

Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930

Víctor Rocha Monsalve

Universidad Diego Portales, Chile
victorm.rocham@gmail.com

RESUMEN: La pregunta respecto de relaciones existentes entre visualidad y textualidad no solo posibilita problematizar los marcos epistemológicos desde los cuales se han construido ciertas interpretaciones de lo social, sino además incorporar en la escritura de lo histórico otras materialidades mediadoras de diversas subjetividades, imaginarios y miradas. Este artículo, por lo tanto, busca identificar las estrategias de visualización desplegadas en los nuevos soportes culturales del período, específicamente a través de un corpus de fotografías provenientes de las revistas ilustradas, para representar y definir unas identidades generizadas sobre las artistas visuales en el campo cultural de lo moderno. Asimismo, nos interesa destacar las negociaciones e interrupciones que las propias artistas fotografiadas despliegan en el mismo acto de ser retratada o en las narrativas que acompañaban en su condición de artefacto representacional y estético.

PALABRAS CLAVE: artistas visuales, género, fotografía, historia del arte, feminismo.

BETWEEN THE WORKSHOP AND THE EXHIBITION:
 PHOTOGRAPHIC MATERIALITIES AND GENDER IN THE IRRUPTION OF THE
 FEMALE VISUAL MODERN ARTIST IN CHILE, 1900-1930

ABSTRACT: Questions regarding existing relationships between visibility and textuality not only make it possible to question the epistemological frameworks from which certain societal interpretations have been constructed but also to incorporate in the writing of history other mediating materialities of diverse subjectivities, imaginary and approaches. This article therefore seeks to identify the visualization strategies deployed in the new cultural bases of the period, specifically through a corpus of photographs from illustrated magazines, to represent and define generalized identities about female visual artists in the cultural field of modernity. Likewise, we are interested in highlighting the negotiations and interruptions that the photographed artists themselves exhibit when being photographed or in the narratives that accompanied their condition as a representational and aesthetic artifact.

KEYWORDS: visual artists, gender, photography, history of art, feminism.

El artista no tiene moral, pero sí tiene moralidad. En su obra se plantean las cuestiones: ¿qué son los otros para mí?, ¿cómo tengo que desearles?, ¿cómo debo presentarme a sus deseos? [...] Al enunciar, cada vez, una “sutil visión del mundo” [...] el artista compone lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, lo evocado, lo repetido, o mejor dicho: prohibido/deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, en la medida que produce.

Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*

La pregunta sobre el artista, más específicamente sobre la artista visual en Chile, no solo implica entender los distintos procesos que cruzaron la constitución del moderno sistema de las artes en el marco de una sociedad en transformación. Implica, además, cartografiar la emergencia de ciertos sujetos que por medio de distintos paradigmas hegemónicos de identidad se instalan como parte fundamental del campo de lo artístico, lo que nos permitiría articular el análisis de los múltiples posicionamientos de clase, género y deseo con un ordenamiento que define sus prácticas culturales desde las ideologías e instituciones que lo sustentan y reproducen, pero también desde las disidencias que dan cuenta de su carácter excluyente como desigual.

En este sentido, cuando analizamos las representaciones sociales de las artistas que circularon en distintos medios y materialidades de comienzos del siglo xx —las cuales van desde las crónicas hasta las fotografías en revistas magazinescas—, nos hacemos cargo de lo que hace un tiempo Griselda Pollock consideró un foco central de la “intervención feminista” en los estudios de historia del arte (*Visión y diferencia* 19-50): la pregunta sobre el carácter ideológico de la noción de artista tanto desde la construcción social de la diferencia sexual como desde las estrategias de autorrepresentación que las propias mujeres desplegaron en el espacio público para dar cuenta de su identidad como artistas a través de distintas poses y códigos. En este proceso, las artistas habrían tensionado los fundamentos genéricos del arte como una práctica profesional y evidenciado la artificiosidad naturalizante de sus tropos narrativos vinculados a la creatividad, la calidad y las nociones aceptadas de arte.

En esta perspectiva, nos interesa problematizar las estrategias genéricas asociadas tanto con la visualización como con la visibilización que las propias mujeres desplegaron en el dispositivo fotográfico para su inserción y posterior legitimación en el campo cultural de la época; específicamente por medio del retrato fotográfico, entendido como escenificación de las ilusiones sociales y soporte de los condicionamientos de clase. No debemos olvidar que en su totalidad las artistas visuales del período analizado pertenecen a una élite y a un sector medio marcados culturalmente por su carácter cosmopolita, producto de su formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y sus viajes a París o Europa (Cortés, “Estéticas” y *Modernas*). Así, buscamos evidenciar las formas de autorización visual para decirse y mostrarse como artistas profesionales en el contexto de construcción de una identidad en los nuevos espacios del arte moderno, más allá de los territorios asignados de la aficionada o la discípula. “¿Cómo podían las artistas reclamar su identidad o sus cuerpos como signos de encarnación distinta de transmisión cultural?” (Pollock, *Inscripciones* 324). ¿Qué signos, figuraciones y negociaciones visuales utilizaron para elaborar unos relatos corporizados sobre la tensión entre la feminidad o la diferencia y una creatividad marcada por los tropos masculinos del genio, la calidad y la heroicidad artística (Nochlin) para presentarse como artistas profesionales? El proceso de profesionalización alude, en este sentido, a los procesos de posicionamiento social como artistas visuales y a su participación activa en los campos de producción y circulación del arte en un período de consolidación institucional (Arcos). La construcción de una imagen pública, mediada por el nombre y el estatus, en los nuevos soportes

de la industria cultural les permitió legitimarse como creadoras al inscribirse en los discursos que el magazine con sus fotografías generó sobre el campo artístico nacional. En su calidad de símbolos de la modernidad, las artistas visuales comenzaron a ingresar a través de las imágenes panorámicas de las exposiciones y la crónica semanal de los salones.

La irrupción de la artista se encuentra vinculada a las sensaciones provocadas por la experiencia de una modernidad periférica en una sociedad todavía marcada profundamente por lo tradicional. Experiencia de una “rapidez telúrica”, a decir de Gabriela Mistral, “que parece hecha a marchas forzadas en el sentido del apresuramiento” (137); al igual que por la participación activa de nuevos sujetos en el espacio público, portadores de otras identidades y agencias. En este proceso “telúrico”, las mujeres formaron parte de los distintos ámbitos del cambio social, evidenciados profusamente a través de las revistas de consumo masivo que, con sus tecnologías de reproducción ilustrada de la “realidad” y mezcladas con narraciones sensacionalistas o melodramáticas, canalizaban los placeres escópicos de unos lectoras/lectores que, al hojear sus páginas, podían percibir o identificarse con sus contenidos cada vez más diversos, ideados para responder a los intereses y gustos de una cultura letrada cada vez más visual. Es en esta coyuntura tecnológica y narrativa, relacionada con una incipiente industria cultural de masas, donde encontramos las primeras representaciones visuales de la artista, pintora o escultora. Al interior de la discusión de lo público y privado en sus más distintas articulaciones simbólicas, el dispositivo fotográfico se constituyó en la materialidad de cristalización de su presencia. Una presencia vinculada a la identificación subjetiva de una retratada, en un modo de presentarse y reconocerse en el juego performativo de las miradas, tanto de un otro como de un sí mismo del cual es canalizador el acto fotográfico. La fotografía como régimen de representación historicista del sujeto y tecnología de producción de verdades de género, parafraseando a Teresa de Lauretis, posibilitó las circulaciones visuales de otras identidades. En esta perspectiva, la fotografía —en tanto experiencia de la imagen, tal como señala Philippe Dubois— implica “de hecho, ontológicamente la cuestión del sujeto, y más especialmente del sujeto en proceso” (18). En su calidad de proyecto autobiográfico de la modernidad, el acto fotográfico, por medio de su escenografía, los detalles o el recorte temporal de dicho acontecer, generó un espacio espectral de posicionamiento cómplice de un sujeto, transformando a la artista en un objeto de su propio deseo al posar como tal.

VISIBILIDADES Y AGENCIAMIENTOS GENÉRICOS EN LA CIUDAD ESCÓPICA

Entre estos magazines y revistas especializadas en los que se anudaban los lenguajes de la actualidad y la entretención con un catálogo de ventas de los productos más impensables —desde variados artículos cosméticos, como ortopédicos para llevar una vida sana y bella, hasta novedosos aparatos eléctricos para su uso cotidiano—, comenzaron a figurar imágenes en torno a la mujer artista desplegadas en distintas corporalidades. Las pintoras o escultoras en sus talleres o en exposiciones, las historias de vida de las más conocidas actrices del *star system* hollywoodense o los momentos más impactantes del trabajo teatral de las divas, como Sarah Bernhardt, junto con las escritoras se transformaron en las figuras activas de las secciones permanentes de sus entregas; ello nos permite evidenciar el carácter de signo que asumió la artista en dichos cambios. Por un lado, las artistas representan subjetividades problematizadoras de las fronteras genérico-sexuales, como podemos observar en la portada de la revista *Familia* de la empresa editorial Zig-Zag de enero de 1923, en la cual la imagen de la artista plástica deviene símbolo de la mujer moderna con un estilo de vida asociado a la liberación de las costumbres. Una emancipación femenina propuesta en sus artículos en el marco de las retóricas de un feminismo maternalista, en tanto discurso paradójico de una modernidad periférica, la artista del magazine solo puede pintar una naturaleza muerta en su condición de índice estético tradicionalmente vinculado a una práctica creativa femenina (figura N° 1). Por otro lado, las artistas representan el desplazamiento político de una intimidad cada vez más pública al ser el soporte de la individualidad desde el cual podían exhibir sus talentos y ser parte interesada del proceso de profesionalización del arte: “Raquel González Acevedo [...]. Una visita a su taller, las inevitables amarguras de las que comienzan, un cuadro que se rechaza porque es negro [...], ¿será ésta la tercera mujer chilena que como a Gabriela Mistral y a Rebeca Matte besará la gloria?” (*Familia* 168, diciembre 1923 7). Son los titulares que acompañan un reportaje a dos páginas con fotografías de la “señorita” pintora reconocida en el Salón de Primavera de 1923, quien conversa con la periodista de la *Revista Mensual Ilustrada Dedicada Exclusivamente al Hogar* o *Familia* en su taller, relatándonos su trayectoria formativa y sus pesares ante el rechazo de uno de sus envíos por parte de la comisión del salón y en las palabras de su profesor en la Escuela de Bellas Artes, M. Richon-Brunet (*Familia* 168, diciembre 1923 7).



Figura N° 1. Portada *Familia*, enero 1923.

La artista representa una profesionalización vinculada, en consecuencia, a su inclusión en una economía del reconocimiento, de la instalación y valoración de sus propuestas estéticas. Tal proceso ocurrió en un campo cultural que restringía su participación, no obstante lo cual se desplegaron múltiples estrategias y negociaciones, que dieran cuenta de dichos límites, con el fin de construir así una identidad legítima de creadoras. Entre el mostrarse y el decirse artista, utilizando las relaciones propias de la letra e imagen en los artefactos de la cultura de masas, podemos identificar cómo se van configurando ciertos códigos que permiten dar a conocer estas subjetividades por medio de sus *performances* en los talleres, las exposiciones mediatizadas en los reportajes y la crítica de arte.

En este sentido, es interesante destacar del reportaje de Raquel González Acevedo la mirada que posibilita el “rincón de su taller” y las filiaciones estéticas posibles de establecer. Luego de la presencia de un busto clásico que aparece como una cita obligada al gusto por las bellas artes en relación con la academia, en la pared se puede observar una mayor presencia de retratos por sobre los motivos considerados propios de su ejercicio artístico; es decir,

la pintura de flores y frutas. Si bien en el reportaje se insiste en las retóricas de la sensibilidad para explicar ciertas actitudes naturales de la “señorita pintora”, se evidencian espacios de fuga a las visiones dominantes sobre la diferencia de género que forman el llamado discurso de la domesticidad: “[P]orque el paisaje de esta artista no es el traslado al lienzo de tal o cual motivo de fidelidad fotográfica [...] vacía lo que ve y siente” (*Familia* 168, diciembre 1923 44). De este modo, se discute directamente sobre el pacto mimético y la relación arte-vida, utilizando nuevamente ese discurso tradicional para fundamentar sus decisiones: “[S]i esta muchacha no tuviera el refugio de los pinceles escribiría poemas [...] —Pinto —nos dice Raquel— para satisfacer una necesidad imperiosa de mi espíritu, sin seguir rumbos ni huellas ya trazadas” (*Familia* 168, diciembre 1923 44). Parafraseando a Roger Chartier, la artista revitaliza el lenguaje de la dominación para sostener una insumisión profesional (30).



Figura Nº 2. Reportaje Raquel González Acevedo, *Familia*, diciembre 1923.

El espacio del magazine posibilitó, a su vez, la construcción de una agencia que iba más allá del campo de lo artístico, politizando la situación de la mujer en lo social dentro la aporía de la igualdad: “Conocíamos a Dora Puelma de Fuenzalida [...] por su interesante personalidad, asidua entusiasta del bien entendido feminismo; por su ambición noble de destacar un valor intelectual artístico personal [...] además de sus tenaces y antiguos esfuerzos en el cultivo de la pintura de carácter, de figuras, de retratos y de interiores y naturalezas muertas” (*Familia* 165, septiembre 1923 3), comentaba Jorge Huneeus Gana, para luego ingresarla en el ámbito de una feminidad tradicional cuando señalaba que “conocíamos también a la esposa cumplida, la madre admirable que es en el hogar y la mujer natural; y sin vanidad que habíamos encontrado a través de la vida social” (*Familia* 165, septiembre 1923 3). Realizó esas observaciones en la sección *Nota de Arte*, con la bajada “la paisajista del gris, ecos de su última Exposición en Casa de Rivas y Calvo”. Estos indicios de conflicto en torno a la autoría creativa de las artistas serán profundizados por Gabriela Mistral en uno de sus artículos dedicado a Inés Puyó (1906-1996) cuando señalaba:

Oigo con cierta desconfianza el elogio de una pintura cuando me dicen de ella que es “muy femenina”. Porque con el epíteto quiere decirse flaqueza, tanteo y miseria. Pero al mirar sus flores, el adjetivo desprestigiado me vino a la boca en su sentido más legítimo. Sus flores son femeninas, de una feminidad a la vez ligera y esencial... Sus flores, Inés Puyó, escuchan más que hablan y siguiere más que dicen e inspiran más que sugieren... Se me ocurre que su género oblique a mayor vigilancia que los otros, a un fino de un tratador de cristales (319).

En su escritura, Mistral desmonta uno de los principales estereotipos asociados con el carácter sexuado de la creatividad; ese que subordina la producción y la recepción del arte de las mujeres a prácticas y gustos vinculados a la sensibilidad o el temperamento. Situando la reflexión en el carácter negativo de dicho discurso en relación con su carácter de “arte otro” –marcado por una ideología hegemónica que delimitaba la experiencia plástica de las propias artistas a un supuesto estilo de arte femenino de corte figurativo con sus narrativas de “flaqueza, tanteo y miseria”–, Mistral problematizaba la articulación entre feminidad y creatividad desde la instalación de un malestar crítico a través de su contradicción “vigilante”, tal como escribe.

No debemos olvidar que al interior de esta estructura simbólica del sistema moderno de las artes también se incorporaba a aquellas artistas que a través de sus obras no se adscribían fácilmente al “linaje paterno” de la crítica oficial, ya fuera como alumna o discípula, sino mediante el supuesto reconocimiento de su virilidad artística o su calidad de “pintor” o genio masculino (Schor). Así, el curador/comisario de la colección del Museo de Bellas Artes del año 1922, Luis Cousiño, al referirse a la pintura *Ante el caballete* de Magdalena Mira, la reseñaba como un “pintor de retratos y de paisaje, nacida en Santiago [...]. [D]esde muy niña estudió dibujo bajo la dirección de Blandeau, siendo más tarde alumna de Juan Francisco González, cuya influencia ha recibido en mayor grado, y después de Mochi” (90). Es mediante este gesto de asignación del nombre masculino, denominado por uno de los críticos del Salón Oficial de 1884 como “el honor de la nombradía”, que la destacada artista puede ingresar en la jerarquía al ser “aficionada de talento que se dedica con pasión al arte”, y es a partir de esa atribución que se explica su creatividad-calidad, siempre vinculada a distintos padres simbólicos que santifican su ingreso en lo público y encauzan las ansiedades masculinas. Estos mecanismos van desde un padre contemplativo que mira con acuciosidad su trabajo en el taller doméstico –del cual solo tenemos como evidencia un pequeño retrato en el sector inferior de la pintura– hasta la formación de excelencia entregada por sus maestros en un relación de alumna-discípula, certificando su incorporación en el catálogo-inventario del museo en tanto institución de consagración estética (figura Nº 3). Lo mismo sucede con la pintora Luisa Lastarria (1860-1930) y la escultora Rebeca Matte (1875-1929). De esta última, la propia Mistral reconoce su valor –en un gesto de complicidad de género, cuando la defiende de los “pícaros que le parece diletantismo el arte ejercido sin necesidad”– al destacar una doble transgresión en el campo de las artes en su condición de una mujer creadora dedicada a la escultura, reducto último vinculada a una masculinidad laboriosa y viril propia de sus materialidades. Recordemos en este aspecto las palabras críticas a ciertas formas de un arte femenino del escritor Augusto Thomson o D’Halmar cuando afirma “que ella no quería hacer de la escultura lo que hacen de la pobre pintura las niñas ricas; acuarela sosa o cromo perdurable”, destacando nuevamente el actuar disidente de Rebeca Matte al decidir “por el arte que carga más artesanía” (*Instantáneas* 1900). Una práctica artística más apropiada para un hombre, situación remarcada por su carácter artesanal, que la alejaba de los patrones canónicos en relación con la norma de la diferencia en la producción artística, la motivó

por “cierto a renunciar a las faldas, y [...] a vestirse de muchacho [...] para trabajar con sus manos en la materia plástica”, como relata de manera no casual la escritora feminista, prima además de la escultura, Inés Echeverría de Larraín, más conocida como Iris (*La Nación s/p*).



Figura N° 3. Magdalena Mira (1859-1930), *Ante el caballete o Gregorio Mira*.
Óleo sobre tela. Colección MNBA.

En este contexto resulta significativo y hasta paradójal que las primeras fotografías de la mujer artista no solo se inscriban en el espacio del taller, captando un momento específico de su cotidianidad creativa, sino, además, en su relación especular con los géneros y las temáticas considerados modernos para un incipiente ejercicio crítico del arte de carácter perimetral.

POSANDO PARA LA FOTOGRAFÍA: LA ARTISTA EN SU TALLER Y LA EXPOSICIÓN

Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías –sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido– incitan a la ensoñación (Sontag 33).

Uno de los principales efectos de la fotografía es que de ninguna manera nos deja indiferentes, generando las más variadas reacciones en el espectador. Entre indiferencia o afecto, observar una foto involucra compromiso y movilización de subjetividades en un juego de espejos entre el mirar, el mirarse y la potencialidad de ser mirado en el acto mismo de ser fotografiado.

Desde esta perspectiva, la fotografía –al ser una traza narrativa anudadora de lo figurativo y lo icónico– posibilita a las artistas de comienzos de siglo ingresar en una economía de visualización más amplia que los salones o exposiciones, así como construir una materialidad de autorrepresentación fundamentada en la circulación de su trabajo plástico en otros circuitos de legitimidad. Dichos espacios se encontraban fuera de la institucionalidad, asumiendo un rol de centralidad en este desplazamiento a su vez de identificación como de identidad creadora. Aunque siempre de menor visibilidad que sus pares varones, sus fotografías y reportajes ingresan a la programación de las revistas culturales de la época: *Zig-Zag*, *Instantáneas de Luz i Sombra*, *Pacífico Magazine*, *Revista de Arte*, entre otras, al igual que en las destinadas especialmente al consumo femenino y la militancia feminista como *Familia y Acción Femenina* de la década de los treinta. Debemos destacar que la figuración de las artistas en estas publicaciones se encuentra determinada por una política de intensificación de lo visual que busca diversificar sus contenidos (Ossandón y Santa Cruz). Un elemento común a destacar en estas publicaciones es la centralidad que ocupa la artista como corporalidad o autora de una obra en específico, predominando en la mayor parte de los artículos analizados la imagen fotográfica por sobre la letra. En este sentido, podemos hablar de una textualidad marginal escrita para el hojear, pero no por ello menos importante, al estar vinculada a reafirmar su nombre, un estatus y las etapas del proceso creativo cuando incorpora las palabras de la propia artista.

La primera fotografía documentada hasta el momento de una artista en su taller la encontramos en la publicación *Instantáneas de Luz i Sombra* y

la fotografiada es la pintora y escultora argentina María Luisa Isella (1886-1942) (figura N° 4). En esta instantánea aparece pintando un retrato de uno de los tantos pedidos que posiblemente llegaban a su taller, evidenciando su participación en un incipiente mercado del arte además de certificar una actividad profesionalizante al posicionarse entre sus pares, la crítica y el público lector. A través de la presencia de los instrumentos propios de la actividad creadora, se anuda la representación de una identidad personal con una identidad profesional materialmente presentes en el taller de “la señorita LUISA ISELLA” (*Instantáneas de Luz i Sombra* 35, 18 de noviembre 1900).



Figura N° 4. La señorita Luisa Isella en su taller. *Instantáneas de Luz i Sombra*, 18 noviembre 1900.

En su doble discurso, la fotografía funciona como un encuadre testimonial que permite la inscripción de la autoría de la pintora en su labor de retratista, corroborada por los modelos que pueblan la pared del taller; sin embargo, llama la atención su posición diagonal en relación con el espectador o la mirada del lector/a. En un gesto de presencia-ausencia, el retrato de la artista, tal vez en una complicidad con el fotógrafo, evidencia una subjetividad tensionada entre lo público y privado. Una feminidad que comienza a pensarse como parte de un sistema artístico construido por ciertos modelos del ser artista naturalizados con una masculinidad evidenciada por una mirada directa al

público observador. El “hombre artista” no es objeto de las miradas, sino el sujeto que mira a sus posibles espectadores. Ello se debe a que “hombre artista” es una categoría inexistente en la época, a diferencia de la “mujer artista”, a quien se hace necesario nombrar dos veces por su excepcionalidad (figuras Nº 5 a y b).



EL PINTOR D. RAFAEL CORREA, EN SU ESTUDIO



Alberto Valenzuela Poitina en su Taller

Figuras Nº 5 a y b. *Instantáneas*, 3 junio 1900.

Tal como lo proponen Ronald Barthes y Jean-Luc Nancy, tanto en el retrato fotográfico como pictórico el sujeto representado se juega el ser. Una identidad social que, en el caso de las artistas visuales, debe buscar una imagen propia por medio de la utilización de ciertos estereotipos masculinos, especialmente vinculados a los lugares de inscripción espacial: el taller o el salón. Desde la negación del desnudo al natural, el taller parisino representado por Ana Cortés (1895-1998) problematiza los límites sexuales del proceso creativo en un discurso de identificación metropolitana con la institucionalidad formativa que, en contraposición con el medio chileno, abre puertas de libertad (figuras Nº 6 a y b). Una libertad relacionada con la experimentación artística desde los nuevos lenguajes de las vanguardias por medio de su apropiación o su desmantelación canónica. Sin embargo, la sola posibilidad de acceso a la enseñanza del desnudo natural a finales de la década de los treinta se transformó, al decir de Matilde Pérez (1916-2014), en un acontecimiento “traumatizante”. Es decir, en un momento significativo en el ejercicio de su recuerdo formativo como artista, no por el “asistir a estos cursos con una modelo desnuda”, sino más bien por “poner

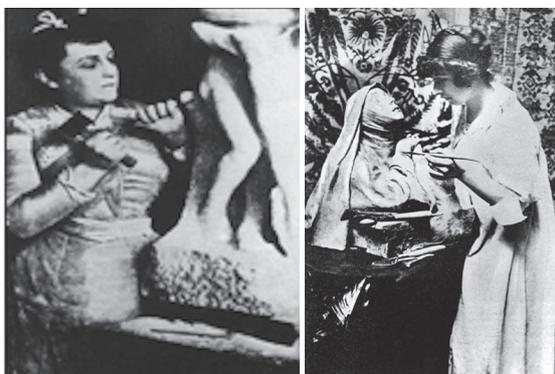
en el papel el dibujo del desnudo que teníamos al frente” (Muñoz 61). Se abría, de este modo, la posibilidad de experimentar con diversos recursos y géneros plásticos, aunque se mantenía la brecha formativa al estar cercada a las corporalidades femeninas, en tanto el acceso al cuerpo masculino seguía manteniendo su condición fantasmática ante la mirada de la artista.



Figuras N° 6 a y b. A) Ana Cortés, *La grande Chaumière*, 1926. B) Fotografía de una clase de pintura en la Escuela de Bellas Artes. Colección MNBA.

En este sentido, ya fuera en la fotografía o las pinturas, las artistas serán (auto)representadas con los clichés propios del trabajo artístico y en el momento mismo de creación artística o junto con sus modelos, ya sea mirando directamente al espectador como lo hace Emma Formas (1886-1959) a través de su autorretrato o cuando es capturada por la mirada del fotógrafo en un acto de complicidad momentánea (figuras N° 7 a, b y c).





Figuras Nº 7 A, B y C. A) Ema Formas, "Autorretrato", *Pacífico Magazine*, 1919.
B) y C) fotografías de Rebeca Matte en Cruz de Amenábar.

Sin embargo, el cuerpo exhibido o representado será el artefacto micropolítico desplegado por la artista para la definición de una identidad y un modo de ser fuera del modelo hegemónico. Una corporalidad evidenciada en sus ropajes y gestos que, en una suerte de soporte especularizado, deviene identidad y pertenencia; en este caso, a unos lenguajes no convencionales ligados con las vanguardias a partir de la generación artística de 1920. En esta perspectiva, es interesante destacar que en la prensa la figura central de la vanguardia o de la crítica de jóvenes al arte tradicional, en la mayor parte de los casos, alude a la mujer artista como símbolo de dicho proceso de apropiación/autonomía. Refiriéndose a la segunda exposición del grupo Montparnasse, conocida como la Exposición de Arte Libre de 1925, el excéntrico escritor Edwards Bello escribe lo siguiente para defender las innovaciones de estos artistas:

¿De qué proviene el arte moderno, el creacionismo, futurismo, realismo dadaísmo? Posiblemente de la necesidad humana de renovación... Yo no admito más imitación que para el acto de ser originales, para soltarse, y basta mirar algunas telas, como esas de Sara María o Sara Malvar, para sentir la espontaneidad avasalladora de un temperamento novísimo. Admito que aprendió a ver cómo sabían ser nuevos artistas de otros países y quiso soslayar los anchos del barril milenario (631).

De la periferia discursiva del arte en sus narrativas consagradoras, la mujer vanguardista comienza a ocupar un papel central en los devenires críticos del arte, aunque muchas de las veces situada en los márgenes de esa centralidad sancionada por una intelectualidad predominantemente masculina. Por ejemplo, Jean Emar con sus “Notas de Arte”, publicadas semanalmente en el diario *La Nación*, no solo define un hito historiográfico, sino que además (re)produce una política de diferencia sexual en la instalación de la misma vanguardia. En efecto, esta operación consiste en construir un relato sobre la generación de artistas partícipes de dicho proceso transformador en el campo de las artes nacionales.

EL CUERPO ESCENIFICADO DE LA ARTISTA EN LO FOTOGRÁFICO

En su condición de espacio maleable y coreográfico, mediante la moda y las poses, el cuerpo genérico-sexual de la artista en su despliegue visual permitió respaldar una trayectoria de reconocimiento y legitimación social en tanto eje de su profesionalización. Un ejercicio encarnado por medio de una creatividad particular y de una sexualidad recreada en los nuevos lenguajes plásticos de los cuerpos desnudos y los retratos femeninos. En consecuencia, no resulta casual que en el texto editado por la Universidad de Chile para relatar el desarrollo histórico del Museo de Bellas Artes en el cincuentenario de su fundación, se reproduzcan dos obras de mujeres que permiten dar cuenta de esta problematización (Lago 72-76). El cuadro “interior” de Elmina Moisan (1897-1938), asociada con la generación de 1913 por la historiografía, y la escultura *Ecco o la encantadora* de Rebeca Matte, que afrontan el cuerpo femenino en sus haceres privados y en sus deseos reprimidos, evocan más de una vez los códigos somáticos de las histéricas decimonónicas del doctor Charcot, estudiadas por Didi-Huberman. Pero además de establecer intertextualidades visuales entre la obra y la artista, el posicionamiento de esta en el campo institucional, conformado por las exposiciones y la crítica, también fue posibilitado por el cuerpo de la diferencia instalada estratégicamente en dichos espacios. Ahora observemos la pose de Chela Aranís (1908-1996) ante el ojo del reporte del semanario ilustrado de mayor circulación nacional, donde la artista se transforma en figura central de la propuesta vanguardista junto con otras mujeres, en abierta referencia a la mujer nueva con su forma de vestir y su mirada fija casi voyerista (figuras N° 8 a y b).



Figuras N° 8 a y b. A) *Revista Zig-Zag*, N° 1158, 1927. B) *Revista Zig-Zag*, N° 1236, 1928.

Estas *performances* públicas de las artistas dan cuenta de la apropiación del cuerpo a partir de una autoría plástica relacionada con una individualidad que busca otros regímenes de representación, apropiándose perversamente (en su sentido freudiano) de los sitios de la producción artística modernista. La mano de la escultora, marcada por una materialidad dura —que en otro momento sería considerada la alegoría de una creación viril en un cuerpo femenino fetichizado ante su potencial amenazador—, en el retrato fotográfico realizado por Alfredo Molina La Hitte a Laura Rodig (1901-1972) es transformada en un signo de género clave de la experiencia creativa (figura N° 9). En este caso, la mano-escultura instala a la artista en un intimidad subjetiva que se apropia de su hacer en un acto de complicidad glamurosa con el fotógrafo y resignifica su cuerpo-mano, en tanto máscara social consagradora de un estatus artístico que hunde sus significados en el siglo XIX. Tiempo fundacional, constructor de la estrecha relación mano masculina y genialidad, tópico ampliamente presente en las textualidades provenientes de la medicina legal y la psiquiatría. La mano, en cuanto dispositivo de exhibición de una subjetividad y gesto de una política sexual de la creación artística, a su vez, es considerada en estas textualidades en un potencial trazo de una identidad patológica asociada con la genialidad propia de la vida del artista (Duncan). Así lo sostiene el creador de la antropología criminal, el médico italiano Cesare Lombroso a través de su libro *El hombre genio* de 1888, de amplia repercusión en el Chile de comienzos de siglo. Esta puesta en escena fotográfica —desde los lenguajes del cine con sus divas— alude además a una doble complicidad que, junto con su amiga de deseos otros Gabriela Mistral, la sitúa en una genealogía de mármoles que la une con Rebeca Matte, “los Plaza y el malogrado Simón González” (Mistral 128). Es decir, un acto fotográfico que genera un nuevo orden visual desde la emergencia de un detalle que infiltra los discursos hegemónicos y los cuestiona utilizando los mismos símbolos que definieron el ser/parecer artista.

Al abordar las fotografías como fisuras representacionales y dobleces textuales de las narrativas que acompañan su mirada en el magazine, podemos construir un archivo visual que vaya más allá de su carácter documental, huella, índice de una realidad o un acontecimiento particular, y se configura como espacio para la inscripción de una negociación o interferencia. En este sentido, el acto fotográfico, en su condición de materialidad moderna de unas subjetividades generizadas, permite pensar en la acción de la productividad de aquello que Griselda Pollock denominó “las intervenciones feministas” en los estudios visuales (“Inscripciones”). Se trataría de ejercicios críticos y

situados que, retomando los mismos materiales, propongan unas lecturas comprometidas con el desmontaje de los artilugios que han transformado el trabajo creativo y las identidades otras en una narrativa excluida de la gran historia del arte. En esta oportunidad, desde una propuesta que retoma el gesto de la artista feminista Cindy Sherman en *History Portraits*, pudimos analizar cómo posa la mujer para pensarse/representarse a sí misma como artista dentro de la historia de los espacios de legitimación cultural.



Figura N° 9. Alfredo Molina La Hitte Laura Rodig, fotografiada entre 1930 y 1940.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS, CAROL. “Figuraciones autoriales: la escritura de mujeres chilenas en el siglo XIX (1840-1890)”. *Revista Iberoamericana*, N° 254/1, 2016, pp. 45-69.
- BALDASARRE, MARÍA ISABEL. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Compiladoras Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2013.
- CHARTIER, ROGER. “La historia hoy en día: dudas, desafíos y propuestas”. *La “nueva” historia cultural: la influencia del post-estructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Compiladores Ignacio Olabarri y Francisco Javier Caspistegui. Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 30-43.
- COLAIZZI, GIULIA. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- CORTÉS, GLORIA. “Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”. *Artelogie* N° 5, 2013. Visitado el 21 de diciembre del 2016. http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a261.pdf
- _____. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago, Origo Ediciones, 2013.
- COUSIÑO T., LUIS. *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Santiago, Imprenta y Litografía Universo, 1922.
- CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL. *Manos de mujer, Rebeca Matte y su época 1875-1929*. Santiago, Origo Ediciones, 2008.
- DE LAURETIS, TERESA. “La tecnología del género”. *Revista Mora* N° 2, 1996, pp. 6-34.
- DUBOIS, PHILIPPE. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editorial, 2015.
- DUNCAN, CAROL. “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Norma Brouge y Mary D. Garrard, editoras, Nueva York, Harper & Row, 1982, pp. 293-313.

- EDWARDS BELLO, JOAQUÍN. *Crónicas reunidas, 1921-1925*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- _____. *Familia*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1923.
- IRIS. “Rebeca Matte de Iñiguez, una gran artista chilena”. *La Nación*, 29 oct. 1926, s/p.
- LAGO, TOMÁS. *El Museo de Bellas Artes: 1880-1930*. Santiago, Editorial Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural y Artística, 1930.
- MISTRAL, GABRIELA. *La tierra tiene la actitud de una mujer. Pensamiento feminista, mujeres y oficios*. Santiago, RIL, 1998.
- MUÑOZ, ERNESTO, editor. *Matilde Pérez. Visiones geométricas*. Santiago, Salviat Impresores, 2004.
- NANCY, JEAN-LUC. *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- NOCHLIN, LINDA. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz, editoras, México DF, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-43.
- OSSANDÓN, CARLOS Y EDUARDO SANTA CRUZ. *El estallido de las formas: Chile en los “albores de la cultura de masas”*. Santiago, Lom Ediciones, 2006.
- Pacífico Magazine*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1913-1921.
- POLLOCK, GRISELDA. “Inscripciones de lo femenino”. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Ana María Guasch, editora, Madrid, Akal, 2000, pp. 322-346.
- _____. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- SCHOR, MIRA. “Linaje paterno”. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz, editoras, México DF, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 111-129.
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- THOMSON, AUGUSTO. “En el Salón de 1900”. *Instantáneas de Luz i Sombra*, N° 35, 1900, s/p.
- YÁÑEZ SILVA, NATANIEL. “Horas de taller. La artista escultora Laura Mounier de Saridakis”. *Revista Zig-Zag*, N° 59, 1918, s/p.
- Zig-Zag. Revista ilustrada*. Santiago, 1910-1928.