

¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX¹

COLLECTING AND FEMINISM? LUISA LYNCH DEL SOLAR (1855-1937)
AND HER ROLE AS A COLLECTOR OF JAPANESE ART IN CHILE AT THE
BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Manuel Alvarado Cornejo

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

<https://orcid.org/0000-0002-4863-1720>

mgalvara@uc.cl

RESUMEN: Luisa Lynch del Solar (Chile, 1855-1937) ocupó un lugar central como coleccionista de arte japonés, el cual conoció y adquirió directamente en el Imperio del Sol Naciente. Esto le permitió darlo a conocer en Chile con el fin de que fuera valorado e incorporado bajo la idea de “buen gusto”. Si bien pasó gran parte de su vida en Europa, se convirtió en una de las mujeres más interesantes de su época, pues destacó como *sociabilité*, mecenas y presidenta honoraria del Club de Señoras de Chile. Debido al nivel de excepcionalidad que representan las acciones desarrolladas por Luisa Lynch, este trabajo tiene por objetivo central analizar el papel que ella jugó como

¹ Este trabajo es una presentación preliminar de los resultados obtenidos a partir de la catalogación, iniciada en 2017, de más de 100 piezas supervivientes de la colección Morla Lynch actualmente pertenecientes a colecciones públicas y privadas de Chile y el extranjero.

coleccionista de arte y como curadora de una de las secciones de la Exposición Internacional de Bellas de Artes de 1910, en diálogo con su participación dentro de las organizaciones feministas del periodo. Por lo tanto, la revisión de los proyectos emprendidos por esta gestora cultural abre el abanico de posibilidades respecto del estudio de las estrategias que las señoras de la época emplearon para posicionarse en el espacio público y los límites del ideario doméstico de las mujeres burguesas.

PALABRAS CLAVE: Luisa Lynch del Solar, coleccionismo, feminismo, arte japonés, *Belle Époque* chilena.

ABSTRACT: Luisa Lynch del Solar (Chile, 1855-1937) occupied a central place as a collector of Japanese art, which she met and acquired directly in Japan. This allowed her to make it known in her country of origin in order for it to be valued and incorporated under the idea of “good taste”. Although she spent much of her life in Europe, she became one of the most interesting women of her time, as she stood out as a socialite, patron, and honorary president of The Ladies Club of Chile. Due to the level of exceptionality represented by the actions carried out by Luisa Lynch, the main objective of this work is to analyze the role that she played as an art collector and as curator of one of the sections of the International Exhibition of Fine Arts of 1910, in dialogue with her participation within the feminist organizations of the period. Therefore, the review of the projects undertaken by this cultural manager opens the range of possibilities regarding the study of the strategies that the ladies of the time used to position themselves in the public space and the limits of the domestic ideology of bourgeois women.

KEYWORDS: Luisa Lynch del Solar, Collecting, Feminism, Japanese Art, Chilean Belle Époque.

INTRODUCCIÓN

Al despuntar el siglo XX, las mujeres de la élite chilena comenzaron paulatinamente a instalarse en el espacio público, logrando traspasar el ámbito doméstico al que estaban destinadas. Este proceso se tradujo, entre otras cosas, en la participación cada vez más activa de las señoras de la alta sociedad en círculos intelectuales, artísticos y literarios promo-

vidos por ellas mismas, en los que desempeñaron diversas tareas, desde el mecenazgo a la crítica de arte especializada. Dentro de este contexto se inserta la figura de Luisa Lynch del Solar (1855-1937), quien participó en el Club de Señoras, una de las primeras organizaciones de raigambre feminista que existieron en Santiago. Destacó, además, como coleccionista de arte japonés y comisaria² de una de las secciones de la Exposición Internacional de Bellas Artes de Chile de 1910.

Luisa Lynch del Solar nació en Chile el año 1855 en el seno de la familia conformada por Luis Alfredo Lynch Solo de Zaldívar (1834-1884) y por Julia del Solar Cañas (s/d-ca. 1911), siendo la segunda de cinco hermanos. Luisa creció en el ambiente cosmopolita de Valparaíso, donde asistió a una escuela privada sostenida por religiosas de origen europeo. Buena parte de su adolescencia transcurrió en Francia e Inglaterra –países donde su padre se desempeñó como *attaché* naval del Gobierno de Chile–, en los que continuó, probablemente de manera informal, su educación. En 1884 se casó discretamente en la capital inglesa con el diplomático chileno Carlos Morla Vicuña (1846-1901), con quien tuvo seis hijos: Nicolasa (1884-1894), Carlos (1885-1969), Carmen (1887-1983), Paz (1889-1972), Ximena (1891-1987) y Wanda (1900-1926)³. Durante este periodo, Luisa y su familia fueron parte de la colonia chilena que florecía en París, lo que les permitió vincularse con renombrados intelectuales, literatos y artistas galos como Auguste Rodin (1840-1917), quien retrató a Lynch en la década de 1880⁴.

La intensa vorágine de Luisa se vio interrumpida en 1901 por la muerte de su marido en los Estados Unidos, lo que la condujo junto a sus hijos de vuelta a Europa. En 1903 retornó a Chile para que los

² Actualmente, en Hispanoamérica se ha optado por utilizar el concepto “curador/a”, correspondiente a la traducción de la voz inglesa *curator*, en detrimento de la noción de “comisario/a” vigente a comienzos del siglo XX. No obstante, ambas referen a “un proceso de búsqueda, que implica investigación, descubrimiento y reflexión crítica” (Rug 7). En otras palabras, la curatoría se trata de una actividad autónoma y altamente especializada, que implica investigar, seleccionar piezas, elaborar un relato y definir el tipo de montaje que requerirá una exhibición. Además de ello, el curador se encargará de la realización de diversas tareas vinculadas con la producción y gestión de la muestra.

³ Véase figura 1.

⁴ El artista realizó un busto de mármol de Luisa conocido bajo el título de *Madame Morla-Vicuña*, el cual se exhibe actualmente en el Museo de Orsay en París.

ya adolescentes hermanos Morla Lynch tuvieron un lugar definitivo donde establecerse. Hacia 1916, Luisa fundó junto a Delia Matte Pérez (1886-1941) e Inés Echeverría Bello (1868-1949) el Club de Señoras, una agrupación que buscaba reunir a las mujeres y brindarles nuevas perspectivas de desarrollo intelectual y artístico más allá del hogar. En los años venideros, la situación financiera de Lynch fue en detrimento, lo que, sumado a su avanzada edad, la llevaron a desprenderse de muchos de sus bienes y a vivir de forma austera. Finalmente, el 7 de julio de 1937 falleció a los 82 años, fruto de una hemiplejía.



FIGURA 1. Retrato de la familia Morla Lynch, ca. 1908. Colección particular.

Debido a las excepcionales acciones que emprendió esta acaudalada señora, el objetivo principal de este artículo es analizar la colección de arte japonés de Luisa Lynch del Solar y su exhibición en 1910, distinguiendo la resignificación de género y de clase operada a partir de su participación en los movimientos feministas de la élite. La pregunta que guía este trabajo es: ¿de qué modo Luisa Lynch transgredió las disposiciones para una mujer de su clase y de su época? Frente a esta

interrogante, se propone como respuesta que tanto el papel de coleccionista como la participación de Lynch en la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario fueron las estrategias a partir de las cuales traspasó el espacio privado, adecuando ambas actividades dentro de los ejes programáticos de los movimientos feministas de la élite, en la medida en que estas suponían la inserción de una mujer en campos tradicionalmente reservados para los hombres, aunque sin subvertir el ideario doméstico y estetizante sancionado por la costumbre. No obstante, la mayor ruptura se operó en el plano estético, ya que Luisa expuso su colección de arte japonés, adquirida directamente en el país de origen, con el fin de que este arte “otro”, articulado en torno a una narrativa propia, fuera valorado e incorporado dentro de la idea de “buen gusto”⁵ local.

Recientemente, las mujeres pertenecientes al Club de Señoras han sido estudiadas a partir de su vínculo con la literatura, pues varias de ellas publicaron novelas, poemas y ensayos⁶. Sin embargo, estas investigaciones no abordan la participación de estas damas en la producción, gestión y difusión de otras manifestaciones estéticas. El coleccionismo, en tanto, se ha transformado en un asunto que ha comenzado a ser paulatinamente revisado, lo que ha permitido la recuperación de diversos testimonios y la reconstrucción de acervos artísticos del pasado⁷. Pese a ello, salvo

⁵ Esta noción se comprenderá desde Pierre Bourdieu, quien señala que el gusto se trata de un *habitus* que además de reconciliar el entendimiento y la sensibilidad, deviene en una marca ineludible de distinción social en la que se articulan la pertenencia de clase y el nivel de escolaridad alcanzado por los sujetos (9).

⁶ En algunos perfiles biográficos recientes se ha presentado a Luisa Lynch como escritora (Keller *et al.* 25), sin embargo, no se han encontrado textos atribuibles a su autoría y, además, en los diversos testimonios consultados (cartas, diarios, testimonios familiares, entre otros) tampoco se hace mención de la existencia de estos. Para profundizar en el estudio de las mujeres del Club y su vínculo con la literatura véase *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. 2 de Bernardo Subercaseaux; “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”, de Darcie Doll, y “El feminismo aristocrático: Violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX”, de Patricia Poblete y Carla Rivera.

⁷ Véase “Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes” de Juan Manuel Martínez; “El legado de pinturas de Eusebio Lillo al Museo Nacional de Bellas Artes” de Marisol Richter y “Conformación y devenir de la colección

excepciones⁸, estas investigaciones no problematizan las tensiones existentes entre esta práctica, el tipo de objetos reunidos y aspectos como la pertenencia de género y de clase de quienes cultivaron esta afición. Ante este panorama —y de allí la novedad de este trabajo—, la figura de Luisa Lynch del Solar permite articular el desarrollo del feminismo de élite y la inclusión de las mujeres en ámbitos como el coleccionismo de objetos “exóticos” y la curatoría.

Este artículo se compone por tres secciones. La primera de ellas, “Feminismos de élite. El caso de Luisa Lynch del Solar”, aborda la relación de Lynch con el Club de Señoras y el desarrollo del feminismo aristocrático en Chile. El segundo apartado, titulado “La colección Morla Lynch. Itinerarios de una colección en tránsito”, se centra en las características principales de este acervo, el modo en que se conformó y su paradero actual. En el tercer punto, “Del salón al Museo. La colección de arte japonés de Luisa Lynch del Solar y la apertura de nuevos espacios para las mujeres en el arte”, se indaga el ingreso de la colección Morla Lynch a la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910 y el rol curatorial de Luisa. Finalmente, se presentan algunas conclusiones.

FEMINISMOS DE ÉLITE. EL CASO DE LUISA LYNCH DEL SOLAR

Luisa Lynch del Solar participó activamente del campo cultural nacional por medio de diversas acciones, destacando, en primer lugar, el mecenazgo —promoción y soporte a artistas—. En segundo lugar, mediante su afición coleccionista y, finalmente, organizando diversos eventos artísticos, desde conciertos a muestras de pintura. Esta importante presencia pública, ampliamente recogida por las revistas *Zig-Zag* y *Familia*, le granjeó la incompreensión de parte de la alta sociedad, al punto de ser tildada de “excéntrica”.

de arte de Maximiano Errázuriz Valdivieso (1870-1941). Un capital familiar entre lo económico y lo socio-cultural” de Solène Bergot.

⁸ Véase “Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos del buen gusto”, de Marcela Drien, y “Una colección europea, con impronta francesa: la presencia europea en el arte en Chile a partir de la colección Cousiño Goyenechea. Segunda mitad del siglo XIX”, de Rosario Willumsen.

Durante el siglo XIX, el *ethos* aristocrático sufrió un sinnúmero de transformaciones que redefinieron tanto las relaciones entre los sexos como entre las distintas capas que componían la sociedad. De este modo, la identidad de los grupos de poder, anclada en una supuesta superioridad moral de raigambre colonial y nobiliaria, dio paso a la distinción basada en la posesión (y derroche) del dinero. En este nuevo contexto, la mujer de élite devino en un signo más de distinción y prestigio, asumiendo tareas relacionadas con la representación y reproducción social, en las que el consumo ostentoso y el lujo ocuparon un lugar central. Al decir de Pierre Bourdieu, las mujeres burguesas, “parcialmente excluidas de la empresa económica, encontraron su realización en la organización del decorado en la existencia burguesa, cuando no buscaron en la estética un refugio o una revancha” (52). La época en la cual vivió Lynch, entonces, coincidió con el tránsito entre el apogeo del ideal doméstico de la mujer burguesa y el arribo de corrientes feministas, de las cuales ella participó activamente, tomando como base las experiencias vividas durante su larga estadía en Europa y EE. UU.

El papel de la mujer, sin desmarcarse del ideal de domesticidad, se acomodó a las nuevas exigencias de la vida urbana y dispendiosa en la que la élite se sumió desde fines del siglo XIX, ya que:

en el caso de las mujeres en Chile a principio del siglo XX, este sentir moderno se plasmó a través de las actividades y políticas de diversa índole en la que se las incluyó como objetos de modernización y en las acciones que desarrollaron como sujetos de modernización (Agliati y Montero 150).

La progresiva ocupación de espacios públicos por parte de las representantes del “bello sexo” permitió a Luisa Lynch participar de la fundación del Club de Señoras, una agrupación femenina de marcado corte intelectual surgida en 1916, al alero de la revista *Familia*⁹ y bajo

⁹ *Familia* fue una publicación, surgida al alero de *Zig-Zag*, dirigida a las mujeres letradas de la élite, que circuló desde 1910 a 1928. En ella se presentaban diversos temas de interés para las damas, entre los que destacaban la moda, la economía doméstica, la decoración de interiores y la vida social, entre otros. Sin embargo, el ideal femenino promovido por esta publicación se fue mostrando progresivamente más liberal, difundiendo escritos de mujeres ligadas a los incipientes movimientos feministas de las primeras décadas del siglo XX. Para profundizar en este aspecto, véase *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en*

el liderazgo de Delia Matte Pérez (1886-1941) e Inés Echeverría Bello (1868-1949), la cual optó por una postura reflexiva –quizá y discutiblemente calificable como crítica– frente al rol de la mujer tanto a nivel familiar como social¹⁰. El Club tuvo como principal propósito “proteger todo aquello que pudiera propender al cultivo de lo bueno y bello en el alma de la mujer” (Club de Señoras 5) y, en definitiva, ofrecer un espacio de encuentro, discusión y fomento filantrópico para las mujeres de la élite. En 1915, Luisa Lynch declaraba que el principal objetivo del Club era desarrollar un “altruismo distinto”, centrado en la cobertura de situaciones usualmente invisibilizadas y que, por ende, quedaban fuera del marco de la beneficencia tradicional como, por ejemplo, el apoyo a mujeres artistas. Otros propósitos que también consideró Lynch fueron la instalación de una biblioteca, la apertura de una sala de exposiciones y la realización de audiciones musicales.

Esta forma de altruismo, si bien tributaba a una larga tradición femenina asociada a la caridad, se instalaba desde un lugar diferente. Frente a la irrupción en la escena cultural local de asociaciones de mujeres intelectuales pertenecientes a los sectores medios, las señoras de la élite se presentaron como mediadoras en el diálogo social y promotoras de parte de sus actividades, entre ellas, las artes. Así, en palabras de Gloria Cortés, más allá de las diferencias de clase, instituciones como el Club de Señoras lograron “encauzar la práctica de las artistas chilenas y, así, asegurar su independencia y circulación. A partir de la exclusión, la insubordinación instalada y protegida en el halo de la alta burguesía chilena (...) se instalaron nuevos discursos en el sistema de las artes nacionales” (8).

el cambio de siglo de Manuel Vicuña; “La élite femenina chilena a comienzos de siglo XX. Ideas y costumbres vistas a través de la revista *Familia*”, de Soledad Reyes, y mi artículo “Revista *Familia*: mujeres, buen gusto y decoración de interiores en 1910”.

¹⁰ Véase figura 2.



FIGURA 2. Retrato de Luisa Lynch en edad madura, ca. 1920. Colección particular.

Aunque el Club suele considerarse una entidad precursora del desarrollo del feminismo en Chile, lo cierto es que la actitud de sus socias respecto a este fue contradictoria y divergente, de allí que resulte arriesgado utilizar este calificativo sin más. Dentro del espectro de mujeres que conformaron el Club, Luisa se ubicó en la vereda más liberal, lo que a poco andar produjo una serie de tensiones con su amiga Delia Matte Pérez, presidenta de la institución. Según recuerda Pilar Subercaseaux, mientras Matte organizaba cursos de cocina y de primeros auxilios para las socias, Lynch pretendía que se dictaran charlas sobre panteísmo (153). Este tipo de discusiones evidencian las contradicciones que existían al interior del Club de Señoras y la cautela que mantenían frente a las reivindicaciones pretendidas.

En términos generales, el Club fue bastante tibio en cuanto a sus mecanismos de lucha, a lo que se suma el hecho de que, para sus miembros, la pertenencia de clase se volvió más relevante que la lucha de género. De acuerdo con Julieta Kirkwood, esta institución les permitió a las mujeres tomar conciencia de sus propias carencias culturales, de la opresión de la que eran objeto y, en definitiva, de su propia alteridad. Más aún, se hicieron evidentes para ellas los rasgos que pervertían a las señoras de la clase alta, como la inutilidad, la atrofia intelectual, etcétera. Por otra parte, aunque la posición adoptada por el Club de Señoras en ningún caso subvirtió las bases de la relación entre los sexos, la familia o el matrimonio, sí fue erosionándolas paulatinamente al insertar a las mujeres en espacios nuevos y al presentar de manera remozada antiguas prácticas sociales que no despertaban mayores sospechas, pero que tenían un alto potencial, si no disruptivo, sí cuestionador del orden social vigente.

En este sentido, Patricia Poblete y Carla Rivera indican que “el quiebre que instalan estas mujeres en el panorama social y literario del Chile de comienzos de siglo se origina en una insubordinación no formal, no visible, sino incorpórea y, por lo tanto, indomable” (74). Además, instancias como el Club permitieron a las mujeres organizarse y reflexionar sobre ciertos derechos políticos, como el sufragio, que algunos años más tarde sus hijas y nietas exigirían al Estado.

El Club de Señoras ejemplifica lo que Bernardo Subercaseaux denomina “feminismo aristocrático”, concepto con el que distingue a esta vertiente de la emancipación femenina del feminismo laico-mesocrático y del feminismo obrero. Las cualidades que tenían en común las mujeres que dieron vida a este movimiento fueron su pertenencia a la clase dirigente, el desarrollo de una vida intelectual intensa y que “todas o casi todas ellas tenían estilos de vida que desafiaban los moldes tradicionales del comportamiento femenino, varias fueron consideradas excéntricas y algunas tildadas de inmorales por la sociedad bien pensante y el ‘vecindario decente’ de entonces” (Subercaseaux 81).

Pese a los ataques por parte de algunos sectores, principalmente la Iglesia y los maridos, esta agrupación de mujeres no contó con un programa político y tampoco basó su acción en el ataque directo a la sociedad o a sus instituciones. La gran ruptura que supusieron, y que la propia Luisa Lynch encarnó en su actuar, fue la ampliación del marco de acción de las mujeres y la afirmación de su alteridad, incluyendo

espacios que quedaban en los lindes, o que lisa y llanamente escapaban de aquellos considerados dentro del ideal doméstico tradicional. En este punto aparece el desarrollo de actividades intelectuales y artísticas que desbordaban la intimidad del hogar y las situaban en el centro del espacio público, tales como la curatoría de exposiciones, la crítica y la literatura.

LA COLECCIÓN MORLA LYNCH. ITINERARIOS DE UNA COLECCIÓN EN TRÁNSITO

La fascinación de los europeos por el Oriente se inició tempranamente, transformándose esta región del mundo en el lugar por excelencia sobre el que se proyectaron los anhelos de lujo y exotismo de los occidentales. La circulación de mercancías producidas en Asia no hizo más que exaltar las fantasías de la nobleza y la burguesía, cuyos espacios y prácticas cotidianas, desde la decoración hasta el vestuario, se plagaron de artículos provenientes de dicho continente¹¹.

Aunque el coleccionismo de objetos orientales se puede rastrear desde el Renacimiento, el siglo XIX marcó un punto de inflexión debido a diversos factores, entre ellos, la pujanza de las clases burguesas, la realización de grandes exposiciones internacionales y, más importante aún, la apertura forzada de los puertos japoneses, que se habían mantenido cerrados desde el siglo XVII, cuando en 1854 los EE. UU. obligaron militarmente a Japón a abrir su economía. Durante ese tiempo, el principal centro de acopio y distribución de los artículos importados desde Asia fue, sin dudas, París. Allí floreció una interesante red de comercio especializado que pretendía saciar la gran demanda por artículos japoneses, cuya masificación llegó incluso a influenciar el desarrollo de las bellas artes y de las artes aplicadas europeas. Este es el momento en que triunfó el *japonisme*, una corriente estética de corte burgués cuyo dominio se extendió ampliamente hasta el periodo de entreguerras. En líneas

¹¹ Edward Said ha señalado al respecto que, “sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales” (20).

generales, el japonismo supuso un doble movimiento relacionado, en primer lugar, con el ingreso de la cultura material japonesa al universo occidental y, en segundo lugar, con la apropiación temática y estilística llevada a cabo por los europeos, quienes incorporaron motivos y formas niponas en manifestaciones artísticas tan diversas como la ópera o la moda (Almazán 95).

Luisa Lynch, descrita por sus contemporáneos como una mujer de gusto exquisito, ocupó un lugar central como coleccionista de arte japonés, el cual conoció y adquirió directamente en las lejanas tierras del Imperio del Sol Naciente¹², pues Carlos Morla Vicuña, tras una intensa carrera diplomática, fue nombrado en 1898 ministro plenipotenciario en EE. UU. y Japón, en el momento en que Chile recién iniciaba relaciones con este último país¹³. La misión encomendada a Morla, además del afianzamiento de los intercambios diplomáticos, era de carácter comercial, pues debía posicionar al salitre chileno en el mercado nipón, tarea que realizó con éxito y que se plasmó en la firma de un protocolo entre ambas naciones. La estancia asiática de los Morla Lynch se extendió por poco más de siete meses y tuvo como epicentro la ciudad de Tokio –aunque también visitaron otras localidades, entre ellas, Kioto, Nikko, Yokohama, Miyanoshta y Hokkaidō–, donde se vincularon con altos dignatarios de la corte japonesa, agentes internacionales y la legación chilena¹⁴.

¹² En un artículo firmado por el afamado escritor y crítico de arte nacional Nathanael Yáñez Silva, publicado en 1916, se hace referencia a lo anterior, señalándose que “la existencia de la distinguida coleccionista, ha transcurrido largo tiempo en Europa, en el mundo diplomático, en el cual ella con afición de artista, se dedicó a cultivar su espíritu” (s/p), añadiendo a continuación que la colección de estampas de la mujer fue formada mientras su marido ejercía funciones diplomáticas en Japón.

¹³ Para ahondar en este punto véase “Relaciones entre Chile y Japón: un siglo de acercamiento”, de Roberto de Andraca.

¹⁴ Para ahondar en el modo en que Luisa experimentó la estadía en Japón, el contacto con los altos dignatarios de la corte imperial y el impacto que le causó el arte y la naturaleza de dicho país, véase *Japón. El país de Akibito* de Óscar Pinochet de la Barra. En este, el diplomático y escritor rescató varios fragmentos de las cartas –actualmente con paradero desconocido–, que Luisa Lynch envió desde Tokio.

La sorpresa y seducción que ejercieron las artes niponas sobre la familia recién llegada queda demostrada en las impresiones que las jóvenes hermanas Carmen y Ximena Morla recogieron en sus diarios, donde señalan: “el arte japonés es exquisito; en su preciosidad y delicadeza se puede comprender el espíritu poético de este pueblo, que decora con sus sentimientos artísticos el menor objeto útil” (cit. en Díaz 400). Las Morla, además, fueron testigos privilegiadas de la adquisición de las piezas que conformaron la colección de su madre, según relatan:

Vendedores de curiosidades han llegado a traer cosas raras para los nuevos viajeros. Las tomamos en nuestras manos: traen marfiles, pequeñas “nestés”, especie de cajitas o porta medicamentos, en laca dorada. Estábamos todos locos, tomados por el encanto de las miniaturas. Cuando regresan papá y mamá, nos encuentran instalados delante de una verdadera colección que ellos examinan con mucha seriedad y escogen algunas piezas (cit. en Díaz 399-400).

La selección de los objetos estuvo determinada tanto por aquellos bienes disponibles en el mercado como por el conocimiento previo y el gusto —construido en París— por las japonerías. En el caso de Luisa, este se fue configurando mediante la visita a exposiciones, el contacto con colecciones particulares y el acceso a bibliografía especializada, como, por ejemplo, los ensayos escritos por Edmond de Goncourt (1822-1896), quien es considerado uno de los precursores de los estudios críticos sobre las artes japonesas en Europa. No obstante, el aprecio por las artes japonesas fue el resultado de un proceso que no estuvo exento de tensiones, pues recién instalada en Tokio, Luisa señaló en una de sus cartas: “las lacas me dejaron fría... no estoy aún preparada” (cit. en Pinochet de la Barra 213).

Tras la repentina muerte de Carlos Morla en EE. UU., la familia decidió instalarse en Europa hasta 1903, año en que regresaron definitivamente a Chile. El largo periplo de los Morla Lynch estuvo acompañado por la colección de Luisa, la que pasó a ocupar un sitio de honor en el palacete de estilo Tudor ubicado al comienzo de la Alameda, que se transformó en su residencia¹⁵.

¹⁵ Véase figura 3 y 4.



FIGURA 3 Y 4. Salón japonés de la casa Morla Lynch. N.Y.S, “Interiores”, *Zig-Zag*, 64, 30 de septiembre de 1916, s/p. © *Memoria Chilena*.

Un aspecto imposible de soslayar es el fenómeno de la mujer coleccionista de arte durante la *belle époque* chilena, ya que el desarrollo de esta afición no dejaba de suponer una subversión de los roles de género. El coleccionismo dentro del periodo estudiado era considerado una actividad “seria”, intelectual y económica, es decir, eminentemente masculina y, por ende, muy distante de los reductos estéticos reserva-

dos para las damas, como la moda o la decoración de interiores¹⁶. Las mujeres, mayoritariamente excluidas del mercado del arte y del acceso al conocimiento, podían presentarse más bien como acumuladoras o compradoras compulsivas de objetos “bellos”, pero no como coleccionistas de arte, tal y como sostiene Rémy G. Saisselin:

Para 1880 en Francia, las mujeres eran percibidas como meras compradoras de bibelots, que compraban al igual que la ropa, en su caza de gangas diaria. Los hombres, por supuesto, también coleccionaron, pero su recolección fue percibida como seria y creativa. Las mujeres eran consumidoras de objetos; los hombres eran coleccionistas. Las mujeres compraban para decorar y por la pura alegría de comprar, pero los hombres tenían una visión de sus colecciones, una visión de la colección como un conjunto, con una filosofía detrás¹⁷ (68).

Marcela Drien, en consonancia con lo explicado por Saisselin, sostiene para el caso chileno que “tanto el gusto como la propiedad indicaban que el arte era, en gran medida, un ámbito en el que las mujeres no parecían estar incluidas” (137). Además de quedar mayoritariamente excluidas de la propiedad de objetos artísticos, las señoras de la élite también vieron entorpecida o invisibilizada su figuración pública como coleccionistas, en contraposición a sus pares varones:

Mientras los coleccionistas adquirieron mayor visibilidad pública y fueron reconocidos en su rol de coleccionistas, las propietarias de obras de arte no solo lograron menor atención, sino que aún cuando tuvieron participación en prácticas asociadas al coleccionismo [como la exhibición pública de sus acervos], ninguna de ellas fue identificada siquiera como tal (Drien 138).

¹⁶ Analizar pormenorizadamente los móviles del coleccionismo excede con creces los objetivos y el espacio de este artículo. No obstante, para profundizar en este fenómeno en tanto forma de construcción de subjetividad, pueden revisarse “Coleccionar arte y cultura”, de James Clifford, y “De la colección a la acción de coleccionar”, de Anna María Guash. Y para aproximarse a los objetos desde una perspectiva que considere los modos en que se insertan en el entramado social, véase “The Cultural Biography of Objects”, de Chris Gosden e Yvonne Marshall.

¹⁷ Traducción libre del autor.

Esto último es fundamental para comprender los obstáculos que debió sortear Luisa para posicionarse públicamente como coleccionista en el país y el modo en que esta actividad se entroncó con los ejes programáticos que más tarde defendió el Club de Señoras. De algún modo, parafraseando a Dianne MacLeod, el desarrollo del coleccionismo femenino y, en definitiva, la vinculación de las mujeres con las artes, las habría empoderado para involucrarse en la vida cívica y cultural de sus comunidades, generando instancias asociativas que prontamente saltaron a la arena política (1).

El acto de Luisa de exhibir y “arreglar” parte de su colección, está directamente relacionado con su proceso de autoafirmación y validación como sujeto coleccionista. Esta forma de accionar de Lynch, siguiendo a Anna María Guasch, no sería un fenómeno aislado, puesto que la transformación de los coleccionistas en “curadores” de sus propios objetos se relaciona con la búsqueda permanente por ordenar y otorgarle sentido a aquello que atesoran, pero, especialmente, por instalar en el espacio público sus subjetividades. Más aún, Guasch sostiene que:

El coleccionista consigue romper las barreras que le separan del artista y, al igual que este, firma su obra —su exposición—, dejando su impronta en todos y cada uno de los pasos seguidos en su proceso, desde la selección y adquisición de piezas hasta el planteamiento conceptual del montaje. El coleccionista, por este motivo, también acaba exponiéndose a sí mismo, a la vez que asume el riesgo de ser juzgado en la medida en que se implica en todo el proceso, desde la elección de aquellas adquisiciones, que van a formar parte de sus pertenencias, hasta el momento en que las muestras (s/p).

En otras palabras, a través de la presentación pública de su original conjunto, Luisa Lynch no solo exhibía su sensibilidad estética y preferencias artísticas, sino que también dibujaba sus trayectorias, evidenciaba su nivel cultural y, de paso, afirmaba su pertenencia de clase y de género.

De acuerdo con la información recabada por el escritor y crítico Nathanael Yáñez Silva (1884-1965) en 1916, la colección de Lynch se habría tratado de un conjunto de alto valor histórico y estético que repletaba dos salas de su casa, y que estaba conformado por más

de 100 estampas –*ukiyo-e*¹⁸ y *kakemonos*¹⁹ firmados por los célebres Kitagawa Utamaro (1753-1806) y Katsushika Hokusai (1760-1849). A ello se sumaban biombos, lacas, bronce, cofres, marfiles, porcelanas y esculturas de Buda, algunas de ellas de alto valor patrimonial debido a su antigüedad y procedencia²⁰. Este conjunto de objetos dotaba al interior doméstico y a la propia figura de Luisa Lynch del Solar de un halo de exotismo y distinción, resaltado por algunos comentaristas de comienzos del siglo XX, como María Cenicienta, quien en un artículo publicado en la revista *Familia* señaló que:

En el interior de los aposentos una luz difusa y tamizada recuerda la de los templos orientales. Orientales también los tapices múltiples y riquísimos, los vasos de cobre, de bronce, de frágil porcelana del Japón, los idolillos de piernas cruzadas y mirada inmóvil, los Budas de doble faz, las máscaras de ancianos ceñudos Samuráis (...) si la habitación de una mujer os sabe dar indicios de sus aficiones y tendencias, no vacilareis en haceros un cuadro mental que se avenga con la figura de la señora de estos aposentos velados por telas orientales, tapizados en libros, enriquecidos por muebles antiguos y coloreados por un arte exótico, espiritualista y refinadísimo (3).

¹⁸ Tipo de grabados, también conocidos como imágenes del “mundo flotante”, que representan escenas de la vida cotidiana, las cuales florecieron durante el periodo Edo (1603-1868).

¹⁹ Pintura o caligrafía enrollable de 76 × 26 cm aproximadamente que se cuelga vertical sobre la pared.

²⁰ Véase figuras 5, 6, 7 y 8.



FIGURA 5. Kishi Ganryo, biombo, Japón, Periodo Edo, pintura, lacado y dorado, 170 x 190 x 2 cm, colección particular. © Benjamín Matte/Manuel Alvarado.



FIGURA 6. Utagawa Hiroshige, *Puente Eitai y Tsukudajima*, Japón, Periodo Edo, xilografía, 20.7 x 32.7 cm, colección particular. © Benjamín Matte/Manuel Alvarado.

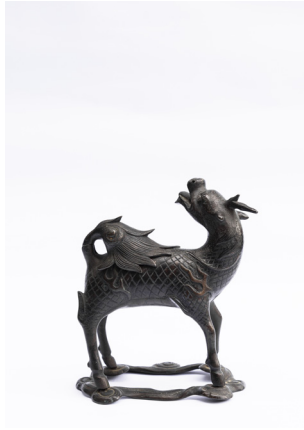


FIGURA 7. Sahumador, China, siglo XVIII, bronce fundido, 17 × 13 × 9.5 cm, colección particular. © Benjamín Matte/Manuel Alvarado.



FIGURA 8. Plato, Japón, Periodo Meiji, porcelana esmaltada y dorada, ø 24.8 cm, colección particular. © Benjamín Matte/Manuel Alvarado.

Es relevante considerar que la colección reunida por Luisa no solo estaba compuesta por piezas orientales –lo que complejiza su propuesta estética–, sino que también por algunas importantes obras europeas entre las que se contaban tres esculturas firmadas por Auguste Rodin: un retrato de bronce del pintor francés Jules Bastien-Lepage, una maqueta del monumento ecuestre en honor al almirante Patricio Lynch –tío de Luisa–, y una escultura de mármol titulada *Andromède*²¹. A esto se agregaba un boceto realizado por el escultor francés Denys Puech (1854-1942), varias figuras de bronce, dos aguafuertes de Édouard Manet (1832-1883), una obra de Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929), dos pinturas del español Julio Romero de Torres (1874-1930), adquiridas en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Chile de 1910, un pastel firmado por Albert Besnard (1849-1934), un óleo de Maurice Leloir (1853-1940) y, finalmente, un detalle decorativo de Giambattista Tiepolo (1696-1770).

Este inventario reconstruido a partir de lo publicado en la prensa magazinesca de la época permite establecer que la colección Morla Lynch, en términos generales, se trataba de un acervo con impronta francesa que se debatía entre el pompierismo²² decimonónico – representado principalmente por las obras de Puech, Dagnan-Bouveret y Leloir– y la plena modernidad de *fin de siècle* –ejemplificada por las piezas de Manet, Rodin, Besnard y Julio Romero de Torres–. Este conjunto de obras parecía estar en mayor consonancia con la idea de buen gusto dominante en el periodo, que consideraba que una colección de calidad debía contar con piezas firmadas por los grandes maestros del pasado y, por supuesto, con lo mejor de la academia francesa del momento. Lo anterior da cuenta de los contrastes existentes al interior del propio acervo de Luisa, en el que convivió una visión artística más canónica, palpable en las piezas europeas, con otra más “moderna” –en relación con lo que refiere al

²¹ Esta obra regalada por Auguste Rodin a Carlos Morla Vicuña, tras más de 130 años en manos de sus descendientes, fue subastada en París en marzo de 2017.

²² De acuerdo con Guillaume Morel el término *pompier* es “un adjetivo que se le atribuyó a posteriori a una determinada categoría de artistas académicos que tenían en común haber estado entre los pintores oficiales (...) De hecho, el concepto es difícil de definir. L’art pompier no tiene límites cronológicos precisos, pero corresponde a un largo periodo que se extiende desde 1850 hasta los albores del siglo XX” (25).

gusto de la élite criolla—, representada por los objetos japoneses a los cuales ella les asignó, incluso, mayor importancia.

Uno de los aspectos que supone mayores dificultades en la actualidad es el rastreo del paradero de los objetos que conformaban esta colección, que no logró mantenerse como tal. Gran parte de las piezas supervivientes se encuentran desperdigadas en acervos públicos y privados tanto en Chile²³ como en el extranjero, las cuales pudieron ser registradas y documentadas para su posterior publicación. No obstante, para conocer cómo fue el proceso de dispersión, resulta de gran relevancia el testimonio de Pilar Subercaseaux, nieta de la coleccionista, quien en sus memorias señala que:

Imagino que mi abuela debe haberse sentido triste y solitaria. Al poco tiempo como si hubiesen tomado conciencia de que se enfrentaba al término de un largo camino, ella y su hija enferma, mi tía Paz, se mudaron al chalet de la calle Bilbao. Mi abuela en el nuevo hogar renunció a todo lo superfluo y adoptó una austeridad un tanto patética (...) Más adelante sacó a la vereda dos canastos colmados de estampas japonesas y demás artilugios que juntara durante su vida, y sentada ante una mesa de bridge destartalada, en compañía de su amiga Nadia Kuscheleff, procedió a la subasta de estampa y vejestorios (212).

A partir de lo anterior, es posible sostener que hacia 1920 la propia Luisa Lynch comenzó a deshacerse de parte de su original colección a través de ventas sucesivas, en primer lugar, por razones económicas y, en segundo, espirituales, pues se volvió cada vez más acusada una visión holística de la vida —influenciada por su viaje a Japón y el acercamiento al budismo—, que la impulsó al abandono progresivo del mundo material.

²³ En 2018 se exhibieron algunas piezas procedentes de la colección Morla Lynch, actualmente pertenecientes al acervo del MNBA, en la muestra *Mundo flotante del periodo Edo. Arte japonés de la colección MNBA*. De acuerdo con la información disponible en el archivo del Depto. de Colecciones MNBA, se desconoce el modo en que ingresaron estas piezas, las que fueron inventariadas en 1930. Para ahondar en este punto véase (Keller *et al.*).

DEL SALÓN AL MUSEO. LA COLECCIÓN DE ARTE JAPONÉS DE LUISA LYNCH DEL SOLAR Y LA APERTURA DE NUEVOS ESPACIOS PARA LAS MUJERES EN EL ARTE

En el marco de las celebraciones del Centenario, el 21 de septiembre de 1910 tuvo lugar con gran boato la inauguración del Palacio de Bellas Artes recientemente construido en la ribera sur del Río Mapocho, para lo cual se organizó una exposición internacional de bellas artes y de arte aplicado a la industria. La organización de esta exhibición recayó en el Consejo de Bellas Artes, que se encargó de múltiples asuntos, entre ellos, la invitación a artistas y corporaciones artísticas extranjeras, la recepción, venta y devolución de las obras, la designación de delegados y de jurados, la entrega de premios y galardones y, finalmente, la asesoría al gobierno en la adquisición de obras para las colecciones públicas.

En total, la muestra contó con la presencia de catorce países invitados, incluyendo nueve naciones europeas –Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia y Portugal–, las que aportaron el mayor número de obras. Los demás invitados fueron Argentina, Brasil y Uruguay, todas con envíos modestos, junto a EE. UU. y Japón. Este último fue el único país asiático en participar de la exposición, aunque se mantuvo fuera de concurso pues las piezas presentadas fueron clasificadas dentro de la categoría de “artes aplicadas”²⁴, única sección del certamen que solo contemplaba premios para los expositores nacionales. Sin embargo, la organización reconocía la relevancia de contar con la presencia de la legación japonesa, debido a la influencia que las artes niponas “contemporáneas” –periodo Meiji– habían ejercido en el panorama artístico mundial, lo cual se habría traducido en las excelentes ventas realizadas. Además, para entonces la moda del japonismo, emanada a partir del último cuarto del siglo XIX desde París, había permeado de manera insoslayable en la oligarquía chilena, como queda de manifiesto en la moda, los bailes de fantasías y la publicidad de los magazines del periodo.

Luisa Lynch del Solar también participó de esta muestra internacional exhibiendo la colección de arte japonés “antiguo”²⁵ que formó en su paso

²⁴ Los objetos expuestos, de acuerdo con la *Memoria* presentada por la Comisión de Bellas Artes, fueron lacas, bronce, figuras de marfil y bordados de seda.

²⁵ Destacamos este adjetivo, ya que, tal como se revisó en el apartado precedente,

por Tokio, lo que da cuenta de la vocación pública de la coleccionista, quien descolgó las obras de su salón y las dispuso en un espacio que pretendía ser democrático. Mediante este gesto, Luisa buscaba difundir el arte japonés tradicional e integrarlo dentro de la idea de “buen gusto” nacional, posicionando a un nivel intelectual y estético superior una moda ampliamente extendida desde Europa.

La sección ocupada por la colección de Luisa Lynch del Solar constituyó una excepción dentro del marco de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910. En primer lugar, porque fue la única consagrada exclusivamente a la exhibición de un acervo privado, y, segundo, porque funcionó de manera independiente de las secciones de bellas artes y artes aplicadas que constituían el corazón de la muestra. A partir de esta constatación, surgen un sinnúmero de interrogantes relativas a cuál fue el camino seguido por Lynch para integrar su colección de arte japonés a la exposición. Frente a esto, se han considerado dos hechos fundamentales: el primero, de carácter filial, pues Luisa era hermana del artista Enrique Lynch (1862-1936), quien ostentó el cargo de conservador y director del Museo de Bellas Artes entre 1897 y 1918. Si bien Enrique no estuvo directamente implicado en la organización de la Exposición Internacional²⁶, era un personaje gravitante en la orgánica del museo y en la institucionalidad artística local, lo que pudo haber facilitado el acceso de Luisa a los miembros del comité organizador.

El segundo hecho relevante a considerar se esclarece en las Actas del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, en cuya sesión del 9 de agosto de 1910, es decir, faltando poco más de un mes para la inauguración de la exposición, se señaló que:

Asistió a la sesión el señor Beaugency, secretario de la sección de arte aplicado, i por encargo de la señora Lynch de Gormaz expresó que deseaba exhibir en la exposición una colección de pinturas japonesas antiguas [*kakimonos*] que tenían un gran interés artístico i que pedía la autorizacion del consejo para hacerlo.

hacia 1910 las piezas japonesas de Luisa Lynch eran consideradas antigüedades. Aunque buena parte de ellas habían sido fabricadas durante el último cuarto del siglo XIX, había importantes objetos producidos a mediados del 1700.

²⁶ En 1911, su trabajo consistió en el traslado de las colecciones del museo desde su sede en la Quinta Normal al nuevo edificio sobre el Parque Forestal.

Se aceptó el ofrecimiento de la señora Lynch de Gormaz i se acordó agradecerlo, debiendo fijarse oportunamente el local que ocupará dicha colección (Consejo Superior de Letras y Bellas Artes 152-153).

Luisa Lynch tuvo como intercesor a Ricardo Beaugency (s/f), miembro de la Comisión de Artes Aplicadas a la Industria. Esto se explicaría porque, a diferencia del estricto proceso de selección de obras realizado por el Consejo de Bellas Artes, que recayó directamente en el Comisario Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952) y en el secretario Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), la Comisión de Artes Aplicadas realizó un llamado abierto a escuelas industriales, talleres, importadores y coleccionistas para que enviaran artículos para ser expuestos en las salas y gabinetes de dicha sección. A partir de lo anterior, se deduce que Luisa Lynch acudió con la intención de que sus objetos fueran incorporados a la muestra de artes mecánicas, lo que hace sentido al considerar que, en el periodo, el arte japonés era considerado una expresión estética menor, más próxima a la noción occidental de artes decorativas que a la de bellas artes. No obstante, debido al volumen del acervo, a su calidad –atributo ampliamente destacado en la prensa referenciada²⁷– y a lo consciente que el interlocutor de Luisa estaba respecto del auge del arte nipón, es que esta colección mereció ser expuesta de manera independiente.

En dicha ocasión, Luisa Lynch fue la comisaria de la exhibición de su propia colección: “la sala 22 [ubicada en las dependencias de la Academia] se puso á la disposición de la señora Lynch, quien arregló personalmente los objetos exhibidos, con el más delicado gusto” (Comisión de Bellas Artes 12)²⁸. Este hecho resulta de gran relevancia, pues su participación marcó un punto de inflexión en un contexto en que la totalidad de las comisiones organizadoras e incluso las legaciones extranjeras estaban conformadas exclusivamente por hombres, lo que está en directa relación con el papel que Luisa jugó en la reivindicación de las mujeres y en su incorporación a espacios ajenos al universo doméstico. Mediante este acto “inofensivo”, que parecía camuflarse con el rol de escenógrafas detentado por las señoras de la burguesía, Luisa Lynch se instaló en el epicentro de la institucionalidad artística: el museo, reafirmandose no

²⁷ Véase el detalle en la bibliografía.

²⁸ Véase figura 9.

toma de la carencia del alma, el concepto de lo bonito, siendo que el arte busca desesperadamente el espíritu, aun a través de la alteración de todas las formas, del atormentamiento de la línea y a expensas de la armonía superficial. El artista se dice: Venga la expresión, prodúzcase el carácter, aunque las formas estallen y se convulsionen! (cit. en Ovalle 57).

La pesadumbre de Luisa frente a la falta de gusto de sus compatriotas se mantuvo tras su participación en la exposición de 1910, ya que algunos años más tarde, inquirida por el crítico Nathanael Yáñez Silva sobre su colección de arte oriental, no vaciló en señalar que “hace algún tiempo organicé una exposición de estas obras, pero el público poco preparado para juzgarlas no pudo darse cuenta del valor que ellas representan” (s/p). Esta declaración da cuenta de que, para la propia Luisa, su participación estuvo lejos de ser exitosa, lo que contrasta con la evaluación que la organización del evento realizó al respecto en 1911, cuando sostuvo que “la Comisión debe espresar á la señora Luisa Lynch de Gormaz su gratitud por este valioso elemento de éxito que prestó á la exposición” (11).

Esta diferencia de pareceres entre Luisa Lynch y el Consejo abre la discusión sobre la crítica generada a partir de la muestra organizada por la mujer y el modo en que este tipo de arte “otro” fue recibido por los intelectuales y aficionados de la época. Aunque para aproximarse a dicho fenómeno son necesarias mayores indagaciones, en general es posible considerar que, hacia 1910, pese a la amplia difusión de las artes niponas emanada desde París hacia la periferia, en Chile estas no pasaban de considerarse una mera curiosidad etnográfica o un cúmulo de objetos caprichosos con escaso valor artístico. En este sentido, no dejan de ser ilustrativas las palabras del escritor Benjamín Vicuña Subercaseaux (1875-1911), quien, con un fuerte sentido crítico sobre la exposición en su conjunto, sostuvo que:

El arte japonés, –esa escuela exótica tan admirada por la minuciosidad anatómica del dibujo, en el cual según los Goncourt, los europeos habrían aprendido á estudiar el cuerpo humano, ese arte de medias tintas, cuya vida y fantasía se ejerce principalmente en las plantas, los pájaros y los animales, ese arte tan raro para nosotros, atrayente al principio, luego fatigoso y pueril, en virtud de su índole que lo limita, sometiéndolo todo

al detalle, ese arte que no ha salido del periodo infantil. —está ricamente representado en lozas, porcelanas, bordados y dibujos en madera (116).

Lo anterior demuestra que la recepción del arte asiático en ningún caso fue un proceso libre de tensiones y contradicciones en el Chile de comienzos del siglo XX, existiendo nutridas polémicas en torno a este fenómeno.

CONCLUSIONES

Luisa Lynch del Solar, gestora, partícipe y testigo de las múltiples transformaciones que experimentaron los roles de género entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en Chile, es una figura fundamental para comprender el modo en que el “feminismo aristocrático”, pese a sus contradicciones programáticas, se vinculó con el desarrollo de las artes y con la inserción de las mujeres en ellas.

Luisa, quien supo reafirmar su condición de mujer coleccionista y sujeto pública, destacó por su conocimiento *in situ* del arte japonés. Pese a ser considerado como una manifestación estética menor, en 1910 logró instalarlo en el epicentro de la institucionalidad artística local con el propósito de educar el gusto de los chilenos y fomentar la valoración de un arte “otro” a través de la elaboración de una narrativa propia. Este ejercicio curatorial, aunque en contextos y con propósitos distintos, la coleccionista lo repitió en al menos dos ocasiones más durante la década de 1920, lo que evidencia su férreo compromiso con el fomento artístico y el posicionamiento de las mujeres como agentes fundamentales de este.

Sin ser una revolucionaria o una rebelde, Luisa Lynch fue una transgresora en la medida en que logró desenvolverse en un ámbito cooptado por los hombres de la élite: el coleccionismo. Lynch enmascaró dicha afición bajo la apariencia de ciertas prácticas consideradas propias de las mujeres burguesas, como la reproducción social, el consumo conspicuo y la estetización de la vida cotidiana, lógica desde la que se comprende que haya figurado como mera “arregladora” de objetos elegidos con buen gusto. Esta actitud cautelosa debe ser leída como un mecanismo

generalizado entre las mujeres del patriciado chileno, quienes comenzaron a transgredir las restricciones que su condición de género y de clase les imponían de manera soterrada, como pone de manifiesto el modo en que el propio Club de Señoras operó y encauzó las demandas femeninas.

Esta gestora cultural ofrece una vía de acceso al aún velado universo femenino de hace un siglo atrás, especialmente en sus dimensiones de viajera, coleccionista, curadora y pensadora feminista. El sentido de este artículo, por ende, no ha sido únicamente presentar a esta mujer en su excepcionalidad, sino más bien reposicionarla como un caso ejemplar que permite iluminar las huellas dejadas por otras damas chilenas que, en las cercanías del Centenario, formaron parte del campo de las artes visuales desde las veredas del coleccionismo, la crítica y la curatoría, cuyas historias permitirán seguir problematizando las relaciones entre el feminismo aristocrático y el coleccionismo. Finalmente, resta señalar que la presencia femenina en ámbitos como el coleccionismo y la organización de exposiciones artísticas debe seguir siendo explorada, al igual que la circulación y recepción crítica de obras producidas en ámbitos extraoccidentales.

BIBLIOGRAFÍA

- AGLIATI, CAROLA Y CLAUDIA MONTERO. “Albores de Modernidad: constitución de sujetos femeninos en la prensa de mujeres en Chile, 1900-1920”. En Bárbara Silva (ed.), *Tesis Bicentenario. Símbolos y discursos en torno a la nación: Patria Vieja y Centenario*, Santiago, Chile, Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2006, pp. 133-269.
- ALMAZÁN, DAVID. “La seducción de Oriente: de la *Chinoiserie* al Japonismo”. *Artigrama*, N°18, 2003, pp. 83-106.
- ALVARADO, MANUEL. “Coleccionismo y feminismo de élite durante la *Belle Époque* chilena: aproximaciones a la figura de Luisa Lynch del Solar y a su labor como coleccionista de arte japonés”. Tesis para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Chile, 2018.

- mento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes. Universidad de Chile. 2019.
- ARCHIVO DEPARTAMENTO DE COLECCIONES, Museo Nacional de Bellas Artes.
- BARROS, LUIS Y XIMENA VERGARA. “La imagen de la mujer aristocrática hacia el novecientos”. En Paz Covarrubias y Rolando Franco (comp.), *Chile mujer y sociedad*, Santiago, Chile, UNICEF, 1978, pp. 229-247.
- BOURDIEU, PIERRE. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ciudad de México, Taurus, 2002.
- CASTILLO, RAMÓN. “Capítulo 1. El modelo europeo: Crónica de una ilusión”. En Ramón Castillo *et al.*, *Primer Periodo. 1900-1950: Modelo y representación*, Santiago, Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 19-38.
- CENICIENTA, MARÍA. “Con la señora Luisa Lynch de Gormaz: directora del club de señoras”. *Familia*, N°71, 15 nov. 1915, pp. 3-4.
- CLUB DE SEÑORAS. *Estatutos del Club de Señoras*. Santiago, Chile, Imprenta La Ilustración, 1915.
- COMISIÓN DE BELLAS ARTES. *Memoria sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes presentada al Supremo Gobierno por la Comisión de Bellas Artes*. Santiago, Chile, 31 nov. 1911. Inédito.
- CONSEJO DE BELLAS ARTES. *Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile. Catálogo oficial ilustrado*. Santiago, Chile, Imprenta Barcelona, 1910.
- CONSEJO SUPERIOR DE LETRAS Y BELLAS ARTES. Sección de Artes Gráficas. *Actas. Junio 1909 – Diciembre 1910*. Inédito.
- CORSO, CARLOS. “La Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario (1910) en Chile”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N°123, 2014, pp. 151-177.
- CORTÉS, GLORIA. “Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)”. *Boletín de Arte*, N°17, 2017, pp. 1-19.
- DÍAZ, WENCESLAO. *Las Morla: diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Santiago, Chile, Ediciones UC, 2016.
- DRIEN, MARCELA. “Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos del buen gusto”. En Raquel Abella *et al.* (eds.), *El Sistema de*

las Artes. VII Jornadas de Historia del Arte, Santiago, Chile, Universidad Federal de São Paulo, Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, 2014, pp. 131-138.

GONZÁLEZ, FRANCISCO JAVIER. *Aquellos años franceses, 1870-1900: Chile en la huella de París*. Santiago, Chile, Taurus, 2003.

GUASH, ANNA MARÍA. “De la colección a la acción de coleccionar”. En Menene Gras, Anna María Guash y José Rafael Moneo, *La Vida Privada. Colección de José María Civit. Representaciones de la tragedia y banalidad contemporáneas*, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, 2008, s/p.

HERNÁNDEZ, CARMEN. “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”. En Beatriz González y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 261-294.

KELLER, NATALIA ET AL. *Mundo flotante del periodo Edo. Arte Japonés Colección MNBA*. Santiago, Chile, MNBA, 2018.

KIRKWOOD, JULIETA. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago, Chile, FLACSO, 1986.

MACLEOD, DIANNE. *Enchanted Lives, Enchanted Objects: American Women Collectors and the Making of Culture, 1800-1940*. California, University of California Press, 2014.

MARTÍNEZ, ESTHER. “Capítulo 19. El coleccionismo de Arte Japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca”. En Pedro San Ginés (ed.), *Cruce de miradas. Relaciones e Intercambios*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 301-315.

MOREL, GUILLAUME. *L'art pompier, las luces del academicismo*. París, Könemann, 2016.

MORLA VICUÑA, CARLOS. *Memoria de la Legación de Chile en el Imperio de Japón*. San Francisco, EE. UU., Impr. Jos. M. Torres, 1900.

OVALLE, FRANCISCO. *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile*. Santiago, Chile, Escuela Tip. La Gratitude Nacional, 1918.

POBLETE, PATRICIA Y CARLA RIVERA. “El feminismo aristocrático: Violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 7, N°1, 2003, pp. 57-79.

- PARADOX, SILVESTRE. "Visitando el Club de Señoras". *Familia*, N°93, sept. 1916, pp. 7-8.
- PINOCHET DE LA BARRA, ÓSCAR. "Homenaje a Don Carlos Morla Vicuña en el 80 Aniversario de su muerte". *Revista chilena de Historia y Geografía*, N°149, 1981, pp. 204-216.
- RUG, JUDITH. "Introduction". En Judith Rug y Michèle Sedgwick (eds.), *Issues in curating Contemporary Art and Performance*, Chicago, Intellect, 2008, pp. 7-28.
- SAGASTE, DELLIA. "Oriente en Madrid: Las colecciones asiáticas del museo nacional de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Antropología. Estado de la cuestión". *Artigrama*, N°20, 2005, pp. 473-485.
- SAID, EDWARD. *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo, 2008.
- SAISSELIN, RÉMY G. *The Bourgeois and the Bibelot*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1984.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. 2*. Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 2011.
- SUBERCASEAUX, PILAR. *Las Morla: Huellas sobre la arena*. Santiago, Chile, Aguilar, 1999.
- VICUÑA SUBERCASEAUX, BENJAMÍN. "La Exposición Internacional de Bellas Artes". *Noticias Gráficas*, N°80-90, nov. – dic. 1910, pp. 114-117.
- YÁÑEZ, NATHANAEL. "Interiores". *Zig-Zag*, N°64, 30 sept. 1916, s/p.

Recepción: 30-10-21

Aceptación: 23-12-21