

# DE LA MUSEALIDAD AL COLECCIONISMO: EL CASO LUISA LYNCH<sup>1</sup>

FROM MUSEALITY TO COLLECTING: THE LUISA LYNCH CASE.

**GONZALO MAIRE**

Universidad Adolfo Ibáñez  
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén, Santiago, Chile  
gonzaloandres.maire@edu.uai.cl

## RESUMEN

Este artículo investiga el caso del coleccionismo asiático de Luisa Lynch –actualmente la Colección Asiática del Museo Nacional de Bellas Artes–, a partir de la caracterización de las reglas de formación que definen la práctica coleccionista, por fuera de los análisis convencionales asociados al Museo.

La tesis de este trabajo sostiene que el coleccionismo asiático en Chile no puede ser conceptualizado como si fuese una colección museal. Esta investigación desarrolla, por una parte, los rasgos y límites del estudio de la colección Lynch desde el

---

<sup>1</sup> Este artículo corresponde a un producto de investigación del proyecto Fondecyt 3190223, “El museo como choque de dispositivos de la mirada: la construcción y el impacto del concepto “orientalismo” en la institucionalidad del museo desde la colección de piezas asiáticas del Museo Nacional de Bellas Artes”, donde el autor es el investigador responsable.

museo, a través de las leyes que lo circunscriben, la musealidad; otra, ofrece una nueva aproximación desde los principios que fundamentan al fenómeno coleccionista de Lynch: la actitud liberal y sus condiciones de instalación.

*Palabras clave: coleccionismo asiático, estudios del museo, historia cultural, estética, interculturalidad.*

#### ABSTRACT

This article examines the case of Luisa Lynch's Asian collecting—currently the Asian Collection in the National Museum from Fine Arts in Chile—according to the formation rules that define the practice of collecting and outside of conventional analysis associated with the museum. It argues that the collecting of Asian art in Chile cannot be conceptualized like a museum collection. On the one hand, the paper reveals the characteristics and limitations of museality, that is and perspective of the museum and the rules that shape it, for the study of the Lynch collection. On the other hand, it offers a new approach based on principles that emerge from Lynch's collecting phenomenon: the liberal attitude and its installation conditions.

*Keywords: Asian collecting, Museum Studies, Cultural History, Aesthetics, Interculturality.*

---

Recibido: 29/03/2021

Aceptado: 16/08/2021

## I. INTRODUCCIÓN

El fenómeno del coleccionismo asiático en Chile ha sido un foco de atención (en tanto objeto, problema y tema relativo a las humanidades), a partir de una silenciosa demarcación que se establece con su instalación dentro del orden museal contemporáneo. El tipo de investigación publicado en los últimos años —mayoritariamente en forma de catálogos y puestas en

valor— dan cuenta de esta persistencia de estudio (Ulloa 24, Maire 2, Keller y otros 17).

La incidencia del museo en el coleccionismo asiático irrumpe desde una doble prescripción del habla, vale decir, sobre aquello que es aceptable y susceptible de decir:

- Se configura como un objeto de estudio, a condición que su capacidad de enunciación se ejerza desde la racionalidad del museo, la musealidad: el coleccionismo asiático se concibe como colección asiática museal.
- La musealidad define una ontologización del “papel cultural de los objetos” (Hernández, *Planteamientos teóricos* 199); un trasfondo que redistribuye los rasgos individuales de los objetos hacia sistemas unitarios de sentido, compatibilizaciones de lo singular, lo inédito e irruptivo por lo serial (Clair 57), en cuya jurisdicción se asienta el umbral entre el saber posible del museo sobre los objetos y la incapacidad de sondear mínimamente esas mismas piezas en su situación de coleccionismo privado.

Apretadamente, la musealidad es aquella positividad (*positivité*), el conjunto de las “pratiques liées à certaines conditions, soumises à certaines règles, et susceptibles de certaines transformations” (Foucault, *Dits et écrits, vol. I* 693) del Museo, que expresan las condiciones de aparición y concurrencia de sus objetos, los marcos de su continuidad sobre una experiencia común y el campo o contingencia en que una decibilidad se vuelve verificable y legitimada.

Empero, en Chile, el coleccionismo asiático —y, podrá decirse de cualquier coleccionismo no musealizado— exterioriza una suerte de exclusión histórica y de saber, respecto de su identidad anterior al Museo. El coleccionismo asiático describe, por sí mismo, un evento que, apenas, se bosqueja como objeto de indagación y permanece en lo disperso, a intersticios indicado en la marginalidad de la Historia Social (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 134; Subercaseaux, “Iris y el feminismo aristocrático” 284), cercano al tópico del

orientalismo (Baros 67) y los testimonios literarios (Amaro 153; Ramírez, “Hegemonía occidental” 2; Ramírez “Orientalismo” 158) que, de manera general, vehiculan una mediación con el Oriente (Gasquet 18).

A partir de este estado de las cosas, muy sumarial, el propósito de este artículo no es redefinir lo que es el coleccionismo asiático en Chile, tampoco doblarlo a un esquema de análisis o agotar su problemática. Más bien, este trabajo argumenta sus límites actuales de estudio desde las lógicas del Museo y ofrece un caso desde fuera de la musealidad.

El caso de estudio es el coleccionismo asiático de Luisa Lynch del Solar (1864-1937); pero, no todo su conjunto privado, sino, aquel que fue donado y convertido en la actual *Colección asiática* del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). En tanto que coleccionismo asiático, el caso Lynch como estudio –lectura– de discontinuidad de la experiencia del Museo, en función de detectar las propias reglas de formación de sus objetos.

La investigación se inscribe sobre los ejes de los estudios del coleccionismo, la estética y la historia cultural.

## **2. LA COLECCIÓN ASIÁTICA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES: EN LA MUSEALIDAD**

El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) custodia un conjunto de veintidós piezas *ukiyo-e* (estampas) y cinco pinturas monocromas sobre papel (cuatro sin autoría) que componen su Colección Asiática.

La colección fue ingresada al Museo en 1930. Con anterioridad, se documenta su exhibición en la Exposición Internacional de 1910 (MNBA 4). Allí se registra como propiedad de Luisa Lynch (Figuerola 127): “La Comisión aceptó el jeneroso [sic] ofrecimiento de la distinguida señora Doña Luisa Lynch de Gormaz, de exhibir las más preciosas piezas de la magnífica colección de objetos y grabados japoneses que ella posee” (en Keller y otros 29).

También, en un documento de 1930, publicado por el Departamento de Extensión Cultural y Artística de la Universidad de Chile, se indica que

“El Arte Oriental está representado por unos kakemonos (cuadros en rollo) y estampas japonesas, entre las cuales podemos citar las de Harunobu y Utamaro. Un ‘Buda Chino’, adquisición de este año, completará la futura Sala de Arte Asiático” (Vidor 97).

Durante 2010 el MNBA solicitó al Laboratorio de Papel y Libros del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) el tratamiento de las piezas<sup>2</sup>, cuyo plan se enlazó dentro de una puesta en valor de la colección en 2017 y exhibición al año siguiente.

Desde su contingencia actual, es decir, sobre el acaecimiento de un régimen de enunciación sobre el objeto, la *Colección asiática* está contenida en dos instancias sincrónicas: una, que se inaugura con su donación y describe un choque de dispositivos de la mirada; otra, que comporta su posicionamiento dentro de la territorialidad museal, a partir de una taxonomía de la imagen hasta el presente. Tales operaciones son apriorísticas, a saber, de sucesión y contención de lo no-musealizado hacia el orden de la musealidad.

Sin embargo, en la sucesiva descripción de sus propiedades, podrán observarse los límites que conlleva para el estudio del coleccionismo asiático como un fenómeno distinto a lo museal.

El museo, desde su formulación moderna en el siglo XVIII, remite a un sistema de *reescritura* y *montaje* de los objetos; un campo de validación y recorte de un conjunto de enunciados, de elementos y apropiaciones discursivas que componen su lugar propio. Para Michel Foucault, el Museo es una heterotopía, una relación para crear compatibilidades, de ensambladuras de cuerpos materiales disímiles y un relato que enuncia la producción unitaria de su temporalidad: “museos y bibliotecas son heterotopías en las cuales el tiempo no deja de amontonarse y de encaramarse en la cima de sí mismo [...] la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que este a su vez fuera del tiempo” (Foucault, *El cuerpo utópico* 76-7).

---

<sup>2</sup> Véase los resultados de esta etapa de la investigación en el sitio de Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR).  
<https://www.cncr.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/4663:Intervencion-de-estampas-japonesas> <https://www.cncr.gob.cl/sitio/Contenido/Galerias/4716:Imagenes-de-la-intervencion-de-estampas-japonesas>

Para Giorgio Agamben, el museo, en tanto un lugar y evento de relaciones estratégicas que configuran la experiencia, es un dispositivo, entendiendo por él “literalmente [...] cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (20-21); y Aurora León concibe esta institución como “el intermediario, el instrumento que (im)posibilita el entendimiento *face to face* del espectador y la obra” (10).

Sin importar la investidura conceptual dada al museo, habría, pues, una trama de reglas que rigen su jurisdicción dentro del espacio, al tiempo que construyen su normatividad sobre los objetos y colecciones.

La formación de la Colección Asiática por reglas precisas de la musealidad se puede constatar en el catálogo de 2018. Allí se registran los múltiples efectos de superposición y sucesión de relaciones que hacen aparecer su aspectación de objeto-colección. Dice Barra:

El [...] MNBA [...] desarrolla un trabajo interdisciplinario que permite conocer las obras tanto en su materialidad física y simbólica como en sus contextos históricos y sociales [...] y que instalen así la colección en la actualidad y favorezcan la vinculación del Museo con los visitantes del siglo XXI. (Keller y otros 11)

Los objetos-colecciones se construyen en su pertenencia al orden del museo. Ese momento se inaugura con el ingreso de las piezas asiáticas (su anulación como coleccionismo privado) al dominio museal en 1930: acontece el encuentro con una otredad (formatos, orígenes, disposiciones y sentidos de las obras) y un sistema de distribución común ejercido por la *musealidad*; se prescribe un programa de observación y clasificación en serie.

Poulot, cuando refiere al museo romántico, indica que “ilustra la diferencia de los tiempos: el pasado parece contarse a sí mismo, en una puesta en escena de color local” (32). Este perfil del museo, más que una simple tipología, pertenece a un principio interno de lo museal: el choque de dispositivos de la mirada.

Todo objeto se halla entrecruzado por la configuración —y la experiencia— de una ideología de la mirada que modela su imagen: “La visión efectiva de las imágenes tiene lugar, por el contrario, en un contexto, determinado de modo múltiple: contexto social, contexto institucional, contexto técnico, contexto ideológico. El conjunto de estos factores que regulan la relación del espectador con la imagen, es lo que llamamos dispositivo” (Aumont, *La imagen* 15).

La *musealidad* fija un sistema de reconciliación de contrarios, la polivalencia de *dispositivos de la mirada* de sus colecciones, al tiempo que patenta su roce en la taxonomización (Marín 32).

El Museo, a partir de la *musealidad*, elabora su propio *dispositivo de la mirada* que, aunque no es atemporal (pues, responde a las rupturas, innovaciones y transformaciones del concepto de Museo), mantiene cierta estructura de continuidad. Por una parte, fabula una narración de imágenes (por montaje) entre las distintas ideologías del mirar que interactúan en los objetos, asignándoles una función teleológica, a saber, testimonial y representacional; por otra, insiste en desembocar el sentido de las piezas sobre una decibilidad común, la contemplación estética y la información curatorial (Fajardo 45). Aumont dice: “habrá que preguntarse, por ejemplo, por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las *Artes* primitivas: ¿quién tiene ese poder de denominación?” (16).

En el catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910, la futura Colección Asiática fue expuesta bajo los mismos criterios, la misma convocación de la mirada que la sección de Arte Aplicado e Industrial, Artes Gráficas y la selección de países, que forman, todos, el dispositivo de la mirada del museo, su decibilidad compartida, la contingencia.

Allí la musealidad operó, a partir de la identificación del Arte con la categoría de Bellas Artes (MNBA 26, Zamorano, “Principales exposiciones” 118, F. Hernández 281) y su asociación con una ideología del progreso:

Ambicionaba, señores, traer hasta nosotros una muestra viva de la belleza, del buen gusto i de la valiosa documentación histórica que se encierran en

esos tesoros de arte de las viejas ciudades europeas. [...] i pensaba que, al acometer esta empresa, rendía un tributo al progreso i a la cultura de mi patria. (Mackenna 117)

Todas las obras de la exposición de 1910 fueron homogeneizadas como un dispositivo de la mirada que las escenificó desde un estado coyuntural –histórico– de desarrollo artístico, el retrato de un progreso civilizatorio y un intento por construir un reservorio artístico nacional. Tal *modo de aparición* de los objetos y su decodificación reforzaría la tesis de un Estado fundador y sostenedor de un campo cultural republicado (Zamorano y otros 164, Drien 4, Gallardo 9), aunque en la práctica, como indicó el hermano de Luisa, Enrique (quien fue director del MNBA entre 1897 y 1918), también fue de escasez de recursos.

En la política de adquisición de obras de Enrique Lynch se atestigua la colaboración de su hermana:

También, se realizaron en esta época [alrededor de 1910] otras donaciones al Museo. La sucesión de Agustín Edwards donó una Venus de Médicis, [...] mientras María Luisa Lynch de Gormaz donó una escultura del vicealmirante Patricio Lynch, de autoría de Dennis Pierre Puech. (Zamorano y otros 82)

El coleccionismo de Lynch, en el contexto de la exposición de 1910, quedó objetivado a partir de propiedades como el refinamiento, un objeto-colección que es muestrario del gusto sofisticado y, además, la ruta para el campo cultural chileno, vinculado a “las naciones de alta cultura en las cuales el arte ocupa un lugar prominente” (MNBA 36). En 1920 este valor, incluso, está asociado a la propietaria:

Esta distinguida dama abandonó el país en compañía de su padre, el Almirante don Luis Lynch, a una edad muy temprana, siendo casi una niña, y desde esa época no hizo otra cosa que viajar por el mundo entero civilizado, admirando con su belleza y con su especial distinción a las gentes refinadas y de buen gusto. (*Pacífico Magazine* 200)



En la exposición de 2018 (que recoge la investigación del 2010 y 2017) la musealidad elaboró su dispositivo de la mirada con reglas de una nueva decibilidad y emergencia del objeto.

La potencia testimonial y representacional del objeto museal se aparta de categorías sobre el Arte –las Bellas Artes– y de la ideología del progreso del siglo XIX para ser determinado por una taxonomización del espacio. La taxonomización también puede ser planteada como una operación de *gestión de archivos*, en la medida que, ahora, el objeto-colección-archivo “permite a los usuarios retornar a las condiciones en que estos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia” (Guash 16). El Museo fabula una historia general (del Arte) (de Montebello 11, Jiménez-Blanco 174), un agrupamiento de piezas que participan de una cronología trascendental, un contexto dominante y un orden de simbolización al que se debe acceder y restaurar en la experiencia contemporánea.

En el siglo XXI, el dispositivo de la musealidad consiste en fabricar *imágenes por series* de sus objetos, secuencias individualizantes de un trasfondo único y definitivo de la pieza, esto es, su posición asignable en la historia como datación, reconocimiento formal y significación simbólica; su *telos*, también, consiste en dar fundamento a los taxones. La *imagen por serie* corresponde al recurso museográfico del Nombre Común, “que permite nombrar e identificar inequívocamente un objeto. Además [...] permite vincularlo con objetos de características similares” (Nagel 13).

La Colección Asiática del MNBA fue exhibida en 2018 con prescindencia del fenómeno del coleccionismo como dimensión integrante de la decibilidad del dispositivo de la mirada:

- El estudio de la “historicidad de la colección” no involucró –más allá de un señalamiento– un análisis de las piezas como historia de una adquisición privada y circulación específica, sino la indagatoria de un momento ontológico, único, del objeto. La historia de la obra refiere al tiempo que se inaugura con su producción, que funda una articulación con la verdad del objeto, quiero decir, “l’ensemble des procédures qui

permettent à chaque instant et à chacun de prononcer des énoncés qui seront considérés comme vrais” (Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, 407). El coleccionismo es asignado a un hecho formal, de tránsito, de simple distribución de lugar, y no un dominio enunciativo con propiedad. La musealidad ancló su dispositivo sobre una imagen-taxón epocal: el período Edo (1603-1868), el sustrato de la verdad de las obras. Comenta Farriol: “Sabemos que es irreductible, desde nuestra contemporaneidad, comprender obras de otros contextos o épocas [...] no obstante, a pesar de que estamos conscientes de lo difícil que representa lograr asimilar el profundo sentido de estas voces del período Edo, nuestro objetivo principal se cumple” (Keller y otros 9).

- El dispositivo de la mirada unifica la verdad y la decibilidad de la obra con una mediación epocal; el objeto acontece testimonialmente. Toda experiencia posible sobre la obra es un movimiento configurativo regresivo, pues, “la finalidad [es] demostrar el significativo valor que posee [...] como reflejo y testimonio de su época y contexto original de creación, constituyéndose como vínculo entre pasado y presente” (Keller y otros 40). Época y verdad son posiciones decidoras en el dispositivo del Museo que hace acontecer el período Edo en un plano de parentelas interpretativas, una taxonomización del contexto. Apuntalo la idea. En la exhibición de 2018, el MNBA solicitó prestadas a otros museos un conjunto de objetos –kimonos, armaduras samurái, katanas, espejos– de la época con el fin de asentar la dominancia coyuntural de sus piezas y un sentido común que se transfiere, clasifica y se sujeta en el tiempo hasta nuestra experiencia. Pero, asalta un olvido primordial: la Colección Asiática es una donación privada, un orden de asociación, significación y circulación que no responde a la cotidianeidad japonesa original, sino a su subversión y detención. Sin embargo, la exposición elucubró como tesis central que ese conjunto mínimo de piezas –algunas sin identificación– eran una huella unívoca de su tiempo, tal como señala Barra:

*Mundo flotante del período Edo* [nombre de la exposición] busca crear zonas en las que el visitante expanda su curiosidad, aprendizaje y se conecte con la muestra a través de un guion asociado a narrativas sobre la vida cotidiana de Japón, durante el período Edo, levantando tradiciones, costumbres y leyendas que en algunos casos se extienden hasta el día de hoy. (Keller y otros 12)

Ofrezco, pues, a la luz de estas limitaciones y omisiones, una propuesta sobre la contingencia de este caso de coleccionismo asiático por fuera de la *musealidad*.

### 3. EL COLECCIONISMO DE LUISA LYNCH: PREGUNTAS FUNDAMENTALES Y MATERIALES DE TRABAJO

Según José Luis Cano de Gardoqui, el coleccionismo posee la siguiente sintomatología: “el coleccionista libera al objeto de su propia función y utilidad. El objeto adquiere un nuevo contexto relacionado con los de su misma clase o categoría, pero también un nuevo valor acorde con la significación con la que le inviste el coleccionista” (43).

La práctica coleccionista impone, al menos, dos interrogantes por fuera del Museo: a) ¿cuáles son las condiciones que permiten descubrir, en torno a la adquisición intencionada de ciertos objetos, un régimen de performatividad no atribuible a lo meramente doméstico? y b) ¿sobre qué red de reglas se entreteje esa consistencia?

Las preguntas derivan hacia la vida privada del coleccionista, en términos de interpelar intenciones, circuitos de legibilidad y emplazamientos. Por consiguiente, estudiar el coleccionismo (cualquiera de sus formas) es preguntarse por sus reglas de formación, en virtud de un sujeto histórico del conocimiento.

Sin embargo, la vida de Luisa Lynch (1864-1937) ha sido ensayada, más bien, en clave estructuralista como caso de estudio de la vida cultural de la aristocracia chilena de finales del siglo XIX (Ulianova y Norambuena 200, Cortés 131), sobre cierta determinación por formas de feminismo

elitista y el sujeto *socialité* (Klimpel 236, Subercaseaux, *Inés Echeverría* 80). Las alusiones al coleccionismo asiático de Lynch y su primer esposo, el diplomático Carlos Morla Vicuña (1846-1901), son escasas y apenas consignadas como tema de interés.

Con todo, este estudio es capaz de brindar una aproximación a este fenómeno problemático y, por extensión, a la actual Colección Asiática del MNBA.

Las fuentes se han levantado desde archivos de prensa sobre Luisa Lynch, publicaciones de correspondencia y diarios íntimos de sus hijas, Carmen, Ximena y Wanda Morla. También, gracias a la contribución de investigaciones académicas en torno a la vida de la aristocracia chilena de finales del siglo XIX.

### 3.1 El coleccionismo de la familia Morla-Lynch: un sujeto alejado del orientalismo

En el catálogo 2018 de la Colección Asiática se instaló la tesis que el coleccionismo de Luisa Lynch estaría suscrito a las corrientes orientalistas. Hubo dos indicios: primero, porque la vida de Lynch se emplaza sobre un proceso de afrancesamiento de la sociedad nacional del siglo XIX (Pinto 188, Gazmuri 97) y, al tiempo, de las transformaciones del Estado y los efectos de sus políticas públicas liberales (Jaksic y Serrano 178) que favorecieron una mayor apertura –espiritual o simple novedad– hacia el Oriente; segundo, debido a que Lynch estuvo radicada en Europa (sobre todo en Francia), donde pudo tener un primer acercamiento al arte asiático desde aquellos parajes discursivos.

Los diarios de sus hijas no muestran un conocimiento anticipado sobre el Asia antes de 1899, cuando Carlos Morla Vicuña asume como ministro plenipotenciario de Chile en Estados Unidos y Japón hasta su fallecimiento en 1901.

Carmen Morla Lynch deja entrever que es, durante su viaje a Japón, en abril de 1898, cuando tienen el primer contacto con el arte japonés:

Un señor coleccionista de jarrones japoneses, le llevó a mi mamá un vaso muy delicado. Era un *cloisonné* [...] Papá también lo admiró y me sentí feliz al escuchar decir a *monsieur* Morgan: “¡Japón es un verdadero museo del arte!” [...] papá con sus manías de buscador de libros viejos, ha descubierto un libro de Edmond de Goncourt sobre “el Arte Japonés”. (Díaz 398)

Se consignan dos anotaciones importantes:

- En 1899, ya asentada la familia Morla Lynch en Japón, se menciona, por primera vez, un ímpetu por los objetos culturales. Dice Ximena: “Mamá y papá no piensan en instalarse; están encantados y salen con Javier Larraín<sup>3</sup> de inmediato, en investigación artística. Desde ese momento, los coge una verdadera locura de coleccionistas” (Díaz 399).
- Al menos en el caso de Carmen, solo después de la salida de la familia de Japón (1899) y, en el marco de una exposición en París (abril de 1902), puede apreciarse un nexo, indirecto, con el orientalismo:

Fuimos con mamá y Blanca a una exposición japonesa anunciada con mucho bombo. Es increíble que en París se exhiba tanta pacotilla. No había un kakemono que valiera la pena, ni una estampa de Utamaro [...], ni siquiera un Hiroshige poético, ni menos un Hokusai o Toyokuni... las lacas eran hechizas, *pour l'exportation*. Veo que mamá tiene maravillas. (Díaz 523-524)

A contracorriente, sostengo que la colección Morla-Lynch se confecciona desde lo fortuito de su residencia diplomática en Japón (1898-1899), sin influencia de un orientalismo epocal.

---

<sup>3</sup> Diplomático de chileno.

### 3.2 La primera regla de formación del coleccionismo Lynch: la conducta sin fines

Los documentos sobre Luisa Lynch disponibles entre 1915 y 1920 obedecen a una editorial bien definida, cuyo público eran mujeres letradas y a aristocráticas. Aquí caben la *Revista Familia* (1915), *Revista Azul* (1915), *Revista Zig-Zag* (1916) y *Pacífico Magazine* (1920).

Por de pronto, la familia Morla-Lynch podría ser indagada solo desde una perspectiva de clase, un análisis sobre los atributos y condiciones materiales de existencia; en concreto, referidos al *Grand Tour* de la aristocracia chilena de finales del siglo XIX (Vicuña, *La belle époque* 109). Este enraizamiento a la cuestión de clase y al espacio privado-doméstico aparece con cierta frecuencia en entrevistas; algunas, pocas, donde se alude a su coleccionismo japonés: “Después de cruzar un vestíbulo en el cual vemos a la ligera algunas antigüedades de valor, entramos al gran hall de la mansión. y [sic] aquí nuestra vista se recrea en tapices orientales de exquisito color, en brocados antiguos y en una colección magnífica de pinturas japonesas” (Yáñez s/p). O bien, “La señora Luisa Lynch de Gormaz viven en Providencia, en un elegante chalet, rodeado de parque, donde no se observa la mano del hombre [...] Una estatua, un exótico recuerdo oriental disimulado entre la vegetación, ponen inmediatamente en el espíritu del visitante, esa impresión de misterio” (*Pacífico Magazine* 199).

Sin embargo, un estricto estudio de clase suscita, irremediablemente, un gesto de abstracción y sistematización, también, de irrepresentabilidad de la existencia única del coleccionismo. En cambio, me parece que la dependencia entre las posesiones y el propietario revela una ley mucho más distintiva; una regla que yace en la conciencia del individuo: la coincidencia con una idea de libertad.

Explico esta primera regla de formación del coleccionismo (asiático) y su acaecimiento, singular, en el caso Lynch.

Todo coleccionismo, por principio, está sujeto como práctica en una actitud liberal. Entiendo por actitud liberal, parafraseando a Friedrich Hayek,

a un hacer y acaecer del mundo no en conformidad a un fin prefijado; a la par, evidencia a un sujeto histórico no institucionalizado.

Para Hayek, la economía, como término y fenómeno, describe un uso deliberado de medios, en torno a fines y sobre una valorización única de su importancia (31). La economía expresa un sistema. Y alude a una institución (o tipología social), en virtud al conjunto de reglas que determinan su teleología y el vínculo, por autoridad, que pretende ejercer sobre el individuo. Por ejemplo, la justicia social o distributiva “busca resultados específicos para específicas personas y que, por lo tanto, solo puede realizarse en una organización guiada por un fin y no en un orden espontáneo independiente de cualquier fin” (Hayek 41).

El Museo, mirado así, se erige sobre una ley distributiva –social– que instituye las relaciones intrínsecas de su sistema, la atención a sus fines y repartición de efectos sobre el individuo museal (García 42): configura un dominio estético, político e histórico.

Pero, una geografía liberal –*catalaxis*, dice Hayek– custodia un orden espontáneo. No se trata de pura aleatoriedad, ni una amalgama de economías (organizaciones); sino de un fundamento conductual no teleológico. Aplicado al sujeto, una *actitud liberal* compone una superposición de idealidades: el individuo mora el mundo determinado únicamente por reglas de conducta y su expresión se patentizaría en la propiedad privada. Lo primero atañe a un sujeto no institucionalizado (sin fines apriorísticos), proyectado por sus propios intereses, mientras lo segundo expresaría la forma –el valor asignado– de esa correlación:

la defensa de una sociedad libre deba demostrar que, si los miembros de la misma tienen buenas posibilidades de usar con éxito su propio conocimiento individual para alcanzar sus objetivos individuales, [...] ello se debe a la circunstancia que no se exige una escala unitaria de fines concretos [...] las reglas no imponen la obligación de acciones particulares (Hayek 32-3).

En la estadía en Japón de los Morla-Lynch no se sugiere ninguna premeditación de compra, sino un interés extremadamente circunstancial, en

cuya singularidad, el deseo, las elecciones y las estrategias de singularización de sus obras dependen más de la coyuntura de la adquisición –el juego entre la oferta y la demanda– y la práctica de un sujeto libre de fines y anticipaciones conceptuales –aunque en búsqueda de la exclusividad y la distinción–, que una orientación instrumentalizada:

Vendedores de curiosidades han llegado a traer cosas raras para los nuevos viajeros [...] entre otras, un conejito en cristal de roca y de ojos rojos, frente a la desesperación de Javier que lo quería para su colección. Los coleccionistas son verdaderos rivales entre ellos; y así fue como él, de un golpe de bastón, quebró las orejas del conejito de cristal, celoso que otro lo poseyera. (Díaz 399-400)

Este esbozo hayekiano sobre la libertad permite formular la primera regla de formación del coleccionismo no museal: la afirmación de un sujeto que dispone y reedita su coleccionismo sin un fin (un programa de reparto) enunciable o esquema histórico, que se halla entrecruzado a un acontecimiento de su vida privada. El coleccionismo es siempre una actitud liberal y *a posteriori* del acto del individuo, en apertura a las reglas de su actuar y no al acto taxonómico –interpretación ulterior– de las piezas.

Primera consecuencia: el coleccionismo asiático de Luisa Lynch no define, en sí mismo, un dispositivo de la mirada o gesto curatorial, sino un valor variable de intenciones, vehiculado por relaciones de oferta y demanda, de espacialización de los deseos desde “una actividad libre y desinteresada” (Cano de Gardoqui 18). El coleccionismo privado de los Morla- Lynch no es un nivel enunciativo institucional; antes bien, se esgrime sobre un sujeto histórico que se apropia de un contexto material como conquista de lo singular.

Lo privado como espacio y deseo por lo singularmente propio –y que conlleva, también, una carga emocional– se expone en una carta fechada en 1933, de Luisa Lynch a María Tupper: “He querido mucho mis libros, pero, el desconsuelo de los robos, la paralización inútil de ellos y la indiferencia



de todos a mi alrededor ha formado mi decisión. Cada libro que se va, es un golpe no sé dónde en mi ser” (Díaz 201)<sup>4</sup>.

Segundo efecto: ninguna *contingencia* del coleccionismo puede ser igual a otra. El sujeto es crucial para la formación del coleccionar, pero, no permite tasar el dominio de las relaciones de compatibilidad de sus objetos, la expresión de un habla específica, su identidad, el modo de producción de un sentido. Entonces, mientras la actitud liberal exige al coleccionismo estudiarse caso a caso, su especificidad –sus matices– se hallan en sus condiciones de instalación.

### 3.3 La segunda regla de formación: el salón

Las *condiciones de instalación* son los puntos de coincidencia y regularidad adquirida entre el objeto de la conducta, su lugar de inscripción y significación; es decir, donde se localiza la posibilidad física de dar habla a la obra, el acto performativo.

En el Museo, la gesta de la instalación está cifrada, *a priori*, por el dominio museográfico.

Empero, un análisis *a priori* de la *instalación* del coleccionismo es insuficiente, a razón de la primera regla de formación.

Más aún, en las fuentes bibliográficas sobre Luisa Lynch en Chile (julio de 1902 en adelante), no hay indicios interpretables que su colección privada –en su hogar– haya sido tratada como correlación museal, a saber, gestada en lo público o sobre un régimen discursivo asociado al Museo. De hecho, hay un tono a fracaso en sus intentos exhibitivo-públicos:

Esta colección de grabados japoneses y de pinturas que Ud. ve<sup>5</sup>, las adquirí cuando mi esposo estuvo de diplomático en Japón. Hace algún tiempo organicé

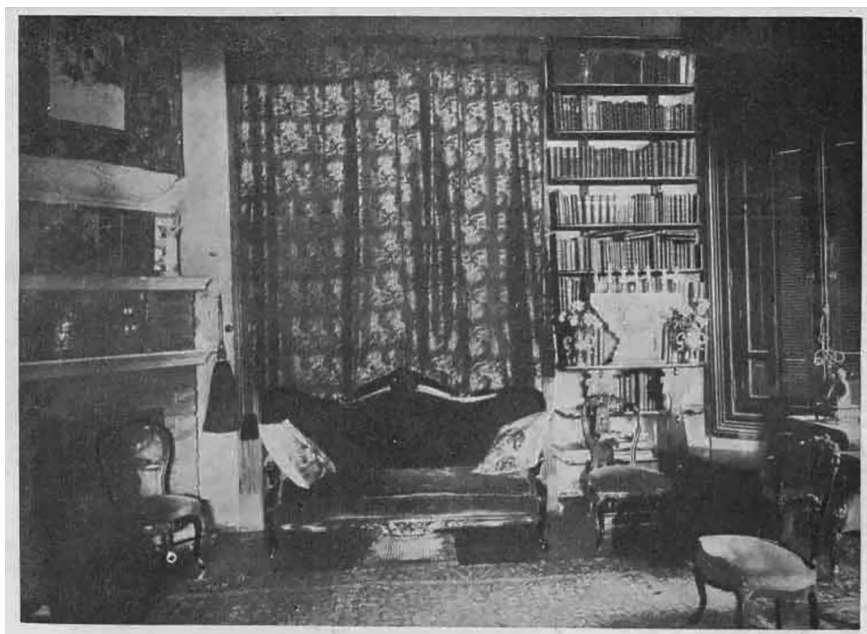
<sup>4</sup> La situación que se narra, muy probablemente, corresponde a la donación de Lynch de parte de su biblioteca privada (manuscritos y documentos de Carlos Morla Vicuña) a la Biblioteca Nacional de Chile en una fecha no precisada, pero, posterior a su regreso al país (Nieto del Río 134).

<sup>5</sup> Algunas identificadas en la colección actual del MNBA.

una exposición de estas obras<sup>6</sup>, pero el público, poco preparado para juzgarlas, no pudo darse cuenta de valor que ellas representaban.

Sobre las murallas del hall [...] vemos más de cien kakimonos. (Yáñez s/p)

La nota describe, a la pasada, un hecho fundamental: su colección japonesa está contenida –*espacializada*– en dos salones (fig. 1).



A través de las fotografías no cabe duda que el coleccionismo de Luisa Lynch es doméstico, aunque, ello no implica una obediencia a lo cotidiano; no toma posición en la *performatividad* de las cosas comunes: está gobernado por las leyes del salón.

El salón, arribado a finales del siglo XVIII y principios del XIX a Latinoamérica, se incorporó en los imaginarios aristocráticos como un espacio de significación compartida: su base, de sociabilización privada

<sup>6</sup> Podría referirse a la exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1910.

y contigua a las formas de reunión francesas (Micale 258), describió un lugar de afluencia, por una parte, de carácter más festivo, donde la conversación estaba animada por la música, el canto y el baile; de otra, el salón es un recurso de la tertulia, en que la plática es una forma de arte y el espacio se adecua completamente a ella, en torno a la literatura, la política, la economía o la coyuntura social (Vicuña, *El París americano: la oligarquía chilena* 19; Peña 86). El salón de tertulias –literario– se articula, en el contexto de este estudio, a partir de la década de 1840, en medio de un proceso de europeización –con un énfasis intelectual– de la sociedad nacional (Subercaseaux, *Historia del libro* 46).

Físicamente, el salón es un espacio interior destinado a la reunión; en su complejidad, reviste un sistema de sociabilización e individualización de clase, respecto de dinámicas de exclusión/inclusión de grupos, normas, ademanes, que definen las estrategias de contacto interpersonal, del cuerpo propio –una subjetivación del espacio– y de sensibilización del espacio por la práctica conversatoria. El salón es una jerarquización física:

Sin importar el estilo predominante en la construcción, los palacios santiaguinos comparten esa necesidad de jerarquizar los recintos, enfocándolos en cumplir estrictamente una función específica [...] En una fiesta o banquete se utilizarán sólo los recintos definidos como sociales: el recibidor, el hall, la sala de baile, la de música, el comedor, el salón de juegos o la sala de té. (Imas y otros 12-13)

Respecto de la mujer, el salón instituyó, apretadamente, una zona de libertad y autoeducación informal (Doll 86); de allí estriba la figura de la *salonière*, la anfitriona.

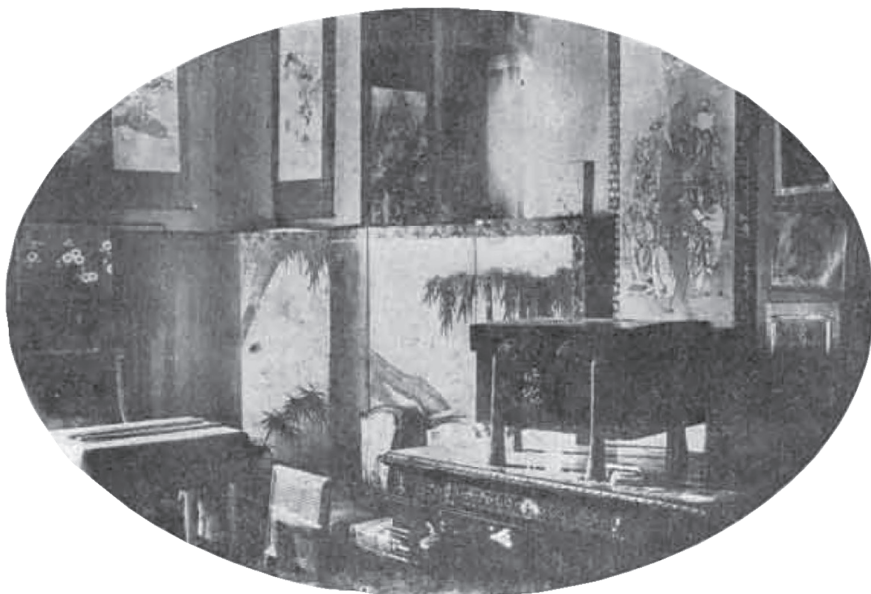
Los salones de Lynch son herencia de esta tradición. Si bien no hay registro de tertulias organizadas por Luisa Lynch en Chile, su condición de *socialité* y vínculos con *salonières* está acreditado: Sara Hübner (Magda Sudderman), Lucía Bulnes, Inés Echeverría (Iris), Delia Matte o Mariana Cox Stuyen (Shade) (Subercaseaux, *Inés Echeverría* 82). Al contrario, sus salones en París fueron muy visitados por artistas como Auguste Rodin (Vicuña, *La belle époque* 97).

Las condiciones de instalación del salón, en cuya regla se inscribe el coleccionismo Lynch, corresponden a las modalidades del habla: el conversatorio de pie, deambulante, y la plática en el contexto de la lectura y descanso.

En una fotografía de 1915 se expone la biblioteca de Luisa Lynch: entre los libros, en el aparador, en la esquina, al lado del sillón, entre cerámicas, cruces y retratos, yacen situados *ukiyo-e* (estampas). Su punto de vista no es frontal; se hallan encajados como un volumen que sobresale –y empuja– las paredes. La mirada que exigen es la del cuerpo sentado, reclinado, en atención a la lectura o al diálogo, cuyo punto de fijación es desde la perspectiva de las sillas y sillones (fig. 2).



Segunda fotografía: 1916. Se registra un hall adonde, intercalados, asoman *ukiyo-e* sobre la pared, junto a biombos y cajones lacados. La escena evidencia un atiborramiento del lugar (fig. 3).



Una tercera fotografía del hall advierte una pared saturada de *ukiyo-e*, acompañada por una mesilla y cerámicas. Las obras no se disponen hacia una contemplación atenta y específica; la visión que incita es general, abierta, para un observador de pie, escurridizo, lúdico en el espacio. Se trata de una performatividad del lugar, su “evocación exótica” (s/p), como alude Nathanael Yáñez (fig. 4).

Las leyes de instalación, en que se sitúan las dinámicas del habla, pertenecen al divertimento; y es éste el cimiento que da lugar y significación a este caso de coleccionismo asiático de Lynch dentro del salón. El divertimento compone la red que delimita, en el régimen del salón, al sujeto parlante y su experiencia visual-espacial; es un modo remisible a lo decorativo.

Primero, porque hiperboliza el espacio como una operación del refinamiento. El habla en el salón se haya recorrido por la producción del gusto, la capacidad de distinción y elegancia del propietario. Los objetos son mercancías. El sujeto parlante consume espacio: “En el fondo, el salón impulsó el desarrollo y puso de relieve un determinado modelo de urbanidad y un tipo particular de edificación personal [...] supuso elementos de juicio

propios, con arreglo a los cuales evaluar la calidad de las personas” (Vicuña 91). Y en *Pacífico Magazine* se lee:

En el interior de los aposentos una luz difusa y tamizada recuerda la de los templos orientales [...]

Qué diferencia entre la decoración y mobiliario de estos aposentos y las del imprescindible y amanerado salón al estilo de cualquier Luis, interpretado a la criolla. (3)



Los elementos del salón envuelven al visitante en una dimensión estética irrenunciable. Sin embargo, aquella no es la contemplación desinteresada; lo que pone en juego es su gestión como encaje y recurso ornamental. Las obras no son decidoras respecto de su capacidad de suscitar la mirada por sí mismas; más bien, enmarcan la escenificación del salón (Vicuña, *La belle époque* 91).

Segundo, ya que este caso de coleccionismo asiático de salón no puede descifrarse desde un principio autónomo del Arte, esto es, desde un análisis donde “el espectador [...] está sujeto a la estructura de la mirada de la obra; la obra lo ve (transitivamente), y viéndolo lo inscribe en su juego, y es vista” (Oyarzún 53), las obras en el salón se integran en función a su rol de espacialización, a su regularidad como un componente. En tal lógica, el objeto-componente se mide por su eficacia de ser pretexto –de estimulante al acto dialogante o la lectura– y de subordinación a los usos del salón.

Tercero, la experiencia ofrecida por el coleccionismo asiático de Lynch remite a un sentido de bloque (arquitectónico, visual); es decir, a una unidad interna que se encuentra más allá de las interacciones posibles entre las obras como punto originario de la experiencia estética (y también museal), localizable en la superposición de elementos dentro del espacio del salón y el sentido –la activación– que suponen como *paratextos* dentro del acto hablante.

La crisis del salón, al menos, en la vida de Luisa Lynch –cuyas razones habrá que examinar con detención a futuro–, propiciaron la descomposición de su colección asiática:

- Por procesos de donación al Museo Nacional de Bellas Artes (1930) y la Sociedad Bach (1929-30) y a particulares desconocidos. Dice Domingo Santa Cruz, esposo de Wanda Morla Lynch: “Solo doña Luisa Lynch de Gormaz respondió generosamente<sup>7</sup>, organizando una Exposición de Arte Japonés, con su colección privada, cuyo producto fué obsequiado a la Sociedad Bach” (43).
- Un evento de replanteamiento –con toda la ambigüedad que acarrea– del sujeto, respecto a su rol de propietario y las condiciones de su valor, acaso, por cierta influencia que podrían tener corrientes como la teosofía o el espiritismo epocal. En la carta de 1933 se lee:

---

<sup>7</sup> Alusivo a la situación económica de la Sociedad Bach]

Pero al tenerlos acumulados [los libros, sus colecciones] es egoísmo.

Las obras de arte. Los cuadros preciosos deben ser de todos. Me habrás oído decir esto. Los museos son para todo el mundo.

[...] Pienso que se malgastarían después de mi muerte; mis yernos los mandarían al remate con la indiferencia de las cosas inútiles [...] Que sirvan; se terminó el encantamiento de la prisión en que estaban. (Díaz 202)

#### 4. CONCLUSIONES

Este artículo ha pretendido restituir una diferencia esencial entre un modelo de saber asociado a los objetos asiáticos dentro de los museos, por un lado, donde se ha persistido un análisis como colección y, de otra, distinta, en función a su naturaleza de coleccionismo privado.

El propósito no ha sido retratar la equivocidad de una perspectiva u otra sobre el objeto de estudio, sino que, a partir de este contrapunto, constatar las reglas que definen dos fenómenos que son diferentes: la colección museal asiática y el coleccionismo asiático.

Así, sobre el caso de estudio de la colección asiática privada de Luisa Lynch y su localización actual en el MNBA, esta indagación expone los siguientes resultados:

a) Las piezas asiáticas, en el contexto del Museo, se rigen por reglas de formación emanadas por la musealidad: estudian los objetos como colección museal.

b) La musealidad es el dominio, el trasfondo (ontología) o racionalidad del museo, en que acontece su dispositivo de la mirada, es decir, las estrategias de compatibilidad, asociación, discernimiento y coexistencia de las colecciones, así como de la experiencia posible.

c) El dispositivo de la mirada que rige actualmente al objeto de estudio es testimonial, pues, define la verdad de la obra sobre su contexto de producción –originario– y la capacidad taxonómica de representarse epocalmente, en analogía a otras piezas y desde una experiencia compartida por el entorno museal. Esta verdad del objeto sólo es posible de ceñir al



modelo del Museo, quien hace emerger a la obra como un archivo –un fin puesto sobre una coyuntura a la que se puede acceder– y una serie –la contingencia histórica que es común–.

d) La restitución de la diferencia fundamental entre colección y coleccionismo consiste en caracterizar a este último como otro campo de enunciación y emergencia de las piezas, cuyas leyes y principios se gestan sin dependencia y sobre los límites del museo.

e) El coleccionismo corresponde a un orden enunciativo propio que posee dos reglas de formación, respecto al caso de estudio.

Uno, principiado por la conducta del sujeto coleccionista que no se concibe sobre fines anticipados (institucionales), sino por una actitud liberal que pone en juego los deseos y las relaciones de oferta y demanda. El principio del coleccionismo como voluntad de adquisición es único e individual. Así, el coleccionismo de Luisa Lynch se elabora en la contingencia de su residencia en Japón entre 1899 y 1900, sin influencia de las corrientes orientalistas de la época.

Dos, el espacio del coleccionismo que está dado por sus condiciones de instalación. La colección Lynch se espacializa sobre las leyes del salón de tertulias, vale decir, en torno a las modalidades del habla y la lectura. Los objetos asiáticos adquieren un lugar y función sobre las lógicas del divertimento.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2016.
- AMARO, LORENA. “Una experiencia centrípeta: construcción de la autoría, modernidad y espiritualismo en *Hacia el Oriente*, de Inés Echeverría Bello”. *Revista Taller de Letras*, n.º 53, 2013, pp. 151-161.
- AUMONT, JACQUES. *La estética hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra
- . *La imagen*. Barcelona: Paidós, 2013.
- BAROS, MAURICIO. *El imaginario oriental en Chile en el Siglo XIX: orientalismo en la pintura y arquitectura chilena*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.
- CANO DE GARDOQUI, JOSÉ LUIS. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.
- CLAIR, JEAN. *Malestar en los museos*. Gijón: Ediciones Trea, 2011.
- CORTÉS, GLORIA. “Actividades femeninas: Women’s Collective Exhibitions in Chile between 1914 and 1939”. *Art@S Bulletin*, n.º 1, vol. 8, 2019, pp. 124-36.
- DOLL, DARCIE. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 71, 2007, pp. 83-100.
- DRIEN, MARCELA. “Museo Nacional de Bellas Artes: Itinerario de una colección”. Museo Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 1-23. [www.mnba.gob.cl/publicaciones/museo-nacional-de-bellas-artes-itinerario-de-una-coleccion](http://www.mnba.gob.cl/publicaciones/museo-nacional-de-bellas-artes-itinerario-de-una-coleccion).
- FAJARDO, CARLOS. “De la contemplación estética a la interacción participativa”. *Revista Enunciación*, vol. 14, n.º 2, pp. 42-50.
- FOUCAULT, MICHEL. *Dits et écrits, vol. I, 1954-1969*. París: Gallimard, 1994.
- . *Dits et écrits, vol. III, 1976-1979*. París: Gallimard, 1994.
- . *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010.
- GALLARDO, XIMENA. “El Museo de copias en Chile”. *Museo de Copias: el principio imitativo como proyecto modernizador: Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, pp. 9-52.

- GARCÍA, ISABEL. “El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo”. *Revista Complutum*, vol. 26, n.º 2, 2015, pp. 39-47.
- GASQUET, AXEL. *El llamado de Oriente: historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 2016.
- GAZMURI, CRISTIÁN. *Historia de Chile 1891-1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago: RIL Editores, 2012.
- GUASH, ANA MARÍA. *Arte y archivo, 1920-2010*. Madrid: AKAL, 2019.
- HAYEK, FRIEDRICH. *Principios de un orden social liberal*. Madrid: Unión Editorial, 2020.
- HERNÁNDEZ, CARMEN. “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 261-94.
- HERNÁNDEZ, FRANCISCA. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.
- IMAS, FERNANDO Y OTROS. *La Ruta de los palacios y las grandes casas de Santiago*. Santiago: CNCA, 2015.
- JAKSIC, IVÁN Y SOL SERRANO. “El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”. *Liberalismo y poder: Latinoamérica en el siglo XIX*. Santiago: FCE, 2011, pp. 177-206.
- JIMÉNEZ-BLANCO, MARÍA DOLORES. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2021.
- KLIMPEL, FELICITAS. *La mujer chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1962.
- LEÓN, AURORA. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.
- MAIRE, GONZALO. “Reconocimiento de dos piezas de la Colección Oriental del Museo de Artes Decorativas a través del problema del color”. Dirección de Archivos y Bibliotecas, Archivos y Museos, Colecciones Digitales, febrero de 2021, [www.artdec.gob.cl/sitio/contenido/objeto-de-coleccion-digital/81607:reconocimiento-de-dos-piezas-de-la-coleccion-oriental-del-museo-de-artes-decorativas-a-traves-del-problema-del-color](http://www.artdec.gob.cl/sitio/contenido/objeto-de-coleccion-digital/81607:reconocimiento-de-dos-piezas-de-la-coleccion-oriental-del-museo-de-artes-decorativas-a-traves-del-problema-del-color)
- MARÍN, MARÍA TERESA. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.

- MICALE, ADRIANA. "Salones, tertulias y mujeres de la élite criolla latinoamericana: Prácticas de sociabilidad y circulación de ideas". *Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. Lima: Gráfica Biblos, 2014, pp. 257-68.
- MONTEBELLO, PHILIPPE DE. "El estado de los museos y los retos del futuro". *El museo hoy y mañana*. Madrid: Cátedra del Museo del Prado, 2010, pp. 9-34.
- NAGEL, LINA. "Campos sugeridos". *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago: DIBAM, 2008, pp. 12-21.
- OYARZÚN, PABLO. *Arte, visualidad e historia*. Santiago: Ediciones UDP, 2015.
- PEÑA, MANUEL. *Los cafés literarios en Chile*. Santiago: RIL Editores, 2002.
- PINTO, JORGE. "Proyectos de la élite chilena del siglo XIX". *Revista Alpha*, n.º 26, 2008, pp. 167-189.
- POULOT, DOMINIQUE. *Museo y museología*. Madrid: Abada, 2005.
- RAMÍREZ, VERÓNICA. "Hegemonía occidental sobre el mundo. Los relatos de dos viajeras chilenas en Oriente". *Revista Chilena de Literatura*, 2010, pp. 1-13.
- . "Orientalismo y antioccidentalismo: discursos que enmarcan la representación del Yo en el relato de viaje de Inés Echeverría (Iris)". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 95, 2017, pp. 149-17.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago: LOM Ediciones, 1993.
- . *Inés Echeverría (Iris) alma femenina y mujer moderna antología*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- . *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, vol. II*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- . "Iris y el feminismo aristocrático". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 92, 2016, pp. 283-290.
- ULIANOVA OLGA Y CARMEN NORAMBUENA. *Rusos en Chile*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2009.
- ULLOA, ANDRÉS. *Colección China Museo Pedro del Río Zañartu: una mirada a Asia desde la Región del Biobío, Chile*. Hualpén: Universidad Católica de la Santísima Concepción, 2016.
- VICUÑA, MANUEL. *El París americano: la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago: Universitaria, 1996.

—. *La belle époque chilena*. Santiago: Catalonia, 2010.

ZAMORANO, PEDRO. “Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales”. *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 39, n.º 1, 2013, pp. 115-130.

ZAMORANO, PEDRO Y PATRICIA HERRERA. *Museo Nacional de Bellas Artes: historia de su patrimonio escultórico*. Santiago: DIBAM / MNBA, 2015.

ZAMORANO, PEDRO Y OTROS. “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: influjos y tendencias”. *Revista Atenea*, n.º 491, 2005, pp. 159-86.

### Fuentes primarias

CENICIENTA, MARÍA. “Con la Señora Luisa Lynch de Gormaz: directora del Club de Señoras”. *Revista Familia*, n.º 3, 1915, pp. 3-4.

DÍAZ, WENCESLAO. *Las Morla: Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.

FIGUEROA, VIRGILIO. *Diccionario histórico y biográfico de Chile: 1800-1925, tomo IV*. Santiago: Imprenta y litografía La Ilustración, 1925.

KELLER, NATALIA Y OTROS. *Mundo flotante del período Edo: colección MNBA*. Santiago: MNBA, 2018.

MACKENNA, ALBERTO. “La ceremonia de su inauguración: sus discursos (1911)”. *Museo de copias: el principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, pp. 117-20.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (MNBA). *Catálogo oficial ilustrado, Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910.

NIETO DEL RÍO, FÉLIX. “Entre millares de libros: la Biblioteca Nacional”. *Sesquicentenario de la fundación 1813-19 de agosto-1963: Homenajes, historia, crónicas, recuerdos, álbum de la Biblioteca Nacional*. Santiago: Ediciones de la Revista Mapocho, 1963, pp. 127-139.

PACÍFICO MAGAZINE. “Doña Luisa Lynch de Gormaz: semblanza por el curioso impertinente”, vol. XVI, n.º 93, 1920, pp. 199-203.

SANTA CRUZ, DOMINGO. “Mis recuerdos de la Sociedad Bach”. *Revista Musical chilena*, vol. 6, n.º 40, 1950, pp. 8-62.

VIDOR, PABLO. “El Museo de Bellas Artes”. *El Museo de Bellas Artes: 1880-1930*. Santiago: Editorial Nascimento, 1930, pp. 93-107.

Yáñez, NATHANAEL. “Interiores: Colección de la Sra. Luisa Lynch de Gormaz”. *Revista Zig-Zag*, n.º 64, 1916, s/pp.