESENTACIÓN



ÁNGEL CABEZA MONTEIRA
Director de Bibliotecas, Archivos y Museos
Vicepresidente Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales

La presente exhibición constituye un aporte a la misión que la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM), se ha propuesto a través del Sistema de Equidad de Género implementado a partir de 2002. De esta forma *Desacatos* da continuidad a otros proyectos de esta índole como la exhibición de la colección patrimonial del Museo (*enclave Masculino*), que se enfocó en los roles asignados al hombre y a la mujer a través del imaginario artístico. Asimismo, en 2015 el área de Mediación y Educación del MNBA desarrolló una investigación y editó un libro con enfoque de género a partir de un taller para docentes, invitándolos a analizar las exhibiciones colaborativamente. Finalmente, en septiembre de 2017 se llevará a cabo la Editación de Mujeres Artistas con el fin de relevar el rol de femenino en artes visuales chilenas, iniciativa que culminará en una investigación de archivos que serán entregados a la Biblioteca y Centro de Documentación del MNBA.

En particular, esta muestra propone una revisión a las obras de la colección del Museo realizadas por mujeres entre 1835 y 1938, que si bien es escasa, da cuenta de la participación femenina en el desarrollo artístico de nuestro país. De esta forma, se brinda un merecido espacio a las creadoras cuya labor quedó al margen de las narrativas y espacios oficiales, saldando en parte esta deuda institucional e histórica.

Es extensa la lista de barreras que se les impuso a las mujeres desde la cultura tradicional, los centros sociales y ciudadanos, configurando una vastedad de limitantes para su crecimiento como personas en igualdad de derechos. Es este contexto el que se necesita comprender, para poner en valor la valentía y visión de las artistas relevadas a través de *Desacatos*. Ellas irrumpieron en el ámbito de la academia y la creación, debiendo derribar prejuicios y normas que por siglos protegieron la primacía masculina.

Esperamos que este homenaje invite a la reflexión, para que desde este centro de exhibición se continúe tomando conciencia y avanzando en esta larga senda hacia la igualdad de género.



CONTRIBUCIONES Y CONQUISTAS
DE LAS ARTISTAS.
LA COLECCIÓN DEL MNBA



ROBERTO FARRIOL
Director Museo Nacional de Bellas Artes

Desacatos. Prácticas artísticas femeninas (1835–1938), es el título de la exposición que el Museo Nacional de Bellas Artes presenta con obras pertenecientes a su Colección. Esta selección se ha realizado bajo una mirada amplia y representativa con obras de las más destacadas artistas mujeres que forman parte de nuestra historia del arte en Chile, en el periodo comprendido entre los años 1835 y 1938.

El criterio empleado para determinar dicho periodo, de casi cien años, está basado en los primeros antecedentes que disponemos sobre mujeres artistas en Chile para concluir en el año 1938 donde se organiza la exposición organizada por el Movimiento de Emancipación de las Mujeres de Chile. De este modo, bajo esta línea de investigación en torno al género, **Gloria Cortés** curadora del MNBA, junto con el trabajo colaborativo de investigadoras del Museo, han preparado los contenidos y análisis relativos a este conjunto de piezas. Consecuente con esta línea de recuperación y puesta en valor de la Colección del MNBA, desde nuestra contemporaneidad, se inicia en el año 2014 una línea de propuestas curatoriales de la *Colección (en) Permanente (revisión)* iniciándose con *Arte en Chile: 3 Miradas*, luego con *(en)clave Masculino, Copias y Citas, Tránsitos, El Bien Común* y ahora con *Desacatos*. Se trata de una labor realizada por investigadores del MNBA y en ocasiones externos, cuyo trabajo nos ha permitido a lo largo de estos cuatro años la entrega de nuevos contenidos en cada una de estas muestras y su divulgación en sus correspondientes publicaciones, actividades de extensión y mediación, poniendo en relieve el estado de situación en que se encuentra nuestro patrimonio artístico nacional, visto desde nuestra contemporaneidad y bajo la mirada de cada curatoría.

En este sentido, *Desacatos* viene a relevar la presencia de la mujer en la historia y su aporte en el arte nacional. Es asombroso encontrar un sinfín de contribuciones y conquistas de los derechos universales para la mujer, obtenidos por este grupo de artistas.

Las históricas desigualdades de la mujer en relación al hombre, la división de sus roles en la vida privada respecto el espacio público, han centrado el rol y la acción de estas preponderantemente en lo doméstico: la casa; desde ahí es que ellas constituyen la imagen de esposa y madre a la vez. Destinadas a servir, cuidar, alimentar y educar, como también atender en la enfermedad y asistir en el nacimiento y la muerte.

Esta milenaria concepción patriarcal de control y privilegio social, encuentra en el siglo XVI en América sociedades donde el hombre se ocupa de la política, la economía y la guerra. Posteriormente, la instauración de la República en nuestros países, acentuará el trazando de la frontera que divide a hombres de mujeres sobre sus derechos y obligaciones, determinando para ellos la esfera pública y para ellas la privada. En este sentido, los espacios de la política y las relaciones en el ámbito familiar, fueron divididos progresivamente, al mismo tiempo que se proclaman los derechos del individuo. La segregación de género se reflejó también en el derecho a votar, en exclusiones a ciertos acontecimientos y espacios sociales destinados exclusivamente a los hombres. Esto, salvo en aquellos casos en que las mujeres, a través de su situación legal sujeta aun hombre: padre, esposo o hermano, quienes podían disfrutar de ciertos beneficios.

En este contexto de restricciones y las consecuentes luchas por la obtención de los derechos, están situadas las mujeres artistas que forman parte de esta selección de obras de la Colección MNBA. Se destaca, en el inicio del periodo seleccionado, el retrato de **Paula Aldunate** pintado por Rugendas, en el cual se indica a la retratada como pintora. Así continúa una larga lista de artistas, como **Magdalena Mira** destacada pintora de fines del siglo XIX, la miniaturista **Domenica Festa** esposa de Monvoisin o **Clara Filleul** y su estrecha relación con este pintor, por mencionar algunas de las primeras artistas que forman parte de esta selección.

En este conjunto de obras está presente la vida familiar, como motivo de múltiples escenificaciones, de acuerdo a reglas determinadas sobre el gusto, los temas y los espacios designados, como también de aquellos revelados desde la intimidad de la mujer. Un caso destacado, es la pintora **Elmina Moisan**, esposa del pintor Otto Georgi, ganadora de primera medalla del Salón de 1919 con la pintura *La coqueta*. Esta obra, que representa la escena de una muchacha frente al espejo, a través de la imagen reflejada conforma una suerte de retorno a una experiencia interior en la esfera humana desde el plano sensual. Esencialmente, en esta pintura, tal como en interior de la misma autora, se trata de una trasgresión en la cual se hace público el espacio íntimo; un retorno a la libertad primaria de (auto)erotización, cuyo sublime acto queda resuelto al conceder a la continuidad del espejo todo su afecto; fascinación de la pérdida de todo límite.

De ésta y otras formas se engendra la atracción que despierta en estas artistas la búsqueda de la condición humana y social más allá de los límites ordinariamente observados; al mismo tiempo las ideas de nacimiento y muerte, de agonía y éxtasis. Formas y materias que se aproximan tanto al horror como a la sensualidad. Es el caso de las obras de la extraordinaria escultora **Rebeca Matte**. En sus obras se puede apreciar claramente el despliegue de su vigoroso movimiento (pensamiento) volumétrico de los cuerpos, los que exceden toda medida ante el dolor y el horror de la muerte, concluyendo en el silencio (del gesto mínimo) del sentimiento de lo imposible.

Finalmente, y consecuente con que vivimos en una sociedad global rodeados de permanentes reivindicaciones, la exposición *Desacatos* busca representar y contextualizar la legítima motivación de estas artistas por alcanzar sus derechos y reconocimiento. Todo ello con la intención de propender la construcción de una nueva ética desde una mirada contemporánea de la historia.



DESACATOS
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMENINAS (1835-1938)
COLECCIÓN MNBA



GLORIA CORTÉS ALIAGA
Curadora

A partir del vacío histórico con el que se ha abordado la participación femenina y sus prácticas artísticas, y de la consecuente ausencia en las colecciones museales, en el Museo Nacional de Bellas Artes hemos iniciado una serie de acciones tendientes a la recuperación de la memoria de las artistas en Chile. La exposición *(en)clave Masculino* (2016-2017) denunciaba la hegemonía de los relatos y la política de la imagen como detonante de la crisis en el que los cuerpos eran sometidos a instancias de poder y su consecutivo correlato en la institucionalidad. En ese mismo contexto, durante la conmemoración del Día Internacional de la Mujer (2017) intervenimos la exposición localizada en el hall del museo, *Tránsitos. Colección de Esculturas MNBA*, cubriendo con bolsas de basura las obras realizadas por quienes han sido considerados los grandes maestros del arte en Chile y dejando al descubierto la escasa participación de las mujeres escultoras en la colección y en las narrativas. La fuerza simbólica del uso de las bolsas, aludía también al desecho y al desperdicio situado, a la violencia ejercida sobre los cuerpos en situación de indefensión y a los recurrentes femicidios denunciados en los últimos años. De las cerca de 50 obras expuestas solo 6 quedaron al descubierto, desplazando al visitante de su situación de espectador(a) al de sujeto(a) reflexivo sobre la situación de las mujeres en las artes y en la sociedad contemporánea. Finalmente, en septiembre de 2017, junto a veinte investigadoras de diversos museos, archivos y universidades, junto al Área de Artes Visuales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, llevaremos a cabo la Editación de Mujeres Artistas cuyo objetivo es poner en escena los nombres de las creadoras/productoras y sus aportes a las artes visuales chilenas en la plataforma Wikipedia; la actividad está asociada a un trabajo de investigación, documentación y creación de archivo respecto de la producción femenina y sus prácticas artísticas desde el siglo XIX hasta nuestros días, desde una perspectiva feminista y de construcción colectiva. El resultado de la investigación dará paso a la formación del primer Archivo de Mujeres Artistas alojado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Desacatos responde a la necesidad de otorgar una nueva lectura a la escasa presencia en la colección del Museo sobre esta producción femenina, instalarlas al interior de un relato que considere el esquema de la subjetividad y la circulación del cuerpo, del discurso y del territorio político implícitos en sus procesos creativos y de difusión de obra. El marco temporal escogido responde a los inicios de lo que podemos considerar prácticas artísticas insertas al alero de la Academia y de sus agentes; la deuda sobre las actividades no formales y las prácticas artísticas disociadas al canon occidental queda aún sin resolver en estas primeras etapas de investigación y difusión. Es así que la selección se centra entre los años 1835 y 1938, considerando el primer retrato del que tenemos conocimiento de la que se menciona como una de las primeras pintoras chilenas, Paula Aldunate –realizado por Johann Moritz Rugendas–, asimismo, establece como punto de cierre la exposición femenina organizada por el MEMCH (Movimiento pro Emancipación de las Mujeres de Chile), y comisariada por la escultora Laura Rodig a partir de 1938. *Actividades femeninas* fue realizada finalmente un año después y a tan solo cinco de haber ganado el derecho a voto para las elecciones municipales. Durante esos 100 años de historia en femenino, las artistas chilenas generaron espacios de creación y reflexión en los que, a partir del cuerpo –artístico, físico y emocional– participan, transgreden y resisten al mismo tiempo. Tanto en las salas de exposición como al final de esta publicación, doce investigadoras del museo –vinculadas a diferentes áreas– comentan cada una de las obras para su contextualización, generando un proyecto colectivo. La incorporación de archivos de prensa, catálogos y otros documentos a modo de una cartografía invisible o la configuración de una nueva genealogía, contextualiza el quehacer de estas mujeres y revela una colectividad femenina pocas veces estudiada en los escenarios artísticos modernos, la que es enfrentada desde diversas condiciones: la posición social, la participación en la sociedad civil o la identidad como sujetas político-plurales. Es en esta afirmación de roles en los que se realiza una política del desacato o una subversión sostenida en los sistemas de autorrepresentación y autolegitimación que pondrá en tensión al canon patriarcal y a la tradición.

I. EN EL NOMBRE DEL PADRE

La obra *Ante el caballete* (1884) de Magdalena Mira (1859–1930) entrega una de las claves más importantes de esta exposición: el linaje paterno al que se han visto sometidas las artistas desde sus inicios. El padre, Gregorio Mira, observa e inspecciona la producción de la hija, adelantando uno de sus pies por entre el atril, “remarcando [de ese modo] el ejercicio territorial de admirar y controlar la producción de Magdalena”, señala la investigadora del Museo, Nicole González. “Es entonces cuando emerge simbólicamente lo que hemos identificado como el autorretrato de Magdalena, apilado al fondo de la habitación [...], para convertirse en propietaria de una mirada activa, crítica y también inquisidora”, culmina la historiadora del arte cuyo trabajo conforma parte de esta publicación. El gesto de Magdalena abre la discusión respecto de la politización del cuerpo femenino, las estrategias de visibilización utilizadas por las artistas y las operaciones de cuestionamiento a la autoridad paterna. Es decir, al linaje sostenido sobre la premisa de una influencia masculina que determina el proceso de aprendizaje o el desarrollo de producción de obra de una artista. El padrinzago o la paternidad intelectual aparece numerosas veces en los relatos historiográficos: “alumna de”, “amante de”, “musa de”, “hija de” son algunos de los actos simbólicos sobre una construcción genealógica del arte chileno, en el que las mujeres se vieron supeditadas a la apropiación de su quehacer desde un *pater familias* que asegurara su ingreso al sistema de las artes. Tal es el caso de Domenica Festa (1805–1881) y Clara Filleul (1822–1878/88), las artistas que han sido articuladas bajo el alero de Raymond Quinsac Monvoisin. El pequeño retrato de este último, perteneciente a la colección del MNBA, aparece firmado como “Mme. Monvoisin, 1836”, señalando la condición de casada de la autora, Domenica Festa, con el pintor bordelés. Festa, reconocida miniaturista y acuarelista italiana, desarrolla de forma independiente su labor artística y decide separarse del pintor mientras este se encuentra radicado en Chile junto a la también pintora Clara Filleul.

Si bien esta última participó activamente en las exposiciones nacionales entre 1852 y 1854, su inscripción historiográfica está determinada por su relación con el pintor, atribuyéndosele permanentemente la culminación de los cuadros de Monvoisin y opacando su capacidad creativa. El caso de Paula Aldunate (1812–1884) también es significativo en estas cuestiones. No solo ingresa a la historiografía como alumna del pintor alemán Johann Moritz Rugendas, sino también por su condición de casada con Santiago Larraín Moxó, cuando los retratos de ambos jóvenes son enmarcados en un respaldo de cama, símbolo de la unión conyugal, manteniendo la sujeción de la artista al espacio doméstico y a su vínculo marital. Sin embargo, Paula Aldunate dejó huella de su producción en acuarelas que registran las zonas aledañas a Calera de Tango en la Quinta Región, pero de las que el Museo no tiene registro, por lo que la presencia de Aldunate se construye solo a partir de su ausencia.

La aparición de un *corpus* de producción desde el siglo XIX en adelante, nos plantea la cuestión del *cuerpo físico* y el *cuerpo de obra* como un asunto político en el que las artistas construyen, desde los afectos y la familia –cuestiones consideradas netamente femeninas– lazos de pertenencia a un círculo o relaciones filiales para la construcción de un nuevo linaje. Dichas relaciones quedan explicitadas en los retratos de las autoras realizados en los ambientes más cercanos a sus quehaceres y afectos. Laureano Guevara pinta en 1919 a Henriette Petit (1894–1983) cuando ambos sostenían una importante relación; la incorporación del pavo real junto a la joven pintora –símbolo de la belleza, la inmortalidad y emblema de amor– refiere, probablemente, al vínculo entre ambos artistas. Lo mismo ocurre con el retrato que realiza Marco Bontá en 1939 a una joven Mercedes Pardo (1921–2005), mientras ejerce como profesor de vitrales y pintura mural en Venezuela. El espacio de lo íntimo prontamente se extiende a las relaciones de taller entre las artistas cuando el reconocimiento de la corporalidad de las mujeres se constituye en un ejercicio de autoafirmación o bien, cuando la construcción de la subjetivi-

dad femenina se despliega en tensión con el discurso hegemónico dominante que ubica a los hombres en el lugar de la razón, la creación y el conocimiento.

Aunque la Academia permitió que las mujeres ingresaran a las enseñanzas regladas del arte, al mismo tiempo las mantuvo en una situación desigual frente a sus compañeros varones, especialmente en relación a la circulación de sus obras o a las instrucciones académicas –como la enseñanza del dibujo al natural–, quedando fuera del círculo de las decisiones relevantes del sistema del arte local, en manos de la virilidad oficial. El recato y la falsa modestia, la delicadeza y el buen gusto, eran las primicias para la elaboración de un discurso visual de las mujeres, cuyo resultado estaba destinado a la distracción de un público femenino alojado en el espacio privado. El acto de desacato de invadir la función pública e intelectual masculina, tuvo sus efectos en la producción femenina mediante los ensayos sobre el desnudo o las temáticas sobre la maternidad. Esta última entendida como un agente para la construcción y preservación de un linaje –biológico y artificial– de una escena o representación afiliativa y un recurso radical de la sexualidad femenina, como lo señala Adriana Valdés¹. Es en la producción de obra de estas artistas, en su práctica continua y sostenida, en los trazos de su biografía y en las redes asociativas, donde encontramos la huella de la tradición de la ruptura, donde el encuentro de un discurso propio les permite subvertir las relaciones de poder e ingresar a las negociaciones políticas para el proceso de inscripción personal y colectiva. Dentro de los hitos más importantes para la producción de las artistas chilenas se encuentran la Sociedad Artística Femenina en 1914 y el Club de Señoras en 1916 que aunque alojados en el feminismo aristocrático, permitieron la difusión y circulación de las artistas y la creación de un incipiente mercado de arte femenino. Lo anterior tuvo su punto más álgido en la *Exposición Femenina* de 1927 con motivo del cincuentenario del decreto

Amunátegui (1877) que concedió a la mujer el derecho de validar sus exámenes secundarios e ingresar a la Universidad. Doce años después, en 1939, el MEMCH realiza la exposición *Actividades femeninas. La mujer en la vida nacional: su contribución a las actividades y desenvolvimiento político, social, económico y cultural de Chile* en los salones de la Biblioteca Nacional y cuya organización comienza en 1938, siendo anunciada en la revista *La Mujer Nueva* y en correspondencia interna entre las miembros del movimiento. En abril de 1940, la exposición viaja a Valparaíso² comisariada por Laura Rodig quien, además, realiza el telón de fondo que acompaña la muestra. La exposición fue concebida como una respuesta a las tradicionales actividades sobre las labores de mano y beneficencia que caracterizaron a las experiencias anteriores.

II. ELLAS POR ELLAS MISMAS

De los escasos retratos y autorretratos realizados por las artistas chilenas pertenecientes a la colección, quizás los más interesantes sean los ejercicios realizados entre Laura Rodig (1901–1972) y Judith Alpi (1893–1983). Esta última pinta a su joven amiga con apenas catorce años e ingresada recientemente a la Academia. En el reverso de la obra, Alpi realiza un escorzo femenino que localiza cabeza abajo. La imagen de Rodig condice con un retrato fotográfico publicado en 1916 por una revista magazinesca en el que la artista, apenas niña, aparece en el contexto de la exposición en los salones de *El Mercurio* junto a la pintora Luisa Fernández. En ambos (pastel y fotografía), Rodig juega con los efectos de la mirada denotando las actitudes performáticas de las artistas en su proceso de inserción a la estructura de reconocimiento virilizado, el que en este caso es reforzado por el gesto del cuerpo invertido de Alpi. La escultora realiza también un bus-

¹ Conferencia dictada por la crítica y ensayista Adriana Valdés el 31 de mayo del 2017 con motivo de la presentación del catálogo de la exposición *4 Premios Nacionales. Balmes, Barrios, Bru, Núñez*. Salón Blanco, Museo Nacional de Bellas Artes.

² Agradecemos la colaboración de Francisca Marticorena, investigadora del Archivo Nacional por la información documental al respecto

to de Judith Alpi, –recuperado y restaurado para esta exposición–, en el que la pintora aparece en una vinculación cuerpo/naturaleza, espacio activo que utilizarán las artistas de la época, conscientes de sí mismas, para proyectar la corporalidad femenina.

Esta construcción genealógica entre las artistas, cimentada a partir de los afectos, es posible de encontrar también en la historia entre María Tupper (1893–1965), Sara Malvar (1898–1970) y las hermanas Ximena (1891–1987), Wanda (1901–1926) y Carmen Morla Lynch (1887–1983). Unidas por el feminismo, el arte, la escritura y la música, también formaron parte del movimiento espiritista de fin de siglo participando del llamado Grupo 7, en el que las Morla actuaban como *médiums*. De Ximena, el MNBA cuenta con un dibujo de Anna Pavlova, la bailarina rusa famosa por la beneficencia infantil y que las hermanas conocieron entre 1917 y 1918, cuando viajó con su conjunto por la costa del Pacífico. En el reverso del dibujo, se ocultaba una carta a su hermana Wanda y cuyo proceso de recuperación se aborda extensamente en esta publicación a través del trabajo realizado por el Laboratorio de Papel y Libros del Centro Nacional de Conservación y Restauración. El Museo Histórico Nacional cuenta, también, con un dibujo de Sara Malvar retratando a Ximena y su hijo (ca. 1921) y uno de María Tupper, titulado *Ximena con pena* (1931). Las Morla son hijas de Luisa Lynch, una de las creadoras del Club de Señoras, insigne escritora y promotora de la incorporación de las mujeres en la vida social y cultural del país. Junto a ella, Inés Echeverría –prima hermana de la escultora Rebeca Matte– y Amanda Labarca, entre otras intelectuales feministas, ejercieron como agentes del diálogo social entre la alta burguesía chilena y las mujeres de clase media que asomaban con fuerza en el campo intelectual y artístico.

Es en este contexto cuando la representación de la parte más íntima de la vida social de las mujeres, la frontera de lo personal y la autobiografía, comienza a tomar forma. La carne de la mujer mirada desde la mujer. Es necesario recor-

dar que en el campo de la enseñanza artística formal, las estudiantes de bellas artes tuvieron un nulo o escaso acceso al dibujo al natural, vale decir, a estudiar modelos vivos desnudos que les permitieran perfeccionarse en los recursos anatómicos requeridos por la academia. Mientras sus compañeros accedían a las clases de dibujo con modelos de hombres y mujeres, las artistas debían conformarse con la copia de imágenes inertes, yesos y litografías. En 1902 las reformas a la enseñanza artística consideraron la separación de los talleres en secciones para hombres y mujeres, medida que acentuó las diferencias formativas y que fueron retomadas a mediados del siglo XX en pos del *recato* y las *buenas costumbres* asociados a los roles de género. La posibilidad del trabajo corporal se construye, entonces, al interior de los talleres femeninos donde la fotografía y la autoenunciación entre mujeres llegan a convertirse en instrumento para experimentaciones en el campo de lo visual, especialmente en lo referido a la construcción de las corporalidades.

Es así que, por ejemplo, Elmina Moisan ejecuta en 1916 su obra *La coqueta*, presentada al Salón tres años después donde gana primera medalla. En ella, la artista retrata a una pequeña niña que se mira al espejo rodeada de utensilios asociados al acicalamiento femenino. Numerosas son las escenas sobre los relatos de intimidad femenina, donde la carga erótica utilizada por los artistas modernos es reemplazada por una redefinición de la experiencia propia de la mujer. Es, quizás, en esta pintura intimista donde afloran más claramente la rebelión y la desacralización del cuerpo como unidad reproductiva, desligándose del que había sido considerado el único rol que les proveía la sociedad: el ser madres. Diez años después, la misma Elmina realiza *Interior* (1926) donde nuevamente vemos a una joven en una escena de baño; Judith Alpi hace lo propio con *Kimono blanco* (1929), mientras Emma Formas experimenta desde 1920 con desnudos femeninos que presenta en los salones nacionales, quebrantando las fronteras de lo privado y el canon de los géneros mediante la desnudez pública.

Muchas de las obras de estas artistas solo son accesibles a través del trabajo de archivo, apenas algunas descripciones realizadas por los críticos de la época en revistas magazinescas, destinadas a la lectura femenina o en publicaciones feministas, acompañadas ocasionalmente de imágenes en blanco y negro o litografías de las mismas. Igualmente ocurre con la recuperación de sus nombres, los que no aparecen inscritos en la historia oficial y hegemónica que conocemos, configurando un nuevo modo de exclusión en el que el *corpus* de obra de las artistas de entre siglos y la propia experiencia corporal de las mismas, han sido relegadas a una posición eminentemente secundaria, dificultando el estudio y la investigación sobre las políticas de la mirada y las construcciones visuales con las que operaron estas mujeres. Las publicaciones femeninas como las revistas *Familia* o *La Revista Azul*, fueron las que otorgaron mayor espacio para la difusión de esta generación de artistas, al igual que las revistas *Zig Zag*, *Selecta* o *Sucesos*. En tanto, *La Mujer Nueva* –órgano difusor del MEMCH– o *Nosotras* –publicación de la Unión Femenina de Chile– propondrán una mirada otra desde el activismo femenino. Contrahegemónicas o residuales, la lucha por la incorporación a un espacio público y a uno propio al mismo tiempo, convergen en posiciones ideológicas de diverso tipo en plena emergencia del feminismo y del surgimiento de una de las coaliciones que contó con mayor apoyo femenino, el Frente Popular.

III. LA CULPA DE NACER BLANCAS

“... yo necesitaba saber, saber, que el blanco completo puede ser americano genuino. No puede Ud. entender cabalmente lo que esto significa para mí! Luego yo precisaba saber también que la literatura no destruye o carea (de cariar) a la mujer, que no la destruye en su esencia, que no le arrebatara cierto tuétano sacro [...] Tal vez lo que en Ud. me falta no sea sino un lote de experiencias comunes. Las de la pobreza, la de la pelea, en sangre y barro, con la vida.

[...]. *Durezas, fanatismos, fealdades, hay en mí de que no podrá hacerse cargo ignorando como ignora lo que son 30 años de mascar piedra bruta con encías de mujer, dentro de una saya dura*” (Salomone, 2000).

La carta de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo propone uno de los elementos más interesantes de análisis en estas cuestiones: la carga corporal de la otredad o *cargar con el cuerpo* desde la periferia del canon. Sin lugar a dudas, el viaje realizado por Gabriela Mistral a México en 1922 influyó fuertemente en la problematización sobre el blanqueamiento de la cultura y la presencia ideológica de los cuerpos, que la poeta ya abordaba en sus apuntes tras su paso por las tierras magallánicas en 1919 y su posterior recorrido por territorio mapuche en la novena región. Junto a Mistral viajó su compañera Laura Rodig, quien también fue parte del Servicio de Misioneros de Cultura Indígena y tras lo cual realiza una serie de registros visuales denominados *Tipos Mexicanos* que expondrá en 1927 tras su retorno a Chile. De ellos, el MNBA cuenta con dos ejemplares que permiten dilucidar el gesto político de la artista a partir de la precariedad de sus soportes y los modos de exhibición de sus obras. La culpa de nacer blancas, blancas mestizas o mestizas blanqueadas encuentra su punto de eclosión en el movimiento latinoamericanista del siglo XX, pero cuyo inicio puede vincularse con las discusiones sobre la naturaleza del idioma a partir de la literatura dariana y la escritura valleinclana³.

Los nuevos escenarios políticos, como el breve paso de la República Socialista de 1932 a la que adhieren profesores de la Escuela de Artes Plásticas – entre ellos, Ana Cortés, Amelia Astudillo, María Valencia, José Perotti, Jorge Caballero, Marco Bontá y Abelardo Bustamante–, la llegada al gobierno del Frente Popular, junto a la emergencia de nuevos grupos sociales en la escena

³ Al respecto, en 1915 la revista *Familia* publica una interesante discusión entre Inés Echeverría y Amanda Labarca sobre el uso del francés como lengua civilizatoria y el castellano como posibilidad de construcción colectiva.

pública, permitió la promoción de un nuevo regionalismo donde se pretendía confluir a las culturas populares con las sociedades nacionales. Lo anterior de acompañado de una serie de exposiciones de carácter regionalistas como los pabellones americanos de Sevilla en 1929, los envíos peruanos y bolivianos al V Salón de Verano (Viña del Mar) en 1937 o el envío oficial de Bolivia al 51° Salón Oficial dos años después, además de la emergencia de *lo local* al interior de las Escuelas de Artes Aplicadas y de Artes y Oficios. El principal hito del americanismo popular fue la fundación del MAPA (Museo de Arte Popular Americano) de la Universidad de Chile dirigido por Tomás Lago, tras la exposición de *Artes Populares Americanas* realizada a raíz de la celebración del primer Centenario de la Universidad en 1943.

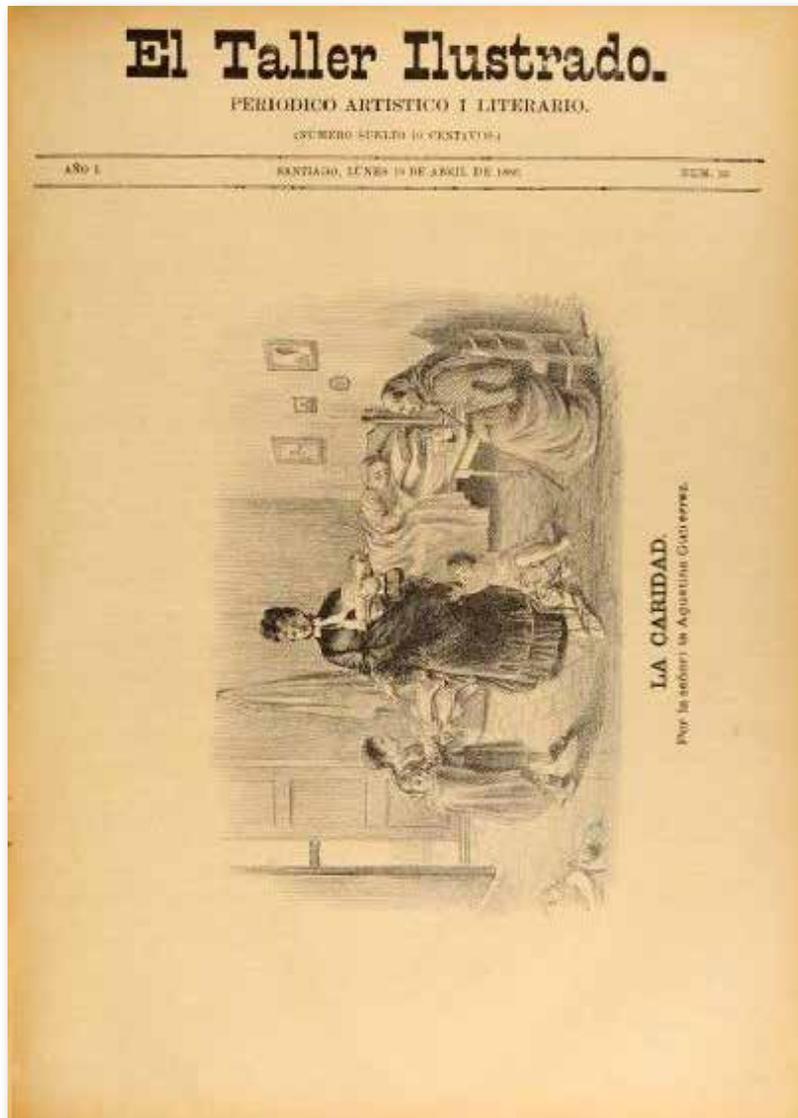
La madre india y la mujer blanca, la identidad de género y la identidad de raza, se confunden en una sola exigencia simbólica a partir de los discursos nacionalistas sostenidos en las reformas agrarias latinoamericanas. Del estereotipo sacralizado, nace el papel redentor de la mujer como madre de una nueva raza mestiza: campesinos y obreros que modernizarán e industrializarán la nación. Este modelo, que reproduce sistemáticamente el mecanismo autorregulador sobre el cuerpo femenino, es confrontado en la producción de las artistas a partir de la eliminación de las individualidades para poner de manifiesto la experiencia íntima femenina, apoyada por un sentimiento ideológico universalista sostenido en la condición de no-ciudadanas. Numerosas son las obras que encontramos en la colección del MNBA en donde se hace evidente la conjugación de clase social y grupo étnico presente en estas cuestiones: mujeres blancas y de clase media frente a las experiencias de las mujeres indígenas, obreras y campesinas. *La negra* de María Aranís (1903-1966) pintada en París en 1931 mientras se encuentra becada por el gobierno, la *Niña de campo* de Inés Puyó, *Mama Rosa* de María Tupper o *Cabeza de vieja* de Elmina Moisan son solo algunos ejemplos de lo anterior. La blanquitud de la cultura homogenizante, que responde no solo al concepto de raza sino también al orden ético de la cultura (Echeverría, 2010) y la idea de la mujer como clase

social llamada a llevar a cabo la revolución de una sociedad sin desigualdades (Astelarra, 1978: 271), se aplica en los encuentros entre mujeres de la elite, de la burguesía y del proletariado en la lucha unificada por las reivindicaciones femeninas, las mejoras salariales y la salud pública, originados en instancias como el Congreso de 1910 en Argentina y los organizados por el MEMCH en Chile en la década del 30. Este último combinó la lucha social con las luchas de género, promoviendo y defendiendo el derecho a la lactancia de las mujeres obreras, el aborto y la mortalidad infantil, entre otros asuntos. Nuevamente Laura Rodig, junto a Marta Vergara y a la profesora de dibujo Amanda Flores de Perotti, fueron activas miembros del movimiento y participaron en la organización de actividades artísticas entre 1937 y 1940 en apoyo a las mujeres españolas contra la tiranía de Franco y con motivo del Primer Congreso del MEMCH, para el que Rodig realizó el estandarte característico. Esta autoenunciación de sujetas autónomas, como lo define Julieta Kirkwood, queda explicitada también en 1931 en la declaración de la Unión Femenina de Chile, fundada y localizada en la ciudad de Valparaíso por mujeres de la alta burguesía porteña y en la que se invita a “[...] llenar cumplidamente vuestra misión de mujeres, de mujeres conscientes, que tienen una clara visión del porvenir, y que deben unirse y perfeccionarse en beneficio de la niñez desvalida, de la cultura femenina, de su desarrollo físico, de su perfección moral, de la armonía social, de la paz y armonía del hogar y, en especial –fundamento para obtener todo esto–, de sus derechos legales: económicos, civiles y sociales” (La Unión Femenina, 1931).



BIBLIOGRAFÍA

- _____. (1931, septiembre 5). “Mujeres de Chile. La Unión Femenina”: *Nosotras*. Semanario Feminista, año I, n°2.
- Astelarra Bonomi, J. (1978). “La mujer... ¿Clase social? Algunos antecedentes históricos”: *Pepers*. Revista de Sociología, N°9, pp. 267-291. España: Editores Universitat Autònoma de Barcelona: Servei de Publicacions.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones Era
- Salomone, A. N. (2000). “Identidades en el espejo. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo”: *Universum* N°15. Chile: Universidad de Talca.



(1886, abril 19). "La Caridad por la señorita Agustina Gutiérrez", *El Taller Ilustrado*.



(1910, diciembre 24). "Emblema" [Laura Mounier de Saridakis], *Revista Zig Zag*.

RESTAURACIÓN Y PUESTA EN
VALOR DE OBRAS



CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

MATERIALIDAD, SIGNIFICADO Y CONTEXTO.

Su importancia en la definición de los criterios de intervención de la obra *Retrato de la pintora Albina Elguín*.

CARMEN ROYO FRAGUAS¹

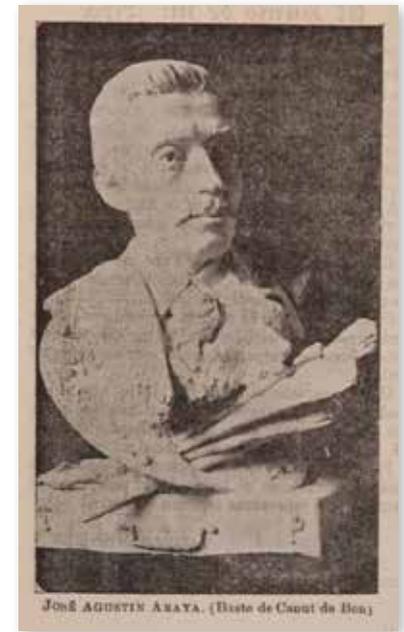
MELISSA MORALES ALMONACID²

Antes de profundizar en los criterios de intervención, que han sido el punto de partida para la definición de la propuesta de tratamiento de *Retrato de la pintora Albina Elguín*, se hace indispensable introducir algunos de los valores más relevantes de la obra, ya que unidos a los condicionantes materiales y técnicos, han permitido concretar los criterios específicos de cada tratamiento de conservación o restauración. Unidos a los clásicos valores históricos y artísticos, que atestiguan la producción de la época en esta materia, la obra puede entenderse como un contenedor de significado desde otros muchos ámbitos, entre ellos, el documental. Además de pertenecer a una corriente realista, dentro del género del retrato –lo que se convierte en especialmente significativo teniendo en cuenta la temprana muerte de la pintora–, su indumentaria y peinado reflejan los gustos de la moda de finales del siglo XIX en Chile, permitiendo hacer un estudio más amplio desde este aspecto. Asimismo, la base del busto la constituye una paleta con empastes de óleo y pinceles sobre un maletín de trabajo en la parte inferior, ensalzando no solo la profesión de la representada, sino también su activa participación en los Salones Oficiales de la época, a modo de reconocimiento de la incipiente

profesionalización de las mujeres en el campo artístico (Cortés, 2013). En relación a ello, surge el tema de su autoría, identificada como una obra de carácter anónima se ha atribuido recientemente y a raíz de un proceso de investigación en el MNBA, a Carlos Canut de Bon. Un joven escultor de la Academia quien en 1904 presenta al Salón un busto-retrato del pintor José Agustín Araya y que comparte con la escultura de Albín las mismas características estilísticas y alegóricas: la maleta de pintor, la paleta y el pincel sobre los cuales se posa el retrato del artista (Lee, 1904).

En la medida en la que la obra es un contenedor de significados a nivel formal, lo es también a nivel material. ¿En qué sentido? Las alteraciones que presentaba antes de su intervención, estaban directamente relacionadas con su historia contextual y esta a su vez con el material en el que fue ejecutada. Los estudios previos permitieron establecer un mínimo de tres contextos diferentes en los que la obra se había ubicado, destacando la Casa de Remates Ramón Eyzaguirre, desde la que llega al Museo Nacional de Bellas Artes en el año 1980. Posteriormente, se presta a otra dependencia de la DIBAM, volviendo al Museo 24 años más tarde.

Es importante mencionar que, tradicionalmente, el yeso ha sido entendido como un material constructivo o utilizado para realizar piezas intermedias en los



José Agustín Araya (Busto de Canut de Bon), presentado al Salón de 1904. En: Galvarino Lee (1904, junio 5). “Artistas jóvenes. Carlos Canut de Bon”, *Revista Pluma y Lápiz*.

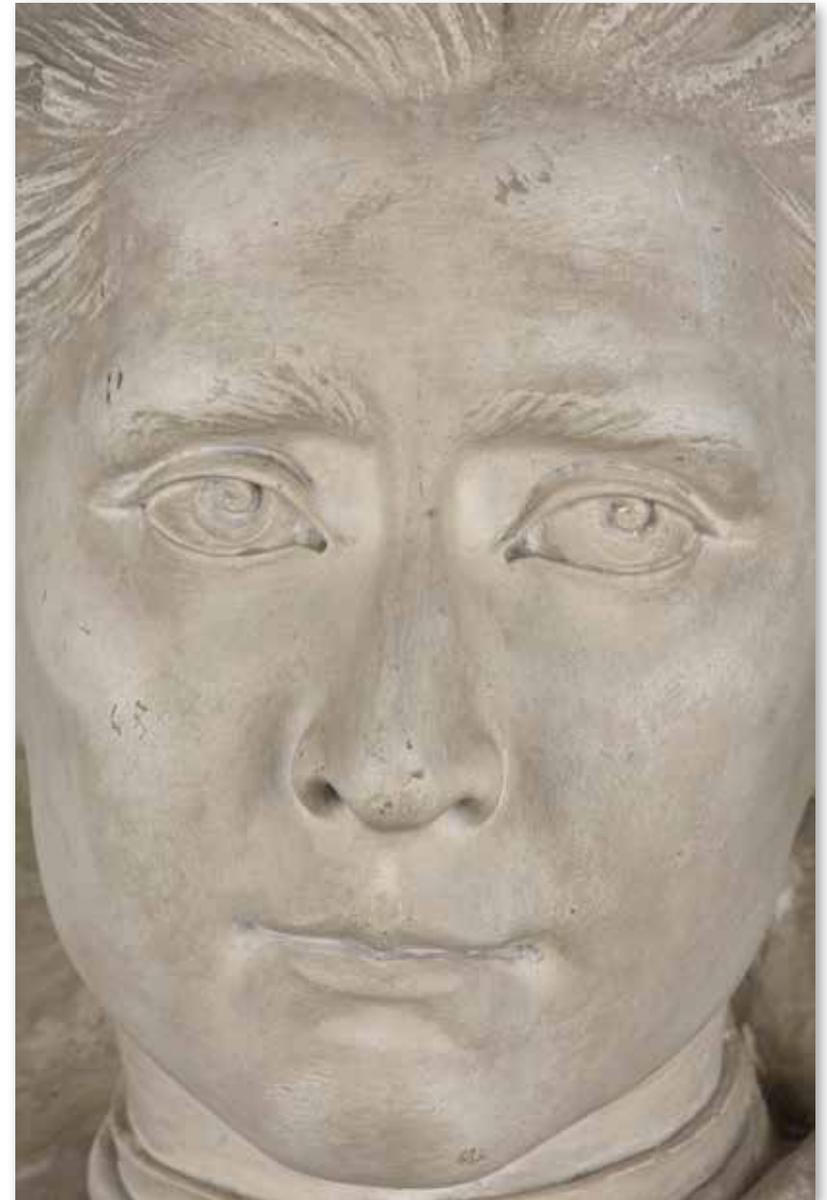
¹ Conservadora–Restauradora asociada al Laboratorio de Escultura y Monumentos, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. E-mail: laboratorio.monumentos.2@cncr.cl.

² Conservadora–Restauradora del Laboratorio de Escultura y Monumentos, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. E-mail: melissa.morales@cncr.cl.

procesos de producción de esculturas (Gallipoli, 2016). A lo largo de la historia, en general, esta idea ha contribuido a una mayor valoración de las esculturas realizadas en mármol o bronce, materiales considerados como más nobles. En los últimos tiempos esta tendencia se ha visto modificada y hemos visto cómo estas obras han salido de los depósitos de museos y se han llevado a las salas de exposición. En este contexto, desde 2013, en el marco de la puesta en valor y recuperación de la Colección de Esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (Wácquez, 2016), se han restaurado diversas obras en el Laboratorio de Escultura y Monumentos del CNCR, en cuyos procesos de diagnóstico ha tenido un papel fundamental la valoración de su historia contextual y su implicancia a nivel de deterioro, influyendo también en la definición de los criterios de intervención.

En el busto de Albina Elguín las principales alteraciones a nivel de soporte eran la fractura de un fragmento del cuello de la capa, y la presencia de faltantes de morfología y extensión diversas. A nivel superficial, se observaba un estrato de pintura blanco grisáceo, que en la parte posterior presentaba múltiples levantamientos, con riesgo de desprendimiento de algunas escamas. Este estrato también presentaba suciedad, que había llevado a un ennegrecimiento generalizado de la superficie. Además, otros deterioros como manchas de cera de piso en la base y la presencia de una marca incisa en la mejilla derecha, en la que se identificaban las letras G y B. Si bien las alteraciones respondían a la combinación de distintos factores, en general todas tenían relación directa con la infravaloración del material de soporte, que habría supuesto que la escultura no se expusiera o almacenara con las condiciones de conservación óptimas en sus contextos anteriores.

En este sentido, la presencia de un estrato de pintura cubriendo la totalidad de la superficie, probablemente aplicado con la intención de “embellecer” el soporte con suciedad, ha requerido una amplia discusión, de cuyas conclusiones han derivado el resto de tratamientos. Si entendemos este



Detalle del rostro a su llegada al CNCR, en la mejilla derecha se observa la marca incisa con las letras G y B.
©Archivo CNCR (Pérez, T. 2017)

estrato como se entiende un repinte en escultura de madera policromada, es decir, “toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía [en este caso, la superficie blanca del soporte de yeso], imitándola o transformándola” (Ruiz de Arcaute, 2009, p. 75), era necesario plantearse algunas preguntas al respecto. Podría pensarse que si la escultura no fue concebida con una pátina o policromía, no se debería mantener el estrato que ahora sí presenta, y que además se encuentra alterado. Sin embargo, remitiéndonos al concepto de autenticidad de Muñoz Viñas (2003), en el que “todos los estados por los que atraviesa un objeto desde su creación son testimonios fiables y verdaderos de su historia” (p. 92), no sería lícito eliminarlo, en la medida en la que el estado original o verdadero es su estado actual, que además es reflejo de su historia, los diferentes contextos de los que ha formado parte y el cambio de mentalidad y valoración del material de soporte.

Por otra parte, se desconocía el estado de conservación de la superficie subyacente, que si había sido pintado, probablemente debía estar ennegrecido o presentar manchas. También se tuvo en cuenta la dificultad técnica y riesgo material para la obra que supondría una intervención de este tipo, así como el hecho de que las alteraciones que presentaba el estrato de pintura tenían gran posibilidad de recuperación. Por último, cabe destacar que su presencia no supone un riesgo para la estabilidad del soporte, no afecta a su integridad formal ni simbólica, ni dificulta la lectura del espectador. Por todo ello, se decidió no eliminar el “repinte”, si bien era necesario llevar a cabo otros tratamientos que garantizaran la correcta conservación de la obra, como son la consolidación de los levantamientos de la pintura, la eliminación de depósitos y la limpieza de la suciedad superficial. Todos ellos se han llevado a cabo a partir de la mínima intervención posible, es decir, realizando los mínimos tratamientos necesarios pero que al mismo tiempo, garanticen la integridad material de la obra, utilizando materiales y métodos inocuos, afines y compatibles con

los materiales constitutivos, que sean además de lo más retratables posibles. Para ello, se han realizado múltiples pruebas de adhesión, consolidación y limpieza, que se han documentado pertinentemente. El fragmento fracturado del cuello de la capa fue adherido, recuperando la unidad formal de la escultura, si bien no se reintegraron volumétricamente los faltantes de soporte, ya que su extensión y ubicación no suponía un menoscabo para la lectura general de la obra. La única instancia en la que se decidió hacer un resane fue en la marca incisa con las letras G y B, ya que por su ubicación en la zona central del rostro se consideró, en conjunto con el Museo, que si interrumpía su correcta apreciación.

En conclusión, se llevaron a cabo aquellos tratamientos necesarios para garantizar la correcta conservación de la obra, en base a los criterios de intervención descritos, permitiendo no sólo homogeneizar la superficie y recuperar la unidad formal, sino también contribuyendo a la valoración de las obras realizadas en este material.



BIBLIOGRAFÍA

- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Chile: Origo Ediciones.
- Gallipoli, M. (2016). “Entre la reproducción y la creación: tensiones y significados en la materialidad escultórica del yeso”. *TAREA*, 3 (3), pp. 126-141. Recuperado de www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/tarea/article/download/117/141
- Lee, G. (1904, junio 5). “Artistas jóvenes. Carlos Canut de Bon”, *Revista Pluma y Lápiz*, año IV, vol VII.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Ruiz de Arcaute, E. (2009). “Aportaciones a la teoría de la restauración”. En Grupo Español del IIC (Eds.), *La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen*, IV Congreso del GEIIC (pp. 69-78). Cáceres, España. Recuperado de http://ns2.pezred.net/files/IVcongreso/08_emilio_ruiz_arcaute.pdf
- Wácquez, M. (2016). “Historia, oportunidades y logros”. En *Tránsitos. Colección de Esculturas MNBA* (pp. 20-23). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Recuperado de http://www.mnba.cl/617/articles-73238_archivo_01.pdf

INTERVENCIÓN EN PAPEL:

La Pavlova y los niños de Ximena Morla y *Tipos mexicanos* de Laura Rodig

SOLEDAD CORREA¹

MARIELA ARRIAGADA²

Con motivo de la incorporación de las obras *La Pavlova y los niños* y *Tipos Mexicanos* a la muestra *Desacatos* del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), se encargó al Laboratorio de Papel y Libros (LPL) del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) la conservación y montaje para la exhibición de estas obras. Una vez que se recopilaron antecedentes históricos y se hicieron estudios materiales de las obras, se realizaron propuestas de tratamiento y se tomaron decisiones de intervención en conjunto, entre el equipo del LPL y los interlocutores asignados en representación del MNBA.

La Pavlova y los niños es un dibujo realizado por Ximena Morla en 1921³ que fue adquirido por el MNBA en 1939 como parte de la colección de Luis Álvarez Urquieta. Esta obra gráfica está realizada con grafito y tinta sobre un papel grueso de color blanco, de dimensiones 36,2 cm de alto por 24,7 cm de ancho; estaba fijada a un segundo soporte de cartón de dimensiones un poco mayores, que en la cara opuesta al dibujo tiene una carta manuscrita con tinta,

¹ Conservadora – Restauradora asociada al Laboratorio de Papel y Libro, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. E-mail: laboratorio.papel.1@cncr.cl.

² Conservadora – Restauradora asociada al Laboratorio de Papel y Libro, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. E-mail: laboratorio.papel.2@cncr.cl.

³ El año de creación que aparece en el dibujo ha perdido sus últimos dos dígitos, pero el texto escrito en el segundo soporte está fechado en 1921. Además, en consulta privada, en abril de 2017, Wenceslao Díaz indicó que la carta debe ser relacionada a otra de julio de 1921, cuando Baby (Wanda Morla) cuenta a su hermana Carmen que ha visitado en París a Anna Pavlova y su marido y empresario, el barón D'André (Díaz 2013, pp. 45-48).

firmada por Vera. Al momento de su recepción en el laboratorio, el dibujo presentaba regular estado de conservación, con suciedad superficial, quiebres y deformaciones del soporte, manchas amarillentas en diferentes lugares y no contaba con un montaje adecuado para la exhibición.

El trabajo de intervención se inició con la recopilación de antecedentes generales sobre la obra, tales como del autor, técnica, año de creación y números de registros



La Pavlova y los niños. Detalle micro fotográfico; se observa un leve halo alrededor del trazo de tinta ferrogálica (diámetro campo visual: 11mm).
©Archivo CNCR
(Correa, S. 2017)

asociados. Posteriormente, se indagó sobre el contexto de su creación, con lo que se conocieron antecedentes relacionados con la vida y obra de Ximena Morla; por ejemplo, que acostumbraba a ilustrar textos desde muy joven, información que más tarde dio luces sobre la verdadera intencionalidad del dibujo en cuestión. Asimismo, se descubrió la estrecha amistad que llegaron a tener Ximena y sus hermanas con Anna Pavlova, además de la enorme admiración que generó en ellas no solo su desempeño en el ballet, sino que también sus grandes esfuerzos destinados a ayudar a los niños más vulnerables de su Rusia natal. Estos antecedentes fueron fundamentales para comprender el sentido de la carta escrita en el reverso del segundo soporte en la que Ximena bajo su pseudónimo, Vera, se refiere a las virtudes de la bailarina y a sus intenciones de apoyarla monetariamente en pro de los niños necesitados.

Se realizaron análisis imagenológicos con el objetivo de conocer mejor la obra desde una perspectiva material. Dentro de estos, se hicieron tomas fotográficas con luz rasante que evidenciaron las deformaciones del soporte permitiendo

visualizar con claridad que algunas de estas eran consecuencia de una adhesión irregular del dibujo al segundo soporte, ya que las áreas no fijadas se dilataron más que el resto dando origen a englobamientos localizados.



Asimismo, se pudieron ver muy claramente marcas de antiguos dobleces del papel en varias partes.

La Paulova y los niños. Proceso de eliminación de restos de papel adherido y residuos de adhesivo, mediante un lavado por inmersión.

©Archivo CNCR (Arriagada, M. 2017)

A partir de esto fue posible reflexionar que, si Ximena acostumbraba a ilustrar textos y había uno escrito a modo de carta en el reverso del segundo soporte, con un relato que se relaciona con la temática del dibujo, además del antecedente que el soporte de papel fue doblado con anterioridad hasta obtener un tamaño más apto para el transporte, sería factible suponer que en el reverso del dibujo mismo se encontrara la versión original de la carta y que estaba oculta por el montaje. De acuerdo a esta hipótesis se solicitó una transmitografía infrarroja, la que develó la existencia de un texto manuscrito en francés –idioma utilizado en el contexto cotidiano por la familia, residente en París– con tinta ferrogálica cuyo contenido es prácticamente idéntico al texto en francés que se encuentra en el cartón del segundo soporte, confirmándose así que se trata de una carta ilustrada.

Por su parte, el segundo soporte de cartón pudo haber sido incorporado en un momento posterior al de la creación para brindar rigidez al soporte, facilitando la enmarcación de la obra gráfica. Para no perder el contenido del texto del reverso del dibujo que quedó tapado, se transcribió sobre este cartón y además se tradujo al español. Con estos antecedentes, se convocó a las conservadoras

del Laboratorio de Papel y Libros del CNCR y a las investigadoras del MNBA, y tras considerar lo antes expuesto, se realizó una propuesta de tratamientos que cumple con las expectativas del Museo de exhibir el dibujo en condiciones adecuadas, además de satisfacer los requerimientos de los/as conservadores/as, de estabilizar la obra en el tiempo, y promover su difusión, como parte de una colección gráfica de Museo. De esta manera, el tratamiento contempló la limpieza superficial del objeto, el desprendimiento del segundo soporte de cartón mediante la reactivación del adhesivo con vapor de agua. Tras constatar que los elementos sustentados del dibujo son insolubles en agua, y comprobarse el uso de tintas ferrogálicas en algunos trazos, se sumergió la obra en agua, lo que facilitó la remoción de los restos de adhesivo y láminas de papel del segundo soporte aún presentes, y de las partículas de Fe(II) libre de las tintas, que pudieran haber quedado en la superficie de la obra tras migrar por la acción la humedad. Luego, la obra se aplanó y se consolidaron con metilcelulosa todas las pequeñas delaminaciones que se produjeron durante el desprendimiento. Las manchas amarillas que afectaban al dibujo fueron rebajadas visualmente mediante el uso de pigmentos y luego se montó el dibujo en una carpeta de conservación con doble ventana apta tanto para el almacenamiento como para la exhibición, la que permite apreciar el documento por ambas caras. Asimismo, se incorporó a esta carpeta el segundo soporte, como testimonio de su historia y porque contiene el texto de la carta en francés y en su versión en español. La carpeta fue introducida en un marco de aluminio desmontable, quedando lista para ser exhibida. La intervención llevada a cabo permitió revalorizar la carta escrita e ilustrada por Ximena Morla en 1921, para ser enviada a su hermana Wanda, apodada *Baby*. El trabajo logró estabilizar su materialidad, comprender su intencionalidad original, a pesar de la modificación sufrida en su funcionalidad; y acondicionarla para su exhibición.

Junto con el dibujo de Ximena Morla, se intervino también una obra de la serie *Tipos Mexicanos* de Laura Rodig, una pintura al óleo ejecutada sobre un grueso cartón de 80 cm de alto por 66 cm de ancho, con un espesor de 3,3 mm. La composición representa una figura femenina con rasgos indígenas, que sostiene entre sus manos un volumen circular de grandes dimensiones.



Tipos Mexicanos. Anverso después del tratamiento.
©Archivo CNCR (Ormeño, L. 2017)

Según información entregada por el Museo, esta obra fue utilizada por la propia autora como respaldo de otra de sus pinturas de la misma serie, cuyo soporte tiene el mismo espesor y dimensiones. En esa instancia, ambas pinturas fueron unidas perimetralmente por una cinta de color negro

quedando sus respectivos reversos en contacto directo, y sus aversos a la vista. El anverso se cubrió con un papel de pasta química color marrón y en la parte superior de la obra se adhirió un cordel que probablemente se utilizó para colgar el conjunto en la pared, elemento que aún está presente. No se sabe con exactitud cuándo se separaron ambas pinturas. El óleo que nos interesaba rescatar presentaba un regular estado de conservación, ya que su soporte estaba deformado y curvado con sus esquinas hacia arriba, poseía abundante suciedad superficial por ambos lados, manchas localizadas derivadas de suciedad acumulada y restos del papel marrón del antiguo montaje que aún permanecían fijados, mostrando parte de sus bordes despegados, sueltos y doblados. También se observaban restos de la cinta negra del montaje antiguo, que se encontraba despegada en varias partes.

Para la intervención, se decidió en conjunto entre las conservadoras del Laboratorio de Papel y Libros y las investigadoras del MNBA, mantener todos los elementos presentes en la obra ya que dan cuenta de la función que le asignó su autora en un periodo determinado de su existencia. Lo anterior se ratificaba a partir de una imagen encontrada en el Archivo Andrés Bello que mostraba a la autora y las obras de la serie, realizadas entre 1922 y 1925, en sus contextos expositivos, los enmarcados originales y sus sistemas de montaje. En función de lo anterior, se reflexionó acerca de la forma de exhibirla en la actualidad, acordando respetar el carácter con que lo hacía la artista, colgando



Laura Rodig y la serie *Tipos Mexicanos*
©Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile,
Colección Archivo Fotográfico

sus obras directamente sobre la pared, muchas veces sin enmarcar y en orden tal vez antojadizo; sin preocuparse demasiado por el bienestar material de sus creaciones. Se decidió por lo tanto, emplear un criterio de mínima intervención

en los tratamientos, respetando la historia de la obra y dejando en evidencia su anterior subvaloración.

Se realizó una limpieza de la superficie con brocha para remover el abundante polvo depositado por anverso y reverso, luego se utilizó esponja y goma de borrar para limpiar en seco. Como resultado, el colorido de los elementos sustentados se tornó más intenso, el marrón del papel se aclaró y negro de la cinta perimetral se oscureció. Asimismo, se re-adhirieron los bordes de los restos de papeles despegados y se mantuvo sin modificaciones el cordel que cuelga hacia el anverso. Para almacenar en buenas condiciones la pintura en el depósito, se confeccionó una carpeta de conservación volumétrica con tapa, que tiene el espesor suficiente para que la obra (cuyas esquinas levantadas le dan mayor altura) descansa cómodamente en su interior. Se confeccionó una carpeta de conservación tipo folder en cartulina, para proteger el contenedor principal. El embalaje al permanecer cerrado protege la pintura del polvo, de la luz y también de los cambios bruscos de temperatura (T°) y humedad relativa (HR) y permite almacenar la obra de manera horizontal dentro de una planera.

Si bien la intervención realizada a la pintura fue simple y cumplió con las expectativas del mandante al mantener los vestigios que dan cuenta de su condición de materialidad re-utilizada, el resultado fue muy positivo al lograr la re-valoración estética de la obra al exaltar el colorido de sus elementos sustentados y conseguir estabilizar los fragmentos de papel despegados, permitiendo que la obra se encuentre en condiciones de ser exhibida.



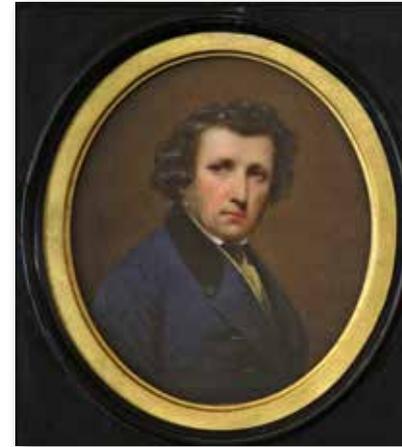
CATÁLOGO de OBRAS



COLECCIÓN MNBA



Rebeca Matte
Horacio, 1899
Surdoc: 2-1266



Domenica Festa
Retrato de Monvoisin, 1836
Surdoc: 2-4224



Johann Moritz Rugendas
Retratos de Paula Aldunate de Larraín y de Santiago Larraín Moxó en su hacienda de Viluco, 1835
Surdoc: 2-5140/2-5141



Atribuido a Carlos Canut de Bon

Retrato de la pintora Albina Elguín, ca. 1904

Surdoc: 2-5153

Laureano Guevara

Henriette Petit, 1919

Surdoc: 2-398

Emile-Antoine Bourdelle

Henriette Petit, 1921

Surdoc: 2-1705





Lorenzo Domínguez
Lilión, 1937
Surdoc: 2-967



Marco Bontá
Retrato de Lily Garafulic, 1937
Surdoc: 2-388



Israel Roa
Inés Puyó, 1940
Surdoc: 2-4980



Marco Bontá
Mercedes Pardo, 1939
Surdoc: 2-389



Escuela europea
Retrato de una artista, siglo XIX
 Museo de Artes Decorativas
 Surdoc: 24-836



**Escuela europea, según Elisabeth
 Louise Vigée-LeBrun**
Autorretrato de la artista, siglo XIX
 Surdoc: 2-5024



Escuela europea, al estilo de Jean-Baptiste Santerre
Retrato de una artista, siglo XVII – XVIII
 Surdoc: 2-2055



Clara Filleul
Retrato de Pepita Reyes
(Josefa Reyes de Garmendia), ca. 1855
 Surdoc: 2-148



Sara Malvar

Ximena Morla de Subercaseaux y su hijo

Gonzalo, ca. 1921

Museo Histórico Nacional

Surdoc: 3-1395



María Tupper

Ximena con pena, 1931

Museo Histórico Nacional

Surdoc: 3-1467



Ximena Morla

La Paulova y los niños, ca. 1921

©Archivo CNCR (Ormeño, L. 2017)

Surdoc: 2-1320



Judith Alpi

Retrato de Laura Rodig (anverso) y Retrato de mujer (reverso), 1915

Surdoc: 2-70



Chela Aranís
Autorretrato, ca. 1923
 Surdoc: 2-705

Laura Rodig
Busto de Judith Alpi (detalle en restauración),
 primer cuarto siglo XX
 © Archivo CNCR (Miori, G. 2017)
 Surdoc: 2-5315



Ana Cortés
La Grande Chaumière, 1926
 Surdoc: 2-4888



Judith Alpi
Kimono blanco, ca. 1929
Surdoc: 2-672

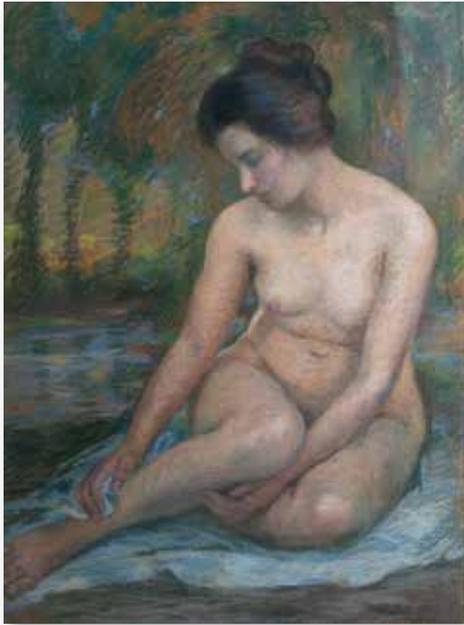


Elmina Moisan
La coqueta, 1916
Surdoc: 2-384

Elmina Moisan
Interior, 1926
Surdoc: 2-383

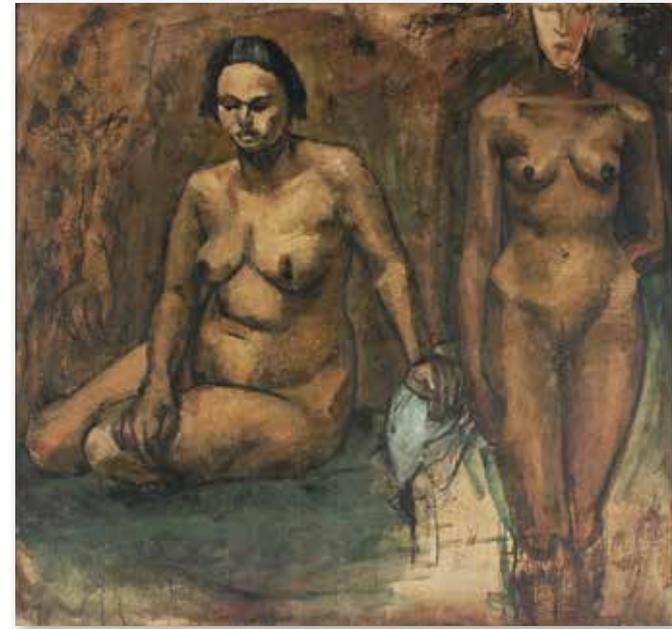


Hélène Castori de Jourde
Elena Errázuriz de Sánchez, ca. 1935
Surdoc: 2-1745



Emma Formas
Desnudo, ca. 1920
 Surdoc: 2-1056

María Tupper
Desnudo, primer cuarto
 del siglo XX
 Surdoc: 2-1573



Henriette Petit
Dos desnudos, 1925
 Surdoc: 2-53

Laura Rodig
Desnudo de mujer, ca. 1937
 Surdoc: 2-2212





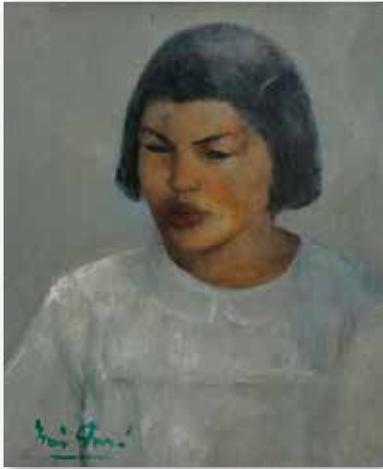
María Valencia
La Virgen y el niño (según Pietro Perugino
 y Andrea del Verrocchio), 1930
 Surdoc: 2-4327



Laura Rodig
Maternidad, ca. 1940
 Surdoc: 2-2078



Laura Rodig
Afiche del 1º Congreso Nacional del MEMCH, 1937
 Museo Histórico Nacional
 Surdoc: 3-37410



Inés Puyó

Niña de campo, primer cuarto del siglo XX

Surdoc: 2-339

Clara Filleul

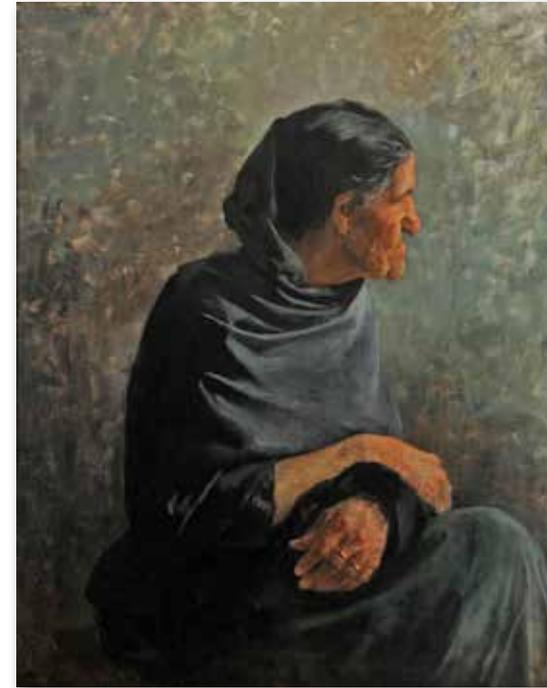
Una guasa (o Una huasa), ca. 1855

Surdoc: 2-147

María Aranís

La negra, 1931

Surdoc: 2-706



Celia Castro

Vieja (o Mujer de pueblo), ca. 1885

Surdoc: 2-227

Magdalena Mira

La viuda, 1885

Surdoc: 2-218





Elimna Moisan
Cabeza de vieja, primer cuarto
del siglo XX
Surdoc: 2-385

María Tupper
Mama Rosa, ca. 1929
Surdoc: 2-387



Leonora Carrington
Innovación Maya, ca. 1948
Surdoc: 2-1730



Laura Rodig
De la serie *Tipos mexicanos*, ca. 1925
Surdoc: 2-2269



Laura Rodig
De la serie *Tipos mexicanos*, ca. 1925
©Archivo CNCR (Ormeño, L. 2017)
Surdoc: 2-4872

MONTAJE





MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Ángel Cabeza Monteiro

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Roberto Farriol Gispert

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala Bufadel

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

Valeria Castro Oliveros

ADMINISTRACIÓN Y CONTENIDO DE SITIO WEB

Cecilia Polo Mera

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti

Montserrat Brandan Strauszer

Matías Cornejo González

María José Cuello González

Frances Gallart Marques

Constanza Nilo Ruiz

Yocelyn Valdebenito Carrasco

Valentina Verdugo Toledo

Stephanie Weber Larrañaga

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Carolina Barra López

Nicole González Herrera

Natalia Keller

Eva Cancino Fuentes

Talia Angulo Fornieles

Eloísa Ide Pizarro

María José Escudero Maturana

Camila Sánchez Leiva

Gabriela Reveco Alvear

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Rodrigo Fuenzalida Pereira

Paola Santibañez Palomera

Marcela Krumm Gili

Hugo Sepúlveda Cabas

Carlos Alarcón Cárdenas

OFICINA DE PARTES

Elizabeth Ronda Valdés

AUTORIZACIÓN DE SALIDA E INTERNACIÓN

DE OBRAS DE ARTE

Marta Agustí Orellana

MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

José Espinoza Sandoval

Mario Silva Urrutia

Luis Vilches Chelffi

Jonathan Echeagaray Olivos

MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Doralisa Duarte Pinto

Nelthy Carrión Meza

Juan Pablo Muñoz Rojas

Segundo Coliqueo Millapan

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

ÁREA DIGITAL

Erika Castillo Sáez

Natalia Jara Parra

Ximena Gallardo Saint-Jean

AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

José Tralma Nahuelhuen

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Maximiliano Villela Herrera

Warner Morales Coronado

Luis Serrano Sepúlveda

Vicente Lizana Matamala

Sergio Lorens Cabezas

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

CURADURÍA

Gloria Cortés Aliaga

INVESTIGACIÓN

Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Eva Cancino Fuentes

Jaime Cuevas Pérez

Nicole González Herrera

Natalia Keller

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MONTAJE

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

José Espinoza Sandoval

Mario Silva Urrutia

Luis Carlos Vilches Chelffi

Jonathan Echeagaray Olivos

ILUMINACIÓN

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

RESTAURACIÓN

Talia Angulo Fornieles

María José Escudero Maturana

Eloísa Ide Pizarro

Gabriela Reveco Alvear

Camila Sánchez Leiva

CRÉDITOS CATÁLOGO EXPOSICIÓN

PRESENTACIÓN

Ángel Cabeza Monteiro

Roberto Farriol Gispert

TEXTOS

Carolina Barra López, *Encargada de Colecciones*

Eva Cancino Fuentes, *Investigadora de Colecciones*

Gloria Cortés Aliaga, *Curadora*

María José Cuello González, *Investigadora Área de Mediación*

Jaime Cuevas Pérez, *Proyecto Monvoisin en América*

Ximena Gallardo Saint-Jean, *Proyecto Artistas Visuales Chilenos*

Nicole González Herrera, *Investigadora de Colecciones*

Natalia Jara Parra, *Proyecto Artistas Visuales Chilenos*

Natalia Keller, *Investigadora de Colecciones*

María de los Ángeles Marchant Lannefranque, *Encargada de Exposiciones Temporales*

Yocelyn Valdebenito Carrasco, *Investigadora Área de Mediación*

Milencka Vidal Consiglieri, *Proyecto Editatón de Mujeres Artistas*

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

©Archivo Andrés Bello

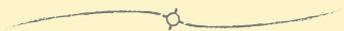
©Archivo CNCR

©Archivo Museo Histórico Nacional

©Departamento de Colecciones MNBA

©Juan Carlos Gutiérrez

OBRAS COMENTADAS



REBECA MATTE

(Santiago, Chile, 1875 – Florencia, Italia, 1929)

HORACIO, 1899

Labrado en mármol
204 x 118 x 124 cm

Surdoc: 2-1266

En 1901, la escultora Rebeca Matte Bello envía al Salón Oficial la obra Horacio (proyectada en 1899). El cuerpo rígido, el cuello alzado y tensado, los ojos desorbitados y las manos crispadas presentan características similares a los ataques de histero-epilepsia definidos por el neurólogo francés Jean-Martin Charcot a fines del siglo XIX y difundidos mediante la fotografía y utilizados en los talleres de artistas.

La figura del Horacio de Livio, corresponde al poder del padre, el que sentencia, juzga e impone por el deber y el poderío, declarando con su mano derecha la sentencia de sus hijos. Horacio alude, probablemente, a Augusto Matte, padre de la escultora, quien influencia fuertemente en su vida.

Gloria Cortés Aliaga



JOHANN MORITZ RUGENDAS

(Augsburgo, Alemania, 1802 – Esslingen, Alemania, 1858)

RETRATOS DE PAULA ALDUNATE DE LARRAÍN Y DE SANTIAGO LARRAÍN MOXÓ EN SU HACIENDA

DE VILUCO, 1835

Óleo sobre tela
41,3 x 33,2 cm

Surdoc: 2-5140 / 2-5141

La pintora Paula Aldunate de Larrain (1812–1884) es retratada en 1835 por quien fuera su maestro, el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas, en la Hacienda de Viluco (Zona Central). Paula aparece sosteniendo un cuaderno de dibujo sobre sus piernas y una pluma o un pincel en la mano derecha, aludiendo a su interés por la pintura de paisaje. Junto a esta obra, Rugendas realiza otro pequeño retrato de Santiago Larrain Moxó, con quien Aldunate había contraído matrimonio un año antes. Ambas efigies aparecen enmarcadas en un antiguo respaldo de cama, símbolo de la unión conyugal, manteniendo la sujeción de la artista al espacio doméstico y a su vínculo marital.

Gloria Cortés Aliaga

* La obra ingresa al Museo fruto de la investigación en torno a la producción femenina del siglo XIX.

ATRIBUIDO A CARLOS CANUT DE BON

(San Felipe, Chile, 1877–1945)

RETRATO DE LA PINTORA ALBINA ELGUÍN, ca. 1904

Vaciado y moldeado en yeso
63 x 49 x 31,5 cm

Surdoc: 2-5153

Albina Elguín (1871–ca.1896) fue una joven pintora chilena que participa en los salones de 1884 y 1888, donde se destaca por su obra *Pregunta por mí*, cuadro considerado “el más hermoso i mejor concluido de los presentados a los concursos del 88” (*Taller Ilustrado*, 1888), obteniendo medalla de Primera Clase. Pero la escasa producción de Albina ha dificultado su investigación. Recientemente se ha restaurado el presente busto alegórico de yeso al que hemos atribuido al entonces joven escultor chileno Carlos Canut de Bon, y que muestra a la artista posada sobre una maleta de pintor. Carlos y Albina coincidieron durante su período de formación, al menos hasta 1896, fecha en que la artista fallece repentinamente.

Gloria Cortés Aliaga



MARCO BONTÁ

(Santiago, Chile, 1899–1974)

MERCEDES PARDO, 1939

Óleo sobre tela
99,3 x 76,6 cm

Surdoc: 2-389

Retrato realizado por el artista chileno Marco Bontá durante su misión pedagógica en la ciudad de Caracas, Venezuela, donde contrae matrimonio con Mercedes Pardo (1921–2005). Mercedes fue una artista visual venezolana cuya producción ha sido inscrita en el abstraccionismo lírico y el arte óptico. Residió por algunos años en Santiago donde estableció importantes relaciones con la escena artística local y fue pionera en una generación en la que las mujeres eran una minoría entre los pintores, sobre todo entre los creadores abstractos. “El color en Mercedes Pardo es un estado de dignidad”, declaraba el crítico venezolano José Balza, “como si todavía estuviese húmedo de noches y de intimidad” (Balza, 1978).

Jaime Cuevas Pérez / Milencka Vidal Consiglieri

LAUREANO GUEVARA

(Molina, Chile, 1889 – Santiago, Chile, 1968)

HENRIETTE PETIT, 1919

Óleo sobre tela
173 x 137 cm

Surdoc: 2-398

Henriette Petit (1894–1983) fue retratada por su compañero, el pintor Laureano Guevara en 1919, a la edad de 25 años. Durante ese mismo periodo, Guevara decidió participar en el Salón Oficial con esta pintura.

En 1920, Henriette viajó a Francia donde se relacionó con el medio parisino y quedó impresionada por la igualdad en la formación académica que existía para hombres y mujeres, lo que quedó registrado en numerosas cartas a sus amigos.

El MNBA solo ha adquirido una obra de la artista, la mayor parte de sus obras y retratos ingresaron a la colección del Museo gracias al legado de la artista, después de su muerte.

Eva Cancino Fuentes

Emile -Antoine Bourdelle

(Montauban, Francia, 1861 – Le Vésinet-Yvelines, Francia, 1929)

henriette petit, 1921

Vaciado en bronce
46 x 34,5 x 27,5 cm

Surdoc: 2-1705

El retrato de la pintora chilena Henriette Petit (1894–1983) fue realizado por Emile-Antoine Bourdelle en 1921, durante su primera estadía en París. Bourdelle, quien llamó a la pieza Le chilliene (La chilena), era maestro en la Grande Chaumière, donde la artista toma clases y encuentra un espacio de libertad para desarrollar su obra, destacando el ambiente diverso y el compañerismo entre mujeres y hombres.

De regreso en el país, su trabajo se resiente por las limitaciones del entorno que mantiene la tendencia academicista y una marcada segregación de género en la Escuela. Por ello en 1922, participa en el Salón de Invierno, pero anónimamente, bajo una identidad masculina.

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

MAGDALENA MIRA

(Santiago, Chile, 1859–1930)

ante el caballete

(Retrato de Gregorio Mira Iñiguez), 1884

Óleo sobre tela
61x35,5 cm

Surdoc: 2-219

La artista Magdalena Mira Mena representa en esta obra el retrato de su padre Gregorio Mira Iñiguez. El padre, de pie ante el atril de su hija, realiza una inspección de su obra; con vestimenta formal, los brazos cruzados frente a su cuerpo, la cabeza levemente caída hacia la derecha y una pierna que trasciende el umbral del atril, remarcando el ejercicio territorial de admirar y controlar la producción de Magdalena. Si apelamos a una lectura feminista, consciente de cómo agencia la diferencia sexual, debemos cuestionar la obra y sus elementos de “proximidad, intimidad y división del espacio” (Griselda Pollock, [1988] 2013). Es entonces cuando emerge simbólicamente lo que hemos identificado como el autorretrato de Magdalena, apilado al fondo de la habitación. Su presencia nos remite a un gesto autorreferencial con el que la artista sacude las imposiciones de género de la época para convertirse en propietaria de una mirada activa, crítica y también inquisidora.

La obra retrotrae la reflexión de las categorías sociales que estaban latentemente transformándose a finales del siglo XIX; la división del espacio público/privado, el rol social de los varones y las mujeres, las relaciones de poder y autoridad, la clase social, las capacidades humanas según la edad, todo esto, imbricado en un universo de afectos, los que se entrecruzan con pinceladas de mujer.

Nicole González Herrera

LORENZO DOMÍNGUEZ

(Santiago, Chile, 1901 – Mendoza, Argentina, 1963)

LILIÓN, 1937

Vaciado en bronce
33 x 32 x 28 cm

Surdoc: 2-967

Este busto es un retrato de Lily Garafulic (1914–2012), alumna y ayudante del escultor Lorenzo Domínguez en la Escuela de Bellas Artes. Considerada por la artista como la mejor obra realizada por su maestro, es ella quien se encarga de ejecutar este vaciado en bronce del original en yeso, ingresando al MNBA en 1974. También sirvió de inspiración para Autorretrato, primera obra reconocida de Garafulic que ejecuta en granito gris en 1938. Sus siguientes esculturas en piedra, del primer período, continúan las enseñanzas de Domínguez, especialmente en el procedimiento de la talla directa del material y el uso de materiales autóctonos.

Ximena Gallardo Saint-Jean

MARCO BONTÁ

(Santiago, Chile, 1899–1974)

RETRATO DE LILY GARAFULIC, 1937

Óleo sobre madera
79 x 56 cm

Surdoc: 2-388

El trabajo escultórico de Lily Garafulic (1914–2012) la sitúa entre las artistas nacionales más adelantadas y sobresalientes de su época. Fue docente de la Universidad de Chile, la primera mujer en dirigir el MNBA en los 70 y Premio Nacional de Artes Plásticas en 1995. Este retrato posiblemente fue realizado mientras Garafulic era alumna de Marco Bontá en la Escuela de Artes Aplicadas. Será junto a él y otras artistas con quienes realice su primer viaje de formación a Europa en 1938. Paradójicamente, a diferencia de la virilidad que supone el oficio de escultora, en este retrato Bontá resalta su femineidad y delicadeza.

Ximena Gallardo Saint-Jean

ISRAEL ROA

(Angol, Chile, 1909 – Santiago, Chile, 2002)

INÉS PUYÓ, 1940

Óleo sobre tela
48 x 40 cm

Surdoc: 2-4980

Inés Puyó (1906–1996) viajó a Francia y a Alemania a estudiar artes aplicadas el año 1928, cuando se cerró la Escuela de Bellas Artes. A su regreso, Inés cumplió un importante rol educativo en Chile en los márgenes de la historia de la Academia, cuando abrió las puertas de su casa de la calle Miraflores, la que se transformó en un lugar de producción, intercambio y solidaridad entre artistas e intelectuales. Es así que en 1969, la pintora facilitó su hogar para ser usado como taller por los estudiantes de la Universidad de Chile tras el incendio que afectó las dependencias del Parque Forestal.

Eva Cancino Fuentes

XIMENA MORLA

(París, Francia, 1891 – Santiago, Chile, 1987)

LA PAVLOVA Y LOS NIÑOS, ca. 1921

Lápiz grafito y tinta sobre papel
33 x 23 cm

Surdoc: 2-1320

Durante el reciente proceso de conservación se descubrió en el reverso de este dibujo una carta de Ximena Morla a su hermana Wanda (1901–1926), refiriéndose a la actividad de caridad de la famosa bailarina rusa Anna Pavlova (1881-1931) quien durante los años 20 se involucró en organizaciones benéficas, acogiendo a niños y niñas afectados/as por la Revolución rusa. Aunque nunca recibió una formación artística oficial, Ximena se desempeñaba como aficionada al dibujo e ilustración, especialmente en su entorno más cercano. Aquí, Ximena representó a Pavlova en su rol más famoso del ballet La muerte del cisne (1866, Camilo Saint-Saëns) y cobijando a una multitud de huérfanos.

Natalia Keller

CHELA ARANÍS

(Graciela Aranis. Santiago, Chile, 1908 - Berna, Suiza, 1996)

AUTORRETRATO, CA. 1923

Óleo sobre tela
58 x 48 cm

Surdoc: 2-705

Autorretrato muestra a Graciela joven, antes de partir a Europa en 1928, continente en el que desarrolló su carrera después de su instrucción en la Escuela de Bellas Artes. Durante su formación, Aranis recibió laureles en los Salones Oficiales y se hizo acreedora del reconocimiento de sus pares estudiantes quienes le entregaron el Premio Bolsa de Estudios a París en 1927, además de la pensión entregada por el Estado. La artista regresó pocas veces a Chile pero su obra era sinónimo de modernidad para la crítica nacional. En 1938, expuso su obra en el MNBA y en 1953, participó en el envío chileno a la Bienal de São Paulo.

Eva Cancino Fuentes

SARA MALVAR

(Santiago, Chile, 1898–1970)

XIMENA MORLA DE SUBERCASEAUX Y SU HIJO

GONZALO, ca. 1921

Lápiz grafito y tinta sobre papel
Museo Histórico Nacional

31,7 x 38,3 cm

Surdoc: 3-1395

Ximena Morla Lynch (1891–1987) fue una escritora y pintora chilena, destacada principalmente por sus ilustraciones que comienza a realizar desde joven en los diarios personales de su hermana Carmen. Se conserva poco de su producción artística en colecciones públicas, sin embargo en el Museo Histórico Nacional existe un dibujo titulado Retrato de Don Matías Errázuriz, además del perteneciente al MNBA. El retrato de Ximena y su hijo fue realizado por la pintora y dibujante Sara María Camino Malvar, amiga de Wanda Morla, hermana de Ximena, con quien compartía una estrecha afición por la música. Malvar fue conocida por realizar, entre otras producciones intelectuales, la traducción del Manifiesto Surrealista de André Bretón en el diario La Nación en 1925.

Carolina Barra López

MARÍA TUPPER

(Santiago, Chile, 1893–1965)

LAS HERMANAS DE LA MORA, 1931

33 x 22 cm

Surdoc: 3-1466

XIMENA CON PENA, 1931

27,5 x 22,5 cm

Surdoc: 3-1467

Lápiz grafito y tinta sobre papel
Museo Histórico Nacional

María Tupper Hunneus, artista perteneciente al grupo que Juan Francisco González tildó como “las chicas con talento” –integrado también por Ana Cortés, Marta Villanueva, Henriette Petit, Inés Puyó y María Valencia–, realizó estos dos dibujos de las hermanas De la Mora, un retrato grupal y otro individual de Ximena Morla. Las Morla tuvieron una infancia marcada por los viajes por el mundo, debido al cargo diplomático de su padre. En uno de estos viajes fueron instruidas en materias de espiritismo y posteriormente en Chile, a principios del siglo XX, constituyeron el Grupo 7, del que María Tupper también fue miembro y donde Ximena resultó ser la médium principal.

Carolina Barra López

JUDITH ALPI

(Santiago, Chile, 1893–1983)

RETRATO DE LAURA RODIG, 1915

Pastel sobre tela

RETRATO DE MUJER, 1915

Óleo sobre tela
47 x 57 cm

Surdoc: 2-70

En 1915 Judith Alpi realiza este curioso retrato a su amiga, la también artista Laura Rodig (1901–1972). En uno de sus lados, representa a Rodig con apenas catorce años, ya ingresada a la Escuela de Bellas Artes, revelando el fuerte carácter que demostró la artista desde temprana edad. En el reverso de la obra, un óleo plasmado sobre la tela ilustra un escorzo femenino, pero que la artista localiza boca abajo. Lo que puede verse como una acción involuntaria en la reutilización del soporte, también es posible de leer como un importante gesto de desacato al modelo establecido por el canon académico sobre el cuerpo femenino.

Gloria Cortés Aliaga

LAURA RODIG

(Los Andes, Chile, 1901 – Santiago, Chile, 1972)

BUSTO DE JUDITH ALPI, primer cuarto siglo XX

Moldeado en yeso
58 x 47 x 32 cm

Surdoc: 2-5315

Mientras Judith Alpi realiza el retrato de Laura Rodig, esta última también realiza un busto en yeso de su amiga.

Alpi (1893–1983) fue una de las fundadoras de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918 y como Rodig, fue profesora de dibujo en establecimientos de educación primaria y secundaria.

Sin duda, es al interior de los talleres femeninos donde se produce el reconocimiento corporal y profesional entre las artistas de su generación, además del intercambio de imaginarios, influencias y transferencias que permitieron la autoconfiguración de las mujeres sobre su propio lugar en el arte y el rol que decidieron ocupar en la escena nacional.

Gloria Cortés Aliaga

CELIA CASTRO

(Valparaíso, Chile, 1860–1930)

VIEJA (o Mujer de pueblo), ca. 1885

Óleo sobre tela
82 x 66,5 cm

Surdoc: 2-227

Celia Castro del Fierro forma parte de un reducido grupo de artistas chilenas inaugurales en ingresar a la Colección MNBA antes de 1900, es decir, a veinte años de su inauguración. Junto a ella estaban Magdalena Mira, Luisa Scofield y Luisa Lastarria. Lastimosamente de las ocho obras ingresadas, hoy se conservan solo tres, siendo las otras diseminadas a museos regionales en 1929. Entre ellas fue enviada a Talca Las Playeras –obra emblemática de Castro y adquirida por un precio tres veces mayor a Vieja–. Este mecanismo de desafectación dificultó el trabajo profesional de las mujeres también en otras áreas; como la representatividad, la enseñanza, la comercialización y la difusión.

Nicole González Herrera

ANA CORTÉS

(Santiago, Chile, 1895–1998)

LA GRANDE CHAUMIÈRE, 1926

Óleo sobre tela
33 x 44 cm

Surdoc: 2-4888

La marginación en el estudio al natural que sufrieron las mujeres, significó una restricción a la hora de competir con los artistas en los salones nacionales. Mientras los varones accedían a modelos desnudos vivos de hombres y mujeres, las artistas debían conformarse con la copia de imágenes inertes, yesos y litografías encargadas por el gobierno para completar y extender la educación y el sentido estético de los artistas chilenos en la Academia de Pintura y en el Curso de Escultura. Acceder a las clases de desnudo al natural solo podía lograrse participando en las academias como la Grande Chaumière o la Académie Julian en París.

Gloria Cortés Aliaga

ELMINA MOISAN

(Quillota, Chile, 1897 – Santiago, Chile, 1938)

LA COQUETA, 1916

Óleo sobre tela
53 x 62 cm

Surdoc: 2-384

Elmina Moisan, la mujer “que mejor ha pintado en Chile” (según el crítico Nathanael Yáñez Silva en 1951), presentará al Salón de 1919 su Coqueta, una manifestación del espacio privado femenino frente al tocador, donde una niña juega a ser mujer. Desde este territorio íntimo, desaparece la visión erótica promocionada por los pintores modernos y aparece el indicio de una sexualidad femenina propia que significará un cambio en las nociones de la representación del arte moderno en Chile. Moisan muere en 1938 luego de haber contraído malaria durante un viaje a Lima.

Gloria Cortés Aliaga

CLARA FILLEUL

(Nogent-le-Rotrou, Francia, 1822 – París, Francia, 1878/88)

RETRATO DE PEPITA REYES

(Josefa Reyes de Garmendia), ca. 1855

Óleo sobre tela sobre cartón
27 x 20 cm

Surdoc: 2-148

Clara Filleul fue una pintora y retratista francesa que aparece vinculada a la figura del pintor Raymond Monvoisin, a quien acompaña en diversos viajes por Sudamérica desde 1848 a 1855. Durante ese período, se estima que termina numerosas obras del pintor francés, principalmente el trabajo de telas y fondos.

La retratada es Josefa Reyes Gómez, conocida con el apodo de Pepita. Mujer de Rafael Garmendia Orrego, es resaltada por sus virtudes femeninas, siendo protagonista de un poema escrito por Andrés Bello, donde señala: “la tierna madre, la leal esposa, que guarda su entereza generosa, y en este siglo de licencia y crimen (...) no contamina su virtud severa” (Bello, 1853).

María José Cuello González

ELMINA MOISAN

(Quillota, Chile, 1897 – Santiago, Chile, 1938)

INTERIOR, 1926

Óleo sobre tela
115 x 90 cm

Surdoc: 2-383

Elmina Moisan fue alumna del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor al ingresar a la Escuela de Bellas Artes, formando parte de los artistas de la Generación del 13. Su presencia está consignada en los diarios y revistas que recogen la producción femenina de las primeras décadas del siglo XX. La obra Interior muestra a una joven en su habitación, recordándonos una reflexión que haría Virginia Wolf en su ensayo Un cuarto propio que hace referencia a la condición subordinada del ser femenino: “Se necesita dinero y un cuarto propio para tener una vida” (Wolf, 1929).

María José Cuello González

JUDITH ALPI

(Santiago, Chile, 1893–1983)

KIMONO BLANCO, ca. 1929

Óleo sobre tela
198 x 150 cm

Surdoc: 2-672

Pintora, activista y profesora, Judith Alpi entiende las artes como un campo que la mujer debe hacer propio y desenvolverse comprometidamente. Colaboró en la fundación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, la que se constituye como una institución que reúne el arte oficial y el arte femenino independiente. Reconocida por su trabajo pictórico tanto en el ámbito nacional como internacional, obtuvo distinciones por su participación en diversos salones y exposiciones colectivas. *Kimono blanco* fue ganadora de una medalla en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que se caracterizó por fortalecer el regionalismo.

María José Cuello González

EMMA FORMAS

(Santiago, Chile, 1886–ca.1959)

DESNUDO, ca. 1920

Pastel sobre papel
109,6 x 81 cm

Surdoc: 2-1056

Emma Formas se distinguió por los géneros del paisaje, el retrato y la figura humana, en la cual sobresalen desnudos femeninos “interesantes”, según la crítica de la época. Sin embargo, sus desnudos aparecen como un gesto de rebelión al estereotipo promocionado por los pintores varones. En estos relatos de intimidad femenina, las artistas cuestionan abiertamente al canon, sustituyendo la presión erótica por los espacios donde se construyen y afirman los sistemas de representación de las mujeres. La aparición del cuerpo femenino desde la mirada de la mujer, coincide con una mayor libertad expresiva a la hora de exponer su propio cuerpo.

Gloria Cortés Aliaga

HÉLÈNE CASTORI DE JOURDE

(Italia, 1896 – Francia, 1988)

ELENA ERRÁZURIZ DE SÁNCHEZ, ca. 1935

Óleo sobre madera con lámina de oro y plata
120 x 171 cm

Surdoc: 2-1745

Hélène Castori, aristócrata italiana, viajó con su marido francés Paul Jourde a inicios de los años 30 a la India, donde aprendieron diversas religiones incorporadas en el hinduismo, su teología y principios. Estos les sirvieron de inspiración en la creación de un parque donde distintas especies de animales podían vivir en armonía en su residencia Branféré (Bretaña, Francia). Conocida como “la pintora del paraíso”, Hélène consideró a los animales y plantas del jardín como protagonistas de sus pinturas. Este interés lo encontramos también en el retrato de Elena Errázuriz Echenique (1877–1966) representada, espléndidamente en un vestido plateado sobre fondo dorado con flores exóticas.

Natalia Keller



MARÍA TUPPER

(Santiago, Chile, 1893–1965)

DESNUDO, primer cuarto siglo XX

Óleo sobre tela
98,5 x 57,5 cm

Surdoc: 2-1573

El imaginario personal de María Tupper Hunneus estaba envuelto en redes simbólicas y energéticas que entremezclan lo físico, lo espiritual y lo cósmico. Además de su relación con las mujeres profesionales del campo del arte, se adscribe al esoterismo del Grupo 7 en el que también se encontraban las Morla. Apegada a la conciencia de todos los vínculos, escribía: “Eternidad hacia el pasado, eternidad hacia el futuro; somos, fuimos y seremos, todo en razón al amor, origen de todos los seres, los que fueron, los que somos” (Díaz, 2014). La desnudez de la modelo –como práctica del aprendizaje– debió ser puntapié para una pintura que trasciende mucho más allá.

Nicole González Herrera

HENRIETTE PETIT

(Santiago, Chile, 1894–1983)

DOS DESNUDOS, 1925

Óleo sobre tela
130 x 138 cm

Surdoc: 2-53

“Me cargan las exposiciones de señoritas y más en Chile!” (Díaz, 2010) fue la frase que dejó afuera a Henriette Petit de la Exposición Femenina de 1927. Cinco años antes, la pintora se había presentado al Salón de Invierno como un “gringo de Valparaíso”, utilizando el sarcasmo para ocultar su identidad femenina.

Mientras se encuentra en París con su marido, el también pintor Luis Vargas Rosas, trabaja como enfermera en el Hospital Rouselle para enfermos mentales, convirtiéndose en la sostenedora del hogar. Petit Marfan se enfocará entonces en cuerpos que revelan una sexualidad subvertida. Imágenes sombrías, de mujeres que ocultan sus rostros o aparecen reclinadas con miradas ausentes, cuerpos doblegados y cansados.

Gloria Cortés Aliaga



MARÍA VALENCIA

(Quillota, Chile, 1905 – Caracas, Venezuela, 1982)

LA VIRGEN Y EL NIÑO

(según Pietro Perugino y Andrea del Verrocchio),
1930

Temple sobre madera
77 x 48 cm

Surdoc: 2-4327

María Valencia fue parte de los estudiantes becados por el gobierno en 1928 para especializarse en artes aplicadas en Europa donde realiza esta copia de Perugino y Verrocchio, *María y el niño* (colección del Gemäldegalerie de Berlín).

En 1932 adhiere a la República Socialista junto a otros profesores de la Universidad de Chile y un año después participa en la Exposición de Diciembre junto a Gabriela Rivadeneira, Waldo Parraguez y Jaime Dvor. El Grupo Decembristas fue promocionado por Vicente Huidobro y en él también se encontraba un joven Volodia Teitelboim.

María Valencia se establece en Venezuela en 1936 donde funda su taller de artes textiles y forma parte del equipo docente que impulsó las reformas de la Academia de Bellas Artes.

Gloria Cortés Aliaga

LAURA RODIG

(Los Andes, Chile, 1901 – Santiago, Chile, 1972)

DESNUDO DE MUJER, ca. 1937

Óleo sobre tela
80 x 67 cm

Surdoc: 2-2212

El año de 1937 estuvo cargado de intensa actividad política para Laura Rodig. Además de incorporarse como activista al MEMCH, se involucró en los movimientos intelectuales para valorizar la infancia a través de diversas actividades como la primera exposición de niños pintores en el MNBA, y manifestó una encendida defensa solidaria como apoyo a la mujer española frente al asedio fascista en la guerra civil de ese país. Esta pintura evidencia el influjo del muralismo mexicano en la conformación de figuras ciclópeas y vigorosas. Aquí se representa un cuerpo enigmático y fornido, en el que apenas se sugieren senos, no obstante la cabeza lleva melena larga. Así mismo, la mano izquierda sostiene un paño que esconde sus genitales.

Yocelyn Valdebenito Carrasco



LAURA RODIG

(Los Andes, Chile, 1901 – Santiago, Chile, 1972)

MATERNIDAD, ca. 1940

Vaciado en yeso con engobe
125 x 72 x 73

Surdoc: 2-2078

AFICHE DEL 1° CONGRESO NACIONAL

DEL MEMCH, 1937

Reproducción fotográfica
Museo Histórico Nacional

Surdoc: 3-37410

Al igual que Mistral, Laura Rodig con quien viaja a México en 1922, fue parte del Servicio de Misioneros de Cultura Indígena y miembro del Partido Comunista chileno. Fue además socia activa del MEMCH (Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena) que combinó la lucha social con las luchas de género, promoviendo y defendiendo el derecho a la lactancia de las mujeres obreras y el aborto, entre otros asuntos. Al interior del movimiento, realizó diversas actividades artísticas y fue asidua colaboradora de la revista *La Mujer Nueva*, en la que priorizó la conservación de la salud y la reproducción involucrando a las mujeres en las soluciones de problemas de salud pública y mortalidad infantil.

Gloria Cortés Aliaga

MARÍA ARANÍS

(Chile, 1903–1966)

LA NEGRA, 1931

Óleo sobre tela
66 x 54 cm

Surdoc: 2-706

La negra presenta a una mujer sentada al interior de un espacio íntimo y privado; probablemente la representada corresponde al círculo cercano de la artista, María Aranís, en París.

El título de la obra se nos presenta como un problema, pues en articulación con la imagen, nos condiciona la mirada hacia la percepción racializada de la mujer. De este modo, se acentúa la negritud de la piel, situándola en un espacio otro y revelando la emergencia de la negritud en cuanto categoría ideológica, como una construcción política que sitúa los cuerpos en relaciones subalternas de dependencia/obediencia.

Jaime Cuevas Pérez



CLARA FILLEUL

(Nogent-le-Rotrou, Francia, 1822 – París, Francia, 1878/88)

UNA GUASA (o Una huasa), ca. 1855

Óleo sobre seda
45 x 37 cm

Surdoc: 2-147

El género del retrato funciona como un medio extensivo del cuerpo, proyectando su presencia espacial y temporalmente más allá de la propia vida del retratado; problematizando también su identidad pública y privada en el espacio social. Por medio del perfil, *Una huasa* nos muestra una mujer campesina de mediados de siglo XIX, logrando representar cierto carácter por medio de los atributos propios de su rostro: el mentón, labios, nariz y ondulación del cabello. Desde una mirada subalterna, ciertamente nos encontramos con una sujeta que gozó de su propia individualidad que, por el devenir del tiempo, ha sido relegado al anonimato y la alteridad.

Jaime Cuevas Pérez

INÉS PUYÓ

(Santiago, Chile, 1906–1996)

NIÑA DE CAMPO, primer cuarto siglo XX

Óleo sobre tela
46 x 38 cm

Surdoc: 2-339

Inés Puyó formó parte de una generación precursora de artistas que en las primeras décadas del siglo XX, viajaron a Europa a completar su formación, entrando en contacto con las tendencias modernas internacionales. Ella integró el grupo de 26 becados que partieron a Europa en 1929 tras el cierre de la Escuela de Bellas Artes. En París estudió con Henry de Waroquier, Othon Friesz y André Lhote. Esta obra pertenece a su primera etapa figurativa donde es posible observar la influencia modernista en la construcción sintética del retrato de una niña campesina con marcados rasgos indígenas.

Natalia Jara Parra



CELIA CASTRO

(Valparaíso, Chile, 1860–1930)

VIEJA (o Mujer de pueblo), ca. 1885

Óleo sobre tela
82 x 66,5 cm

Surdoc: 2-227

Celia Castro del Fierro forma parte de un reducido grupo de artistas chilenas inaugurales en ingresar a la Colección MNBA antes de 1900, es decir, a veinte años de su inauguración. Junto a ella estaban Magdalena Mira, Luisa Scofield y Luisa Lastarria. Lastimosamente de las ocho obras ingresadas, hoy se conservan solo tres, siendo las otras diseminadas a museos regionales en 1929. Entre ellas fue enviada a Talca Las Playeras –obra emblemática de Castro y adquirida por un precio tres veces mayor a Vieja–. Este mecanismo de desafectación dificultó el trabajo profesional de las mujeres también en otras áreas; como la representatividad, la enseñanza, la comercialización y la difusión.

Nicole González Herrera

MAGDALENA MIRA

(Santiago, Chile, 1859–1930)

LA VIUDA, 1885

Óleo sobre tela
52 x 65,5 cm

Surdoc: 2-218

En el Salón Oficial de 1885 fue presentada esta solitaria y devota mujer pintada por Magdalena Mira Mena. La artista, quien pertenecía a una familia chilena de la alta burguesía con raíces conservadoras y comerciantes, se encuentra produciendo durante ese período un importante corpus de retratos, como *El Vagabundo*, *Hermana de la Caridad*, *Cochero* y *Vida dura*. Todos ellos remiten a un contenido social ligado al trabajo, a la carencia y el dolor. En palabras de Rosa Abarca Valenzuela “se advierte la búsqueda del rasgo psicológico y da importancia vital al contenido temático” (La Mujer en el Arte, 1975).

Nicole González Herrera



MARÍA TUPPER

(Santiago, Chile, 1893–1965)

MAMA ROSA, ca. 1929

Óleo sobre tela
75 x 60 cm

Surdoc: 2-387

Cuando María Tupper Hunneus tenía 68 años de edad escribió: “pero ahí está la vida que pasa. Mientras la vivimos nos parece opaca, sin interés, pero el tiempo todo lo hermosea, lo que no nos sorprendió en el momento de vivirlo puede tener explicación o significado profundo al correr de los años” (Díaz, 2014). La pintura *Mama Rosa*, también conocida como *Mañana de escarcha*, fue presentada por primera vez en el Salón Oficial de 1929, cuando la artista tenía 36 años y recibía la formación de Boris Grigoriev. A través de ella podemos hacer una reflexión sobre el paso del tiempo, el alimento y la vida misma.

Nicole González Herrera

ELIMNA MOISAN

(Quillota, Chile, 1897 – Santiago, Chile, 1938)

CABEZA DE VIEJA, primer cuarto siglo XX

Óleo sobre tela
40 x 36 cm

Surdoc: 2-385

La biografía de Elmina Moisan puede ser un testimonio de la clase emergente de la primera mitad del siglo XX. Oriunda de Quillota se trasladó a la capital para estudiar y desarrollar, de forma paralela, las carreras de artista y profesora, siendo exitosa en los Salones y en encargos, además de docente en el Liceo 4 de Santiago. Reconocida por sus retratos destaca con esta Cabeza de vieja, la cual es calificada por el coleccionista e historiador del arte Luis Álvarez Urquieta como “uno de nuestros más justos prestigios. Esta tela es de una entonación cálida y de una factura muy envuelta” (Urquieta, sin fecha).

María José Cuello González



LEONORA CARRINGTON

(Clayton-le-Woods, Reino Unido, 1917 – México DF, México, 2011)

INNOVACIÓN MAYA, ca. 1948

Lápiz grafito, tinta y aguada sobre papel
31 x 24 cm

Surdoc: 2-1730

Leonora Carrington es reconocida por su vinculación al surrealismo, grupo que operaba desde el patriarcado, considerando a las mujeres como musas o amantes. Es por ello que Carrington llegó a decir que antes de ser artista era feminista. En 1972 participó en la conformación del Movimiento Feminista de México DF aportando con la creación del afiche *Mujeres Conciencia*. De origen inglés, desarrolla su obra en México donde le interesaron la alquimia y los temas mitológicos, estudiando los pueblos precolombinos. *Innovación Maya* remite a ese interés por el origen, por el aura chamánica y la representación simbólica de los mitos.

María José Cuello González

LAURA RODIG

(Los Andes, Chile, 1901 – Santiago, Chile, 1972)

DE LA SERIE TIPOS MEXICANOS, ca. 1925

Pastel sobre cartón
80 x 66 cm

Surdoc: 2-2269

Durante su estadía en México entre 1922 y 1923 Laura Rodig realizó una gran cantidad de bocetos, mientras ejercía la labor de profesora de dibujo en diferentes escuelas de las regiones más apartadas de ese país. La representación de la indumentaria en esta obra, por ejemplo, alude al traje típico de la mujer tehuana de la región de Oaxaca. Al viajar por diversos poblados colaborando con la alfabetización de niños y niñas, también le permitió registrar el paisaje cultural que iba conociendo. Años más tarde señaló en una entrevista: “Yo había recorrido Méjico y tenía una multitud de croquis; en mis croquis tenía aprisionada el alma mejicana. Aquellas mujeres (...) que se cubren con unos amplios mantos azules, que tienen una expresión ascética, me habían apasionado” (Acevedo, 1925).

Yocelyn Valdebenito Carrasco

ESCUELA EUROPEA

RETRATO DE UNA ARTISTA, siglo XIX

Gouache sobre marfil

Museo de Artes Decorativas

13,5 x 12 cm

Surdoc: 24-836

ESCUELA EUROPEA, AL ESTILO DE JEAN-BAPTISTE SANTERRE

(Magny-en-Vexin, Francia, 1651 – París, Francia, 1717)

RETRATO DE LA ARTISTA, SIGLO XVII-XVIII

Óleo sobre tela

60,5 x 52 cm

Surdoc: 2-2055

ESCUELA EUROPEA, SEGÚN ELISABETH LOUISE VIGÉE-LEBRUN

(París, Francia, 1755–1842)

AUTORRETRATO DE LA ARTISTA, SIGLO XIX

Óleo sobre tela

60 x 50 cm

Surdoc: 2-5024

Los tres retratos provenientes de escuela europea muestran mujeres artistas, específicamente pintoras. Están representadas como tales, en el proceso de su trabajo artístico, con atributos de la profesión –pinceles, paleta y tiento– o en vestimenta adecuada para el trabajo en el taller. Aunque no conocemos los nombres de algunas de ellas, obras como estas son testimonio histórico de la abundante existencia de artistas mujeres, mientras las publicaciones canónicas sobre arte occidental y la disciplina de historia del arte académico las omiten. Además, algunas alcanzaron fama y reconocimiento de impresionante nivel, como la retratada por ella misma Elisabeth Louise Vigée-LeBrun, autodidacta, integrante de las Academias de París y Roma, y favorita de la reina María Antonieta.

Natalia Keller

DOMENICA FESTA

(Roma, Italia, 1805 – París, Francia, 1881)

RETRATO DE MONVOISIN, 1836

Gouache sobre cerámica

12 x 10 cm

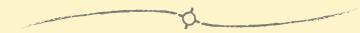
Surdoc: 2-4224

Firmado como “Mme. Monvoisin, 1836”, el presente retrato manifiesta la condición de casada de la autora, Domenica Festa con el pintor Raymond Quinsac Monvoisin.

Miniaturista y acuarelista italiana, Domenica decide no viajar con el pintor bordelés a los países sudamericanos, entre ellos Chile, separándose de él en el correr de su viaje e independizándose como artista.

Supeditadas a la dependencia simbólica del linaje patriarcal, a sus lazos matrimoniales o bien, a la vinculación con los llamados “grandes maestros” del arte, mujeres como Domenica son recordadas más por sus relaciones masculinas que por sus destacadas labores intelectuales.

Gloria Cortés Aliaga



INVITA



dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

AUSPICIA

CONTRASEÑA

PATROCINA

CAPÍTULO CHILENO de
NATIONAL MUSEUM of WOMEN in the ARTS

PARTICIPA

UNDURRAGA
Sparkling People



COLABORADOR MNBA



MEDIA PARTNER MNBA



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Desacatos, Prácticas artísticas femeninas 1835-1938*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 13 de julio de 2017.

Impreso en junio de 2017, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Bond de 106 grs.

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