

Retratos en la obra de María Mohor (1920-2002)

Investigación “María Mohor: Vida, trayectoria y obra”, proyecto Fondart folio 627165

Dra. Bernardita Abarca Barboza

I. Introducción

La obra de María Mohor comprende más de 250 piezas plásticas bidimensionales, de las cuales la Fundación María Mohor ha inventariado 246. En su mayoría corresponden a pinturas sobre lienzo (237). En este inventario no se incluyen las obras en otras colecciones, algunas de ellas se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes, que tiene tres xilografías sin título y la pintura al óleo *María* (1988)¹; el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), que también cuenta con dos xilografías y, además, dos litografías, todas sin título²; el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara, donde se encuentra el óleo sobre tela *Retrato de Carlos Ortúzar* de 1968, y el Museo de Artes Visuales MAVI UC, que posee la obra *Sombrero de paja amarillo* de 1979, que es también un óleo sobre tela³. A ellas habría que sumar las piezas que la artista vendió a lo largo de su carrera, de cuyo paradero no se tiene conocimiento. Asimismo, tampoco se han incorporado las esculturas ni obras en otros medios trabajados por la artista y que custodia la Fundación.

La totalidad de la obra inventariada por la Fundación se desglosa en 202 retratos, 27 paisajes y 17 naturalezas muertas. Asimismo, de los retratos, un 93,5% corresponde a representaciones individuales y, de ellos, 163 (86,2%) a pinturas de mujeres, entre los que se encuentran 42 desnudos (25 % del total de retratos individuales femeninos, aproximadamente). Pese a estar fuera del inventario, la figura humana también es el foco principal en las obras escultóricas con que cuenta la Fundación. Además, si tomamos en cuenta las piezas de las otras colecciones mencionadas, estas también corresponden a retratos, siendo mayoritariamente grabados de mujeres, aunque, en la mirada global, las pinturas se mantienen como una marcada mayoría dentro del corpus de obra.

Las obras inventariadas, así como las colecciones públicas y los artículos de prensa recopilados sitúan la actividad de la artista, al menos, desde 1963 y hasta 1996⁴. El inventario de pinturas permite apreciar que la mayor cantidad de obras se desarrolló en el periodo comprendido entre 1964 y 1968. Es interesante constatar que en este rango temporal realiza casi la totalidad de naturalezas muertas, pero en un número muy menor respecto del protagonismo del retrato. En este tiempo se ubica también su mayor producción de desnudos. Durante estos años, la artista llevó a

¹ Esta información figura en las plataformas SURDOC del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y Artistas Visuales Chilenos del Museo Nacional de Bellas Artes.

² Fuente: fichas de obra del Museo de Arte Contemporáneo.

³ Informado en el sitio web del museo: <https://www.mavi.cl/2020/06/16/mmohor/>

⁴ Dado que en el periodo final de producción de obra las piezas no fueron vendidas o donadas, quedaron en manos de la familia y, actualmente, de la fundación que lleva su nombre. Esta información permite situar con bastante certeza sus últimas creaciones en 1996.

cabo sus estudios en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile (1961⁵ – 1968). Podría ser esta experiencia la que impulsó la concentración de desnudos como de naturalezas muertas. Por otro lado, llama la atención que la mayoría de los paisajes se sitúan en la década de 1980. Este breve contexto estadístico permite situar el foco de interés de Mohor: retratos individuales, principalmente femeninos, los que desarrolló a lo largo de toda su carrera. Si bien trabajó principalmente con óleo sobre tela, también exploró otros medios en los que mantuvo su interés por las figuras femeninas.

A su vez, el valioso proceso de entrevistas que llevó a cabo Verónica Waissbluth, como parte de este proyecto de investigación, da cuenta de que quienes conocieron a la artista también recuerdan, especialmente, sus creaciones de figura humana. Dichas entrevistas constituyen un valioso insumo para comprender cómo fue vista la obra de María Mohor en su época y cómo se percibe en la actualidad por teóricos, críticos y galeristas.

Esto también ha quedado manifiesto en los numerosos artículos de prensa sobre su obra (se la menciona en al menos cien notas de publicaciones periódicas)⁶ en los que se puede apreciar una importante insistencia en inscribir el trabajo de Mohor dentro de alguna corriente artística, con énfasis en la clasificación como pintora ingenua, con otras miradas hacia el expresionismo e, incluso, el fauvismo⁷. La base de datos desarrollada por este proyecto revela su presencia en exposiciones hasta 2022, lo que también es un indicador de que es una artista que, aunque sutil, logró dejar su huella en el desarrollo de las artes visuales chilenas.

A partir de lo anterior, esta arista de la investigación se ha desarrollado desde la historia del arte y el análisis estético del trabajo de la artista, en tres ejes: el primero corresponde a la trayectoria de Mohor, inscrita, de algún modo, en el campo artístico local desde las apariciones en prensa, catálogos y otras menciones escritas, así como desde la mirada actual de especialistas y conocedores de su obra. En segundo lugar, dichas ideas se contrastaron con la posición de la artista sobre su propia obra, lo que puede extraerse desde su memoria de tesis (1975) y de las declaraciones dadas en entrevistas. Finalmente, se trabajó desde el análisis de sus obras, enfocado, principalmente, en la pintura de retratos, por tratarse de su producción más característica. Para esto, la revisión digital del inventario completo realizado por la Fundación, mediante el acceso al archivo de la organización, permitió seleccionar una muestra de cincuenta obras para su inspección y registro físico, actividad que resultó especialmente significativa para aproximarse al valioso legado de la artista.

⁵ De acuerdo con la investigación periodística llevada a cabo por Verónica Waissbluth para este proyecto, hay discrepancias en los testimonios y documentos, respecto de su año de ingreso a la Universidad de Chile, pudiendo haber sido en 1961 o 1963. Esto podría deberse a que en 1961 ingresó al taller libre de croquis de Gracia Barros y, tal vez, el año 1963 (declarado por la artista como el de inicio de sus estudios) sea el comienzo de oficial de la carrera. Lamentablemente la Universidad no pudo encontrar el registro oficial de ingreso solicitado por nuestra periodista.

⁶ Para esta investigación, la periodista Verónica Waissbluth fichó cien artículos de prensa aparecidos en publicaciones nacionales en que se menciona a María Mohor, entre las décadas de 1960 y hasta 2022.

⁷ Muchas de estas notas en publicaciones periódicas han sido consultadas desde el Archivo de Prensa de la artista realizado por el Museo Nacional de Bellas Artes, en el cual se encuentran los recortes de prensa fechados, pero no siempre con el número de la página en que aparecieron. Se encuentra disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/MNBA:96170>

II. La carrera de María Mohor desde su inscripción en la crítica y la historia del arte chileno.

Desde sus primeras apariciones en prensa, a propósito de su presencia en concursos y exposiciones, los medios buscan clasificar su estética, especialmente, desde las reseñas de Antonio Romera y Waldemar Sommer; no obstante, otros entendidos también instalarán la constante de definir el trabajo de la artista como ingenua, instintiva o expresionista.

El artículo más antiguo que menciona a María Mohor es de 1967 en la *Revista P.E.C.*, con motivo de su participación en el Concurso de Pintura CRAV, en el que se refieren a ella como “ingenua”, dentro de la enumeración de los participantes. Al año siguiente obtiene el primer lugar en este concurso con la obra *Retrato de Carlos Ortúzar*, instancia en la que se destacó entre 330 obras. Los jueces fueron el crítico Pedro Labowitz; los artistas Adolfo Couve, Eduardo Bonati (ganador el año anterior) y Mario Carreño, y el gerente general de CRAV, Juan Enrique Merino. Parte del premio era la exposición de la obra en el Museo de Arte Contemporáneo (Vasari, J., *El Mercurio*, 1968)⁸. Esta obra es la que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes Palacio Vergara.

Desde este galardón también se deriva la larga nota que le dedica Nena Ossa en la *Revista P.E.C.* “En su mundo”. En el texto destaca los reconocimientos de 1967: el Premio Zonta y los obtenidos en el Salón de Alumnos⁹, así como la mención honrosa en la Bienal de Grabado, sin olvidar el premio del concurso CRAV, afirmando: “Y vaya que se lo merece. Porque aparte de esa convicción interna que la empuja y que es capaz de mover montañas, su pintura posee una fuerza tremenda. Como la de ella. Una pintura con trazos de primitiva por lo instintiva, pero, de poder verdaderamente clasificarse, cae en el expresionismo alemán de Beckmann o Kirchner.” En la última frase de esta cita se evidencia que el interés por inscribirla en alguna corriente es capaz de descontextualizar los aspectos socioculturales que identificaron a ciertos grupos, como *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*¹⁰ en Alemania a principios del siglo XX, completamente ajenos a la realidad de nuestra artista, para, desde el lenguaje pictórico de Mohor, lograr asociarla a una línea que permitiera definir su propuesta personal.

Por su parte, la mención en revista *Ercilla* del mismo año es menor y llama la atención el título: “Premio para una “ingenua”” (*Ercilla* n°1738, 9 de octubre de 1968). A esto se suma que, en 1971, Antonio Romera dedica una extensa nota a la exposición de la artista en la Galería Central de Arte y a las características de su obra, con un afán por inscribirla como ingenua e, incluso, como heredera del fauvismo. (Romera, A. “Óleos de María Mohor”, *El Mercurio*, 1971). Esto refuerza, una vez más,

⁸ Es importante tener en cuenta que sus reconocimientos comienzan en 1967, ya que en una nota de prensa de 1991 la revista *Vivienda y Decoración* menciona que obtiene el primer lugar en el Concurso de Pintura CRAV de 1962, año en que el galardón fue entregado a José Balmes (Cecilia Valdés Urrutia, 28 de agosto de 2022. Disponible en:

https://www.circulocriticosarte.cl/images/img_noticias/docu630b8b5172ad2_28082022_835am.pdf).

Probablemente esta confusión se deriva del artículo de Nena Ossa de 1968 en que la fecha, por su tipografía, puede confundirse con 1963 y se menciona el primer lugar del año anterior al texto.

⁹ En el Salón de Alumnos obtiene el Primer Premio en Grabado y el Segundo Premio Pintura (IV Bienal Americana de Grabado, 1970).

¹⁰ Ambos grupos se consideran parte del expresionismo alemán y se caracterizaron por búsquedas que respondían a los procesos de industrialización y desarrollo de las ciudades desde una crítica a la alienación de la sociedad (Lynton, 1986).

la mirada desde la crítica y la prensa de arte respecto del trabajo de Mohor, el que, a la vez que los lleva a inscribirla en la cercanía de un lenguaje pictórico u otro, al mismo tiempo se percibe un desconcierto por tratarse de desplazamientos que, como ya ha sido mencionado, pueden resultar forzosos.

El mismo año, Ana Helfant escribe una columna referida a su obra (fig. 1), con motivo de la exposición en la Galería Central de Arte, señalando que la artista se debate entre lo naif y lo expresionista, al mismo tiempo que apuesta y espera que se decante por este último estilo, el que la liga al “arte de lo feo” que la autora denomina como “de las voces roncadas”, señalando que “viene buscando un estilo personal y fuerte dentro del expresionismo. Su enfoque del mundo no presenta ni piedad ni delicadeza, sino más bien cierto aspecto de brusquedad, dentro del cual encuentra sus mejores realizaciones”, entre las que destaca la obra *Pancho y Carmencita*, que ilustra el texto. A lo que añade: “María Mohor es un talento real y positivo y esperamos que llegue a ser un valor destacado en la pintura chilena” (Helfant, “Pintora de voces roncadas”, *Ercilla*, 1971). Llama la atención que observa esto tres años después de ganar el concurso CRAV y otros galardones.

En *El Mercurio* del 9 de enero de 1972, el resumen del año anterior de Antonio Romera sobre la actividad artística destaca algunos hitos, insertando una fuerte crítica a la circulación y las exhibiciones de artes visuales en 1971. En este panorama, decide destacar a María Mohor en una muestra colectiva: “De las exposiciones más notables de artistas en plena actividad tenemos como cosas destacadas del año la de María Mohor, Juana Lecaros, Vidor, Israel Roma, Fernando Morales”. (Romera, A. “La actividad artística en 1971”, *El Mercurio*, 1972).

El mismo año comenta la exposición de “Pintura Instintiva Chilena” en el Museo Nacional de Bellas Artes, en la que expresa nuevamente su conflicto para considerarla ingenua:

En la exposición del Museo aparecen obras que ofrecen dudas sobre la naturaleza de su adscripción al género. Pienso sobre todo en María Mohor. Su caso es semejante, con todas



Fig. 1: Helfant, “Pintora de voces roncadas”, *Ercilla*, 1971

las diferencias que sean necesarias, al de Utrillo. A Utrillo se le coloca a veces entre los "naifs", a veces entre los pintores de la Escuela de París. María Mohor es candorosa (¡otra designación!), pero sus pinturas dejan mucho sabor de sensibilidad pictórica, de gracia. Sus retratos son horriblos desde el punto de vista de la belleza de los modelos, pero bellísimos como pintura; como materia plástica, de un lirismo acusado (Romera, "Pintura Instintiva Chilena", *El Mercurio*, 30 de julio de 1972).

En diversos escritos, Romera insiste en catalogar a la artista como ingenua y, al mismo tiempo, cuestiona una y otra vez si debiese considerársele como tal. Al punto que en 1974 afirma: "No, María Mohor no admite aquel nombre" y continúa más adelante: "En su pintura se advierte cada día más la búsqueda de la expresión sobrepuesta a los simples valores imitativos que son los que caracterizan la obra de los pintores ingenuos" y remata con "María Mohor, acaso sin que ella lo sepa, realiza una de las incursiones más plenas al dominio de la pintura "fauve"". (Romera, A. "Pinturas de María Mohor", *El Mercurio*, 1974). Antonio Romera es tal vez el más avezado en sus propuestas de afiliación a una corriente o estilo, buscó encasillarla, definir su obra, asociarla a Modigliani: "La frontalidad de los retratos se produce casi siempre con una acentuación en el equilibrio estático. Los valores plásticos (relación y armonía de tonos) predominan sobre los expresivos, la mancha sobre el contenido espiritual. El tratamiento superficial de pleno colorido hace que algunas veces se divise un reflejo lejano de Modigliani" (Romera en nota sin autor "Retratos de María Mohor", *La Tercera*, 2 de junio de 1991). Al hablar del valor plástico sobre el contenido espiritual alude claramente a la distinción que se hace entre el expresionismo alemán y la pintura fauvista¹¹.

Volviendo a la exposición de 1972 sobre pintura instintiva, esta fue presentada por Nemesio Antúñez, director del MNBA, quien, en las palabras de apertura del catálogo señala: "Es un placer porque es un grupo de pintores puros, al margen del tiempo y sus estilos, que expresan su mundo provinciano, capitalino o simplemente imaginario, pero siempre propio, chileno" (Antúñez, 1972, p. 1). Al detenerse en esta mención es inevitable ver que lo que se busca es definir una línea local de producción caracterizada por una pureza que no queda claro a qué se refiere y la definición en sí misma se vuelve un tanto ingenua. ¿Cómo ser puro, sin influencia alguna y a la vez definirse como culturalmente chileno? Junto a esto, llama la atención lo expresado por el organizador de la exposición, Carlos Paeile, quien dedica más de cuatro carillas para explicar, especialmente, aquello que deja fuera de la denominación de arte instintivo, vale decir, creaciones realizadas por pintores primitivos, las creaciones de infantes e, incluso, las realizadas por psicópatas. Al cierre del texto concluye:

me parece indispensable esbozar una clasificación dentro de la pintura instintiva y de este modo, podemos distinguir claramente tres grupos bien delimitados: 1.- Pintura instintiva popular; 2.- Pintura instintiva autodidacta y 3.- Pintura instintiva con enseñanza académica, es decir, aquellos pintores que han recibido una enseñanza sistemática en el pintar, pero que a pesar de ello vuelcan su expresividad y esquematización a través de su mundo instintivo. Si bien estos tres grupos están anímicamente muy unidos entre sí con

¹¹ A diferencia del expresionismo alemán, el fauvismo se centró de lleno en la potencia de los colores. Este último movimiento se trata de una respuesta a su contexto artístico pero no a su realidad social (Elderfield, 1983).

lazos profundos me parece que son lo suficientemente diferenciados y precisos como para individualizarlos (Paelie, pp. 5-6).

Es en el tercer grupo en el que se habría considerado a María Mohor dentro de la exposición. En la reseña dedicada a la artista (fig. 2 y 3) dentro del catálogo, Reinaldo Villaseñor declara: "son estos candorosos y cándidos monstruos los que nos espantan y al mismo tiempo nos sumen en el más bello estremecimiento de regocijo y placer estético" (p. 24).

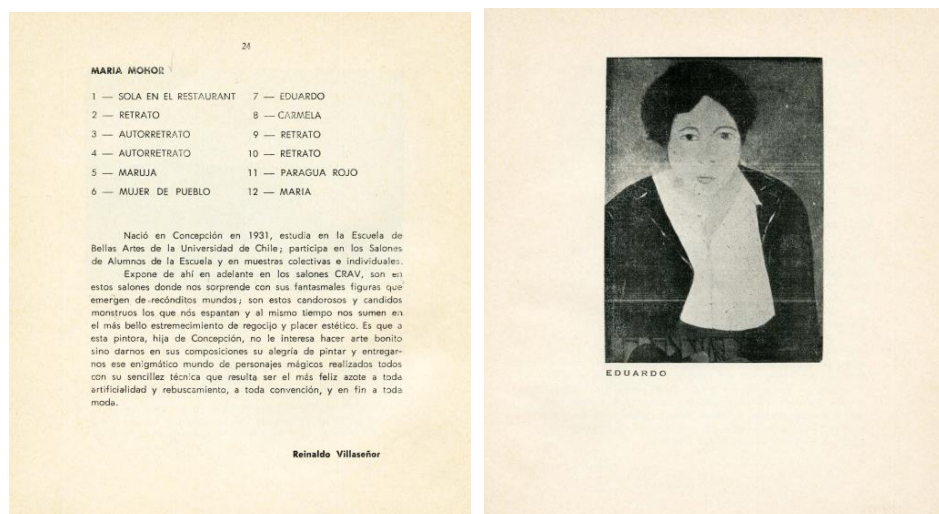


Fig. 2 y 3: Páginas del catálogo dedicadas a María Mohor

No obstante, en la actualidad, para Carlos Paeile, pintor intuitivo y coleccionista, la idea de lo ingenuo o naif no representa el trabajo de Mohor: "Tanto que les gusta la palabra naif, pero no cuadra con el estilo de María Mohor para nada: ella no era naif, sabía muy bien lo que estaba haciendo (...) Logró un estilo propio sin robarle nada a nadie. Sin sacarle a ningún pintor. Ella intuitivamente tenía ese estilo de pintar a la gente. Nadie pintaba como ella, de hecho, nadie ha pintado como ella" (Entrevista con Verónica Waissbluth).

En 1975 Waldemar Sommer, bajo su seudónimo Esteban Wast, publica un artículo en la revista *Qué Pasa*, centrado exclusivamente en María Mohor, con motivo de la exposición en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. En la nota aparecen los constantes cuestionamientos sobre dónde encasillar a la artista: "Licenciada de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el oficio plástico no le ofrece problemas. Sustentada por la superación de ellos, sabe lo que quiere y cuenta con la abundancia de sus medios para lograrlo. Por lo tanto, ¿puede clasificársela como ingenua? ¿No será más bien uno de nuestros más potentes pintores expresionistas?" (Wast, E. "María Mohor, licenciada en intuición plástica", *Qué Pasa*, 1975).

Por su parte, María Teresa Diez se refiere su trabajo en 1978, con motivo de la exposición en Galería C.A.L. El texto es acompañado por dos de las obras de la artista y destaca su estilo propio y personalidad para mantenerlo:

Esta es la María persona, inseparable de la artista, que trabaja durante horas pintando sus personajes fuertes, de trazo muy limpio y característica sicológicas muy definidas. Grabar

en color, cinco o seis colores, con técnica impecable; realiza frescos, mosaicos y esculturas en piedra (...) Académica, figurativa y muy pura porque se nutre directamente del mundo que la rodea, María Mohor es un valor de la pintura chilena (*Paula*, 24 de octubre de 1978).

Algunos días después, Waldemar Sommer dedica una columna completa a María Mohor y a la misma exposición, catalogándola como una artista talentosa "por sobre estilos novedosos y felices experimentaciones" ("Cuando la pintura se torna lírica efusión", *El Mercurio*, 5 de noviembre de 1978). En la nota, la imagen de la obra *Joven con la mano en el pecho* (1978) ocupa un lugar protagónico. Sobre los desnudos enfatiza: "Al contemplar las pinturas con esta clase de motivo, no caben vacilaciones en cuanto al bagaje técnico de María Mohor" (*El Mercurio*, 5 de noviembre de 1978).

Es interesante que se enfatice la calidad técnica en el quehacer de la artista, ya que este es un aspecto que la distanciaría de la noción tradicional de la pintura ingenua, que refiere a expresiones que "están sustentadas en la visión personal de un creador no profesional que, hasta cierto punto, desconoce las tendencias y técnicas artísticas por su situación limítrofe, ya sea geográfica o social respecto de las metrópolis y su desarrollo artístico" (Amalia Cross, "Pintura instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica", *Revista 180*, 37 (2016) p. 2). O, en la versión chilena del término "pintura instintiva", acuñada por Tomás Lago:

Todo lo que ha sido evitado, sucesivamente, por el individualismo racionalista, a través de la historia del arte, es empleado aquí de nuevo, en su función elemental con el candor y la alegría de los placeres recién descubiertos. La pintura de instinto es anecdótica, realista, simbólica. Pero tal vez su condición más significativa es la falta de profesionalismo que hay en ella, y su desinterés, pues no está hecha específicamente para ser vendida sino para satisfacer una vocación espontánea (Lago citado en Cross, p. 5).

Probablemente, la idea de la falta de profesionalismo que ambas definiciones tienen en común es lo que constantemente conflictuó al medio artístico chileno para catalogar a Mohor, dada su formación en pintura, grabado y escultura¹², entre otras, y que justificaría las subcategorías propuestas por Paeile en 1972. Al respecto, en entrevista con Verónica Waissbluth, Amalia Cross destaca la singularidad de la obra de Mohor y otras artistas que son aunadas dentro de la categoría de instintivas, pese a haber tenido formación universitaria: "se instala concepto de pintura instintiva porque detrás de él está Lago y luego Nemesio Antúñez¹³ (...) la misma dificultad de nombrar este tipo de arte, es parte del problema: difícil de etiquetar, es rebelde a las taxonomías de la historia del arte. Dentro de ellos, María Mohor me encanta" (entrevista) y apunta sobre su trabajo:

En algunas de sus pinturas, como que [sic], en el fondo, el rostro es un color, la camisa es otro, etc. Esto me hizo acordar como que [sic] el dibujo y el delineado, el hecho del grabado, la figura femenina del cuadro que está en el Bellas Artes es un bloque, la silueta, y las manos. Hay como códigos de forma y color -forma recortada, forma contra forma- que es una lógica en apariencia simple pero que evidencia una inteligencia pictórica (entrevista).

¹² María Mohor, además de la Licenciatura en Artes, estudia seis años escultura en piedra en la Escuela de Canteros.

¹³ Con la exposición de 1972.

Sobre la exposición de 1972 señala que “se incluye a pintoras que no necesariamente tienen un origen popular (como había sido un tipo de arte instintivo), esta idea de pintoras que, aun teniendo formación académica, tienen una forma de expresión que rompe todos estos cánones. Y junto con María Mohor hay otras dos mujeres que he investigado y que me gustan mucho, que son Juana Lecaros y Cecilia Vicuña” (entrevista) y añade:



Fig. 4: "Cinco grabadores chilenos presenta la sala BHC", *El Mercurio*.

Vicuña, Mohor, Lecaros son las tres mujeres, que es un factor sociocultural no menor para la época (mujeres artistas), pero sobre todo porque ellas fueron leídas (hay que interpretarlo críticamente también) como pintoras instintivas, que es su primera inscripción de hecho. Además, las tres tienen la particularidad de haber pasado por una formación universitaria (la Cecilia más bien en pedagogía, pero de todos modos con cursos de arte) (entrevista).

En 1980 su obra aparece en la prensa en la nota "Cinco grabadores chilenos presenta la sala BHC" del *El Mercurio*, en que se aprecia el grabado *El poeta* (fig. 4), sobre el que se menciona: "el candor tan intenso de Mohor —¡cuánto lirismo exhala su estupenda lámina "El poeta"!— se manifiesta con perfiles expresionistas" (23 de noviembre de 1980). Desde donde se constata que nuevamente aparecen las calificaciones de “candor” y “lirismo”. Aunque la nota no está firmada, se sigue claramente la línea de las ideas de Romera y Sommer, voces de gran peso en la prensa nacional.

Asimismo, Enrique Solanich también tendrá una mirada desde lo ingenuo o "el candor", respecto de la obra de María Mohor. En 1984 presenta la exposición de la artista junto a María Luisa Bermúdez en el Instituto Cultural de Las Condes afirmando: "La pintura recibe imágenes que provienen del mundo más recóndito de cada uno de sus cultores. Así se comprende que ciertos artistas sacrifiquen un oficio pictórico al postular una expresión sincera y compulsiva en las cuales priman [sic] la honradez y visión candorosa del entorno pro los valores propiamente técnicos" (citado en revista *Paula*, 10 de octubre de 1984). Solanich mantendrá esta postura, tal como lo señala en la entrevista realizada por Verónica Waissbluth: "Dado que la estimo pintora ingenua y, como la gran mayoría de quienes han enjuiciado, ponderado, examinado y evaluado su producción, concluyo que hay rasgos, sesgos, claves expresionistas...", a lo que añade que "su conciencia artística, su técnica, su modo de ver y percibir, su modo de traslapar lo visto a la superficie del lienzo, papel o cartón es genuinamente cándido e inocente".

En 1988, bajo el título "Cuatro pintores" (fig. 5), el crítico Waldemar Sommer reseña las exposiciones de María Mohor, Carmen Silva, Pablo Vidor y Paula Hernández. Llama la atención que más de la

mitad del texto se refiere a Mohor y, en consecuencia, la nota se ilustra con una de sus obras de 1987. Sommer destaca la obra de María Mohor desde la primera línea, evidenciando su preferencia entre los cuatro artistas aludidos en el texto: "¡Qué bien luce la pintura de María Mohor en la excelente Sala Negra del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura!". En el mismo párrafo no puede evitar comentar: "Sin embargo, siempre que de la artista se trata, surge la pregunta: ¿Ingenua, con todos los atributos que esa palabra supone, o expresionista, con todo el bagaje de cultura propio de tal tendencia?" (Sommer, W. "Cuatro Pintores", *El Mercurio*, 1988).



Fig. 5: Sommer, W. "Cuatro Pintores", *El Mercurio*, 1988.

Un par de años después, la revista *Mundo* le dedica un extenso reportaje que abarca seis páginas con el retrato fotográfico de la artista junto a sus pinturas y seis de sus obras con gran protagonismo en la publicación. Resulta llamativo que Claudia Donoso no elige una exposición para hablar de la trayectoria de Mohor e invita a visitarla en su casa-taller para conocer su trabajo en detalle. Donoso destaca: "El rostro y el cuerpo femenino en María Mohor se alejan de los estereotipos para proponer otra mirada sobre la mujer. La autora se plantea los desnudos sin hacer concesiones idealistas, valorando lo que el cuerpo enseña sobre la belleza, a partir de su carga" ("María Mohor", *Mundo*, agosto de 1990, p. 39).

Dino Samioed, dueño de Galería Modigliani, señaló en la entrevista realizada para este proyecto que supo de su obra por el artículo de Donoso. Esto llevó a que la artista expusiera más adelante en la galería a su cargo, dando cuenta de que la inscripción en la prensa fue una importante plataforma de difusión de su obra. Samioed señala: "Me atraía mucho Mohor por sus mujeres, por ese asunto psicológico". También se refiere al problema de su inscripción como ingenua y/o expresionista: "Esas obras expresionistas maravillosas (...) ella siempre decía que le molestaba que la trataran de ingenua y que ella venía de la academia" (Entrevista con Verónica Waissbluth).

La Federación Palestina distinguió a la artista, en 1989, por su trayectoria. Este dato abre el artículo de Marcela Lorca en *El Mercurio* del 12 de enero de 1990. En el texto, Lorca, junto a la reseña de sus

logros, le da voz a María Mohor y deja que ella hable sobre su obra y no la encasilla en las categorías que constantemente aparecieron asociadas a su trabajo. Al igual que en la publicación en la revista *Mundo*, no es una exposición lo que justifica el artículo, sino el interés por destacar la obra y trayectoria de Mohor. En esta ocasión también se incluyen fotografías de las obras y de su creadora.

Al año siguiente, la artista expone en dos ocasiones en la Galería de Isabel Aninat, Plástica Nueva. Primero como parte de un muestra colectiva de autorretratos, convocatoria a la que envía el autorretrato *Sombrero de paja amarillo*, que hoy integra la colección del Museo de Artes Visuales MAVI UC. Unos meses después inaugura en solitario en el mismo lugar, lo que da pie a una nota en *El Mercurio*. Este punto de partida da pie para que Gloria Mulet converse con ella sobre su carrera y sus motivaciones. La nota se ilustra con tres de sus obras y la fotografía de María Mohor (22 de junio de 1991). Respecto de esta misma muestra, la revista *Ercilla* (fig. 6) dedica una página a mostrar a la artista y a sus obras, junto a una reseña de su trayectoria construida a partir de anécdotas sobre sus inicios en las artes visuales. Este mismo esquema de tres obras y una fotografía también fue parte de la cobertura realizada por el diario *La Época* (24 de mayo de 1991).



Fig. 6: *Ercilla*, “María Mohor “Mi lenguaje es de pocas palabras”, 26 de junio de 1991.

Para Isabel Aninat la obra de Mohor se destacaba por su particularidad:

La primera impresión que tuve de su pintura es que era distinta a todo lo que yo había visto. Me quedé con la sensación de que estaba viendo algo nuevo, porque cuando miras el mundo del arte, te das cuenta de que son todos un poquito parecidos, y sobre todo están un poquito con las modas (...) Ella proponía algo nuevo, una retratista que no era retratista, de personajes que podrían haber sido ella misma (...) Una retratista extraordinaria, y cuando hablo de eso, también quiero decir que era una pintora extraordinaria (Entrevista con Verónica Waissbluth).

Creo que la condición de novedad que plantea Aninat es muy relevante, porque explica por qué María Mohor llamó tanto la atención para los críticos y galeristas y generó expectativas respecto de su proyección: “No fue mal recibida. Fue bastante gente, y bastantes artistas. Encontraban que era interesante y que los cuadros estaban bien pintados. Nemesio, por ejemplo, decía que era muy buena artista”; sin embargo, esto no garantizó su paso a la posterioridad, pese al interés generado: “Yo le decía a la gente que era una pintura muy distinta, propia, interesante. Creía que iba a

trascender más de lo que trascendió. Creía que iba a ser más nombrada, porque no son muchos los que la conocen" (Entrevista).

En 1996, la exposición de Gema Swinburn "20 mujeres creadoras para internet", en la que fotografió a veinte artistas mujeres chilenas, incluyó a María Mohor dentro de su selección para homenajear a creadoras destacadas en el medio nacional. Esta muestra fue cubierta por *La Tercera* y la revista *Vivienda y Decoración*. En ambas notas se aprecian fotografías de Mohor.

En 2002, debido a su fallecimiento, aparecen dos homenajes en los medios. Uno es "El legado de María Mohor", por Gema Swinburn, en el que enfatiza:

Muchos han afirmado que la obra de María Mohor es de corte primitivo o ingenuo. Opinión sesgada. María Mohor tuvo una formación académica rigurosa (...) Lo que se puede decir de esta artista es que tuvo una particular manera de aproximarse a la realidad. Nunca se sometió a ningún movimiento o moda pictórica. Su obra tiene un sello de identidad muy profundo. Cuesta asociarla con algún movimiento y encontrarle compañeros de senda o discípulos (*El Mercurio*, 2 de junio de 2002).

Es interesante ver cómo Swinburn se desprende de las comparaciones y afiliaciones que tantas veces se replicaron para reseñar el trabajo de Mohor. La otra publicación corresponde a "Una artista fuera de catálogo" por Guadalupe Fonseca, en *Las Últimas Noticias* del 15 de junio, en que se publica una entrevista inédita, aunque las palabras de la artista son las que ya ha dado a conocer en tantas otras declaraciones publicadas en los medios.

A lo largo de su carrera, su obra será expuesta tanto en el circuito artístico nacional como en el extranjero. Su circulación internacional también será constatada en la prensa. En este punto es pertinente mencionar su inclusión en una película sobre las artes visuales chilenas que fue proyectada en 1975 y reseñada críticamente por Antonio Romera en la crítica "Pintores españoles y pintores chilenos" del domingo 4 de mayo de 1975, en la que menciona la presencia de Mohor junto a connotados artistas chilenos (*El Mercurio*). En 1985 integra la exposición de arte chileno que fue realizada en el Museo Nacional de Pekín (Valdés, C. "Una puerta hacia el Oriente", *El Mercurio*, 1985). En 1986 su obra circula internacionalmente con la exposición "10 mujeres en la plástica chilena", que previamente se exhibió en el Instituto Cultural de Las Condes y fue organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores. La circulación de la muestra comprendió las ciudades de Berna, Madrid, Bruselas y Londres. La nota realizada en *El Mercurio* para informar de estas actividades incluye la imagen de la obra *Autorretrato ininterrumpido* de María Mohor y la afirmación de Waldemar Sommer de considerarla "ingenua expresionista", refiriéndose a sus retratos como portadores del "candor más sincero y tierno" (citado en Quintana, S. "Plástica chilena viaja a Europa", *El Mercurio*, 1986). En 1986 algunos de sus grabados se envían a Varsovia, un año después participa en la Primera Bienal de Grabado de Buenos Aires, exponiendo además en Estados Unidos y Puerto Rico (Lorca, "Único amor, el arte", *El Mercurio*, 12 de enero de 1990).

La revisión de las principales apariciones en prensa da cuenta de varios aspectos de la trayectoria de María Mohor. Antes de culminar su formación en la Universidad de Chile, la artista ya había recibido galardones que la situaban como creadora de interés. En vida, las notas de prensa la incluyen apariciones públicas hasta 1992 y exposiciones hasta 2001, no obstante, su obra continúa apareciendo en exposiciones. Un número importante de estas publicaciones incluyó imágenes de

sus obras, así como varias incorporaron también su propia fotografía, incluso aparece en el puzle de *El Mercurio* del lunes 4 de septiembre de 1978.

Junto a la constante búsqueda de su clasificación, la cobertura de su carrera la situó visualmente para el público de la época. Incluso fue invitada en 1991 al programa de televisión *Ojo con el Arte*, conducido por Nemésio Antúnez, en un programa dedicado a las mujeres en el arte. Sin embargo, pese a las numerosas menciones y artículos que se adentraron en su trabajo, María Mohor no ha sido incorporada en bibliografía que la aborde como parte de la historia del arte en Chile. Sobre este tema, Sommer cuestionaba en 1977 la publicación de Antonio Romera *Historia de la pintura chilena*:

si de diferencias selectivas se trata, es indispensable señalar la exclusión de ilustraciones correspondientes, a cuatro pintores, debido a su gran calidad, de la máxima importancia en nuestra plástica y que por insólita coincidencia son mujeres: Herminia Arrate, María Mohor, Gracia Barrios y nada menos que Enriqueta Petit. Sus nombres, en cambio, los reemplazan bastante más de cuatro artistas mediocres ("Sobre algunas publicaciones y un pintor" 17 de julio de 1977).

A partir de lo anterior, no es de extrañar que esta tendencia presente una reciente excepción con el libro de Waldemar Sommer *Ingenuidad y creación* de 2022 (Ediciones UC), donde se decide a inscribirla como ingenua y naif, a la vez que revisa las obras que, a su juicio, son las más importantes de la artista.

Para ampliar y actualizar la mirada que se propuso en la época de Mohor, el proyecto realizó diversas entrevistas, algunas de las que ya han sido puestas en diálogo con los archivos disponibles. A ellas se suman otras perspectivas de teóricos sobre el trabajo de la artista.

Para el teórico del arte Gonzalo Arqueros (autor de la entrada sobre una xilografía de María Mohor en el catálogo razonado del Museo de Arte Contemporáneo) la situación de Mohor es particular: "María Mohor fue una artista que estudió, que tiene una formación académica, pero que paradójicamente fue inscrita en su momento por la crítica como una pintora instintiva" (Entrevista con Verónica Waissbluth). El teórico añade que "algo hay en la obra que movió a quienes la inscribieron como pintora instintiva que funciona, porque funcionó". No obstante, señala que cuando escribió sobre un grabado realizado por Mohor: "No me entregué a lo de la pintura ingenua porque si bien podía hacerse (...), me parece un poco facilista. En cambio, lo que veo aquí es la presencia paradójica de ambos elementos y no quise suscribirlo simplemente a esta especie de estilo naif". Sobre el grabado específico acota:

Es una pieza muy característica y quizás nos decidimos por ella porque nos pareció más contundente desde el punto de vista formal. Es una composición muy simple pero muy interesante también porque hay una contundencia del gesto de los ojos hacia arriba. Me parece muy coherente formalmente, en términos de composición, construcción, de la administración del plano. Porque una de las características de estas obras de María Mohor [los grabados de la colección del MAC] (...) es una especie de sencillez, no simplicidad – simplicidad no porque hay una complejidad en el desarrollo plástico—. Una sencillez que no es más que economía, generalmente los pintores ingenuos no son tan económicos, o su economía no necesariamente tan rigurosa, en general son bastante abundantes. Y la economía es una cuestión que se aprende en la Academia (Entrevista).

Arqueros, propone, entonces, comprender la fluidez de su expresividad desde su complejidad y no como algo menor o subalterno:

Entonces estas deformaciones expresivas que siempre pasan por una afección autoral, o que en principio uno entiende que pasan por ellas, a lo mejor son simplemente puro flujo, o bien ese flujo está controlado. Ahora, lo que controla el flujo formal, morfológico, es el arte, o sea, es saber lo que se está haciendo. Y creo que la María Mohor sabía lo que estaba haciendo. Eso lo hizo así no por déficit o por instinto, o sea, a lo mejor está presente el instinto, pero no lo hizo por déficit o ingenuidad, porque esto tiene una consistencia plástica.

Por su parte, Víctor Díaz, docente de la asignatura de Arte Chileno en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, levanta el contexto que sitúa a Mohor como una disonancia histórica respecto de lo que están haciendo el resto de los artistas en los años sesenta:

hacia los 60 ya estaba instalada en la pintura esta predominante geométrica, o al menos el abandono de lo figurativo –lo que se ve principalmente expresado en el surgimiento del grupo Signo–. En este panorama resulta llamativo que algunos artistas –Couve y Mohor entre los más notorios– sigan apostando por géneros más tradicionales de lo figurativo – el paisaje en el caso del primero y el retrato en relación a [sic] la segunda–, aunque ahora en una especie de poética melancólica (Entrevista con Verónica Waissbluth).

También es relevante que su análisis la conecta con Cézanne y la geometrización (lo que se aprecia especialmente en el trabajo de desnudos): “parece retomar asuntos que se venían trabajando en Chile hacia comienzos del siglo XX, particularmente la influencia cézanniana; ahí está la geometría en María Mohor, pero una geometría al servicio de la representación fundamentalmente del cuerpo humano”.

A partir de lo anterior propone:

más que ingenua, hablaría de obra extemporánea, no en forma peyorativa sino respecto a que es un cuerpo de obra que se desmarca de los lineamientos del arte chileno en aquellos momentos, retomando ciertas variantes de una tradición que por distintos motivos se había considerado superada: la de ella es una línea de trabajo bastante íntima y personal que pareciera no querer dialogar con lo que estaba ocurriendo en Chile y el mundo.

Junto a lo cual destaca la característica de una expresión indefinida pero cautivante de sus retratos. Lo que concuerda con muchas de las afirmaciones recopiladas a lo largo de la investigación.

III. La construcción personal del discurso artístico

Si bien en los antecedentes documentales sobre la obra de María Mohor priman las opiniones de terceros sobre su trabajo, la artista tenía un discurso claro sobre sus búsquedas plásticas, los que expresó tanto en su memoria de grado presentada a la Universidad de Chile, como también en entrevistas y conversaciones sobre su trabajo. Este apartado se configura desde el rescate de esos testimonios, con el propósito de relevar e identificar los aspectos que, desde su propia perspectiva, eran fundamentales en su práctica, a partir de la persistencia de sus declaraciones cuando se le preguntaba sobre su trabajo y las características de sus obras.

En este sentido, lo más evidente y que se desprende de la estadística inicialmente presentada, es el interés manifiesto de la artista en la figura humana. Este no solo se puede apreciar desde su *corpus* de obra, sino también desde la declaración expresa en su memoria de título de 1975, en la que afirma: "¿Por qué me interesa la figura humana? En ella encuentro lo valioso en el hombre, me interesa la vida interna del hombre, lo psicológico. A través de sus gestos capto los distintos momentos de la vida humana. Soy una Pintora [sic] que pinta seres humanos de preferencia" (p. 16), lo que reafirma más adelante en su carrera: "Mi tema principal es la figura humana. Mis cuadros no son simples retratos, son personas existentes como ustedes" (Mohor citada en *Las Últimas Noticias*, 12 de abril de 1989).

Como ya se ha indicado, sus obras son protagonizadas principalmente por mujeres, lo que, en palabras de Mohor, responde a que "están más al alcance mío. Son más generosas, se prestan, tienen más paciencia" (Entrevista con Claudia Donoso, publicada en el catálogo de la exposición en el Club Palestino, 1990). No obstante, también pintó retratos masculinos, siendo uno de ellos el ganador del Primer Premio del Concurso CRAV de 1968 (*Retrato de Carlos Ortúzar*).

La artista declara el trabajo con modelo junto a un proceso de simplificación y afirma que capta "la esencia" de sus personajes, desapegándose del efecto mimético. Al observar los retratos, parecen repetirse ciertos rasgos y expresiones que corroboran esta interpretación personal a partir de la observación de sus modelos. Para la artista, "[l]as texturas, los coloridos, la vida que emana de un cuerpo humano, sólo la puedo captar de un ser vivo, sin este presente podría pintar, pero formas inertes, sin un contexto. En cambio, el modelo da una serie de elementos que enriquecen la creación y provienen de sus propias vivencias" (Mohor citada en Eliana Avendaño, "María Mohor: Creadora a su manera", *La Tercera*, 8 de junio de 1991).

Sin embargo, al observar sus obras es inevitable pensar que muchas parecen reflejar también algo de ella, tal como se lo comentó al pintor Hernol Flores: "Me dijo que todos los retratos de los artistas que pintan figura humana tienen algo de ellos mismos. Yo se lo decía y se reía. Te pintas tú, le decía" (Entrevista con Verónica Waissbluth). Lo cierto es que, al observar distintas obras de la artista, es posible encontrar semejanzas con su propia apariencia, aunque el título indique que el retrato corresponde a otra modelo. No obstante, sí se hizo autorretratos que declaró como tal.

Para Mohor, sus obras apuntaban a un encuentro con las personas que retrataba y no a la reproducción mimética de sus modelos. Sobre los retratos femeninos planteaba: "Es mi especialidad. Me gusta pintar a la mujer, pero no me apasiona la hermosura. Los valores no están en la belleza" (Mohor citada en Lorca, 1990). Lo que está en consonancia con su propuesta visual: "no retrato la parte física de mis modelos, sino la psicológica. Busco el carácter nada más. La mirada

es lo más importante. La pose, los colores, todo puede ser de una manera u otra. Lo que sigue importando es la parte psicológica: que cuando alguien mire uno de mis cuadros quede atrapado, pensando" (Mohor citada en *Ercilla* 1991, "Arte y Espectáculos"). Esto lo advertía cuando la buscaban para pedirle retratos: "No van a quedar igual, le digo yo a las personas, pero eso como que no les importa. Sin embargo, una señora que llegó a pedirme una pintura se encontró con su retrato listo porque también pasa que los rostros coinciden; entonces lo compró porque dijo que era ella" (Mohor citada en Donoso, 1990). Sobre este tema, Francisco Brugnoli, artista y exdirector del Museo de Arte Contemporáneo, recuerda:

Había un cuadro de ella que una vez me explicó con una frase tan linda: "Esta es una mujer madura" —era prácticamente un autorretrato—, "y si te fijas, el músculo del brazo le cuelga", me dijo, y hacía físicamente el gesto con la mano. Y sí, la figura tenía una curva preciosa que interactuaba, era un encuentro de juego de curvas en todo el cuadro. Más adelante me encontré con un texto del pintor inglés William Hogarth sobre la belleza de la línea en el cual decía que la línea curva es la más hermosa, y para mí, la línea curva de la María Mohor siempre fue la más hermosa. El cuadro correspondía a un autorretrato bien fidedigno, la verdad, pero ella me hablaba a mí en tercera persona: "Es una mujer madura", me decía. No sé si me dijo alguna vez que era un autorretrato (Entrevista con Verónica Waissbluth).

Es muy interesante el acercamiento que hace Brugnoli a su obra, con una idea subjetiva y una vivencia para describirla, lo que, desde mi punto de vista, habla de la dificultad para clasificar su trabajo y, junto a la sencillez y la riqueza expresiva que contienen algunos retratos. Probablemente esto se deba a la dicotomía entre la construcción minimalista de sus personajes, junto a la intensidad de muchas de sus miradas. Ella se consideró a sí misma como "una artista que gusta de la simplificación. Mi arte es figurativo por lo general, explicativo, sin faltarle expresividad". (Mohor citada en "María Mohor. El arte de la simplicidad", *La Nación*, 23 de agosto de 1986). Más adelante señaló: "Podría decir de mí que soy expresionista. Me gusta la simplicidad, expresar valores. Mis retratos son jóvenes. Y rejuvenezco porque simplifico. Soy una pintora-pintora, porque en mis cuadros predomina el colorido y la forma" (Mohor citada en Lorca, 1990).

En su obra se destaca ampliamente la exploración cromática al servicio de la expresividad de sus creaciones, junto a la libertad con que se percibe a sí misma para transitar entre la experiencia de la formación académica y la potencia creadora autónoma, siendo esta última la que la lleva ser percibida y encasillada como ingenua por los críticos de la época: "El color vale tanto para mí el uno como el otro, no tengo una paleta preferida. Todo los colores son necesarios para un buen artista. Hay que complementar los colores, según el tema o el problema que se presente o que yo quiera realizar, los colores serán usados. No uso un color porque sí. Lo empleo porque lo necesito, nada uso sin necesidad" (Memoria, p. 16), aspecto que reafirma años después: "Creo que ellos son lo más importante de una obra", refiriéndose al color (Mohor citada en Gajardo, 1991).

En lo que respecta a la composición, declaraba tener muy presente la jerarquización y distribución de líneas y formas: "Cuando trabajo, yo tomo muy en cuenta el "espacio", lo respeto y trabajo dentro de él, con mucho cuidado" (Mohor, memoria, p. 16). En su escrito, continúa diciendo: "Mis líneas son expresivas y bien marcadas, busco en la línea la fuerza. Me gusta sacrificar las líneas de vez en cuando, para poder lograr gestos expresivos, y darle más riqueza al dibujo" (pp. 16-17). Al mismo

tiempo que resaltaba que su foco estaba en el arte figurativo: "Lo figurativo me emociona; porque les muestra claramente, la intención del artista" (p. 17). Lo anterior se encuentra en consonancia con su interés por "mostrar una figura que dé un acercamiento a la figura humana" (citada en Paulina Pizarro "Ingenuas chilenas", *Revista del domingo*, 8 de abril de 1979). Esto era validado por su principal maestro, Augusto Eguiluz, quien la insta a defender un estilo propio, darle lugar a "su resuelta personalidad pictórica" (*Las Últimas Noticias* "Nueva exposición de María Mohor", 16 de marzo de 1993). Ideas que mantuvo en el tiempo, afirmando que el dibujo era un medio para otro fin: "Prefiero torcer una línea para ganar la expresión" (Mohor citada en Diez, 1978). En la década de 1990 afirmaba que "uno tiene que mover el dibujo, valorizar las líneas. Los detalles no me interesan" (Mohor citada en Lorca, 1990), pero esto no significaba renunciar al dibujo: "Lo uso, sí, para componer, porque no me puedo poner a pintar en el aire como esa gente que hace manchas, pero es en la tela y con los colores donde para mí empieza la cosa" (Entrevista con Claudia Donoso, publicada en el catálogo de la exposición en el Club Palestino, 1990).

Pese a la insistencia en discutir si su trabajo era ingenuo o instintivo, sus testimonios nos hablan de que ella no se consideró nunca bajo esas categorías. Ante estas ideas ella expresaba: "Me han dicho que soy ingenua, "naïve", un Giotto chileno estilo Modigliani. Me interesa la parte psicológica, aunque los rasgos se resientan. Trabajo siempre en vivo, con modelo" (*Ercilla* n°1738, 9 de octubre de 1968). Al respecto, Hernol Flores comenta: "Me contó que había empezado a pintar ya mayor, casi por casualidad, que alguien había valorado su pintura, pero que nunca pensó que iba a ser expositora. No se puso a pintar porque quería ser famosa. Me decía que le gustaba usar los colores bien puros. Decía que pintaba nomás, pero que no era primitivista" (Entrevista).

Además, hacía valer su formación: "Los académicos tenemos técnicas. El ingenuo es autodidacta y tiene que ser auténtico, como Rousseau, Herrera Guevara, Fortunato San Martín. Mi pintura es una mezcla de academia y creación, soy una creadora que se aparta de la academia" (citada en Paulina Pizarro "Ingenuas chilenas", *Revista del domingo*, 8 de abril de 1979).

Desde lo anterior surge la pregunta por su participación en exposiciones asociadas a lo ingenuo y la hipótesis que sostenemos es que un factor pudo ser la necesidad de visibilidad y circulación. Lo que es probable esté vinculado a la supervivencia en un medio que hacía eco del quehacer de los artistas en la prensa, mediante la cobertura constante de las exposiciones. Esta investigación propone que ella creó ajena a los contextos sociohistóricos del país y a las búsquedas de otros artistas con los que compartió época. Esta "desconexión" refleja las motivaciones personales de la artista, los focos de relevancia para ella: la figura humana, el color y la línea al servicio de la expresión. "La importancia de la Plástica Individual" (Memoria, p. 17), con lo que reafirma su búsqueda personal, reconociéndose como "una artista diferente en mi manera de pensar y crear. Una artista expresionista por el momento", declaraba también en esta etapa de su carrera.

Esta postura personal se refleja también en la apreciación de su profesor de grabado, Eduardo Martínez Bonati:

"ella era ella, tenía una personalidad tan fuerte que actuaba en perfecta libertad y se iba perfeccionando cada vez más (...) Me tocó ser jurado de premio de arte que se hacía en la quinta normal y ella envió tres cuadros realmente buenos. De lejos sabías que era la pintura de ella, tan bien afirmados por la expresión entre seca y dura, porque tenía una visión de la atmósfera totalmente dibujística, pero trabajando a la vez la tensión del

volumen. El estilo de ella, los resúmenes formales que ella obtenía: me sorprendió la nitidez formal. Tenía un lenguaje definido (Entrevista con Verónica Waissbluth).

Es interesante que en sus palabras rescata el valor formal de la obra de Mohor, algo que muchas veces no fue abordado en las críticas en prensa por priorizar términos como “lirismo” para referirse a su trabajo.

Como ya se ha indicado, desde la exploración de su obra a en el registro de la Fundación María Mohor se evidencia la intensa producción de la artista, quien es consciente de su trabajo constante durante más de treinta años: "el arte es un oficio de todos los días. Yo estoy siempre en la carga" (citada en Lorca, 1990). Esto se condice con que, en 1974, se indica en una nota de revista *Paula* que tenía más de cien cuadros (*Paula*, 5 de septiembre de 1974). Su dedicación la reafirmó en más de una ocasión: "Mi lema es trabajar todos los días, tal como lo haría en cualquier oficio. La técnica se logra con la repetición" (citada en Mulet, 1991). Asimismo, deja testimonio de su preocupación por el desarrollo técnico de su trabajo, el que, no obstante, no sacrificó su personal estilo pictórico.

IV. Análisis de las obras pictóricas de María Mohor

Es importante constatar que este análisis corresponde a un acercamiento centrado en retratos al óleo realizados a lo largo de la carrera de la artista, por lo que no se ahonda el trabajo de grabado, escultura ni en otros medios.

En la apreciación de conjunto del *corpus* de obra abordado, desde la revisión del inventario de la Fundación María Mohor y de la exploración material de la muestra seleccionada de su obra, uno de los principales puntos en común es el uso del color para la construcción de planos y figuras. En el trabajo de la artista, la paleta cromática pasa por diversas alternativas: obras en gama fría, como *Joven de sombrero y blusa verde* (1973), la que usa principalmente tonalidades verdes, y propuestas cromáticas cálidas como *Desnudo* (1967), en la que los rojos y anaranjados, junto al cuerpo desnudo de la modelo, aportan un ambiente sereno y acogedor. En otras pinturas predominan los tonos ocre como en el caso de *Fátima* (1970). Asimismo, se aprecia un interés recurrente en la coloración de fondos con tintes rojizos.

Sin embargo, lo que más se aprecia es la constante combinación de colores para generar contrastes. Los más evidentes están en el uso de tonos complementarios, aunque su estrategia cromática no se limita a estas relaciones. En varias de sus pinturas se utilizan grandes áreas de contraste. Por ejemplo, tal como su nombre lo indica, *Mujer fondo rojo y verde* (1979), junto a *Sofía* (1985) y *EMaría Mohora* (1985). En otras obras, el juego de la complementariedad se da en gestos específicos, como en *Joven desnuda sentada de espaldas* (1965), en la que se incorporan sutiles tonos verdes entre un universo en el que predomina el rojo, así como en *Berta* (1990), donde agrega una mancha verde rodeada de rojos. Al poner atención en este aspecto, queda en evidencia la importancia del uso del color para resaltar y armonizar distintos aspectos de sus obras.

Compositivamente, en sus obras predomina la centralidad de los elementos en el plano, con cuerpos que tienden a ocupar prácticamente toda la superficie o, al menos, la cubren vertical, horizontal o diagonalmente. Además, hay una prevalencia de encuadres de medio plano y plano americano, principalmente con fondos cromáticos más que figurativos.



Estas características se pueden apreciar tanto en desnudos como en retratos individuales y colectivos. En *Mujer desnuda sentada de espaldas* (1965) (fig. 7), el dibujo ha aportado la forma básica de la modelo, pero es desde el color que se estructura su profundidad, a partir de zonas de luz y sombra. Asimismo, en el entorno inespecífico que rodea a la mujer también es el uso del color lo que aporta dinamismo a la obra y la sensación de una espacialidad sugerida.

Fig. 7: *Mujer desnuda sentada de espaldas* (1965). Fotografía: Fundación María Mohor.

Esto también puede observarse en *Desnudo de joven apoyada* (1967) (fig. 8, 9 y 10). En este caso la pose es más compleja, incluyendo un giro del cuerpo. En ese desplazamiento es fundamental el trabajo de tonalidades desde las que estructura la voluptuosidad y el movimiento de la modelo. El objeto sobre el que se apoya tiene apenas unas líneas que lo delimitan, pero es el uso del rojo lo que lo trae hacia un plano intermedio. En el caso del fondo, la pincelada genera un espacio indefinido, cinestésico por el ritmo de las pinceladas y tonalidades que lo componen. El uso del color nos lleva desde el rojo, al cuerpo de la mujer que se sitúa en una gran diagonal que atraviesa el lienzo y hasta el fondo, siendo la cabeza y el rostro las secciones más frías del cuerpo y que aportan una transición cromática entre figura y fondo.

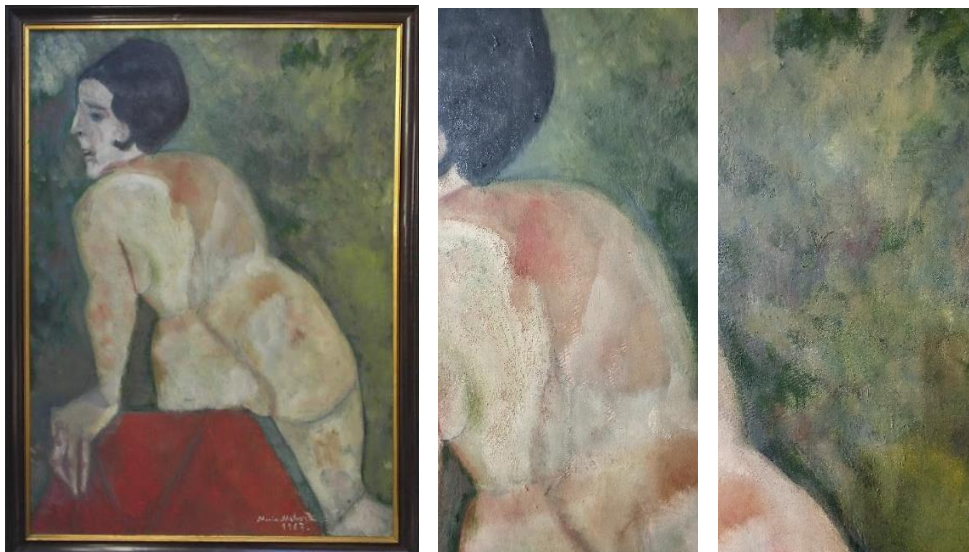


Fig. 8, 9 y 10: *Desnudo de joven apoyada* (1967), obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

Referente a los retratos individuales, trabajos como *Mujer del vestido verde* (1971) (fig. 11), y *Susana modelo* (1987) son casos destacables del juego cromático que hace resaltar la construcción de la obra. En el primero es innegable la economía de recursos gráficos, la pintura se estructura casi en su totalidad desde áreas cromáticas que acentúan la sinuosidad del retrato y la expresión enigmática del rostro. El fondo rojo empuja hacia el primer plano a la mujer de tez morena que se ilumina con el vestido verde lima. Al mismo tiempo, el rojo se contiene desde los costados azules, llevando el foco constantemente a la retratada.

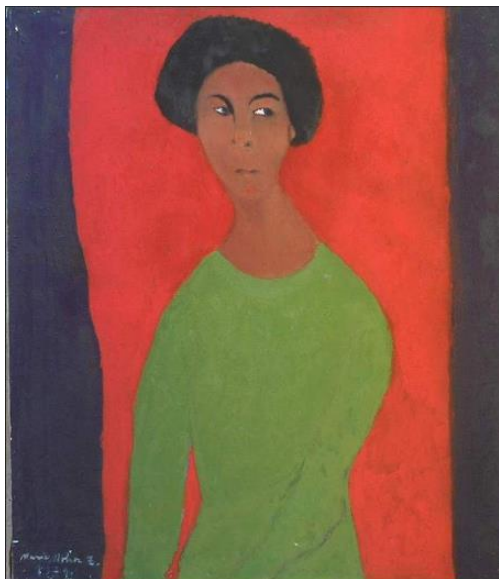


Fig. 11: *Mujer del vestido verde* (1971).
Fotografía: Fundación María Mohor.

En la obra de 1987 (fig. 12, 13 y 14), el color también es vibrante, pero al mismo tiempo sutil. Se observa una mayor complejidad en las relaciones cromáticas. Una primera mirada, ante la presencia de cada tono, tiende a separar uniformemente las secciones; sin embargo, al mirar en detalle surge una diversidad de juegos de color. La atención al contraste de la piel pálida con el imponente vestido negro se desvía hacia el fuerte contraste del fondo en una dinámica en que el rosa pálido de la piel se vuelve mediador entre los anaranjados y rojizos de la zona izquierda (que es justamente eso, un área de color), la frialdad del verde en el resto del fondo y la profunda oscuridad del vestuario. A su vez, en la misma escala de verde aparece también un cinturón que, junto al fondo, ayuda a resaltar la suavidad de los tonos de la piel en rosa pálido. En el caso del rostro, los rasgos y la expresión están mediados por la presencia de tonalidades magenta en la boca y los ojos, volviéndose muy claros y pasteles en el resto de la piel.



Fig. 12, 13 y 14: *Susana Modelo* (1987). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

De los retratos grupales, *Cuatro mujeres* (1993) (fig. 15) muestra un conjunto estilizado y encuadrado en plano americano. La pose, que sugiere una fotografía casual, construye la obra desde secciones cromáticas en las que propone relaciones análogas y complementarias para hacer surgir algunos cuerpos y elementos sobre otros. Así, la mujer de abrigo rojo y vestido oscuro, del que solo vemos una delgada franja, estructura la composición desde el medio del lienzo e instala las fuerzas



Fig. 15: *Cuatro mujeres* (1993). Fotografía: Fundación María Mohor.

verticales en un soporte cuadrado. La otra presencia cromática fuerte es la mujer de más a la derecha y que ocupa un mayor volumen en la superficie. El azul presenta una alta saturación y, al igual que en otras obras, desde la valorización más clara construye el volumen. El vestido contrasta, fuertemente, tanto con el abrigo rojo como con el elemento magenta de la zona superior del personaje. Entre ambas mujeres, una tercera aparece solo desde la zona superior, con un vestido pálido que, claramente, produce una necesaria pausa visual entre los personajes anteriores. Finalmente, a la izquierda del conjunto, el vestuario de la modelo es cálido, pero de una intensidad menor. La falda (casi un polígono de cuatro lados) propone una tonalidad intermedia entre el abrigo y el vestido de su compañera. En

tanto que en la blusa el marrón es de un valor más alto y, por lo tanto, más suave. Para que el ritmo visual no se diluya, el cuello y el pañuelo de la cabeza tienen tonos magenta.

En todos estos casos se evidencia la síntesis de la línea, que deja al dibujo en un plano secundario e instrumental, tal como ella lo declaraba.

El juego entre figuras y fondos incluye, además, el constante tránsito cromático del último plano ya sea entre la misma escala cromática que lo construye, como en la incorporación de los colores de las figuras en el fondo. Esto hace que la tonalidad predominante que acompaña a sus retratadas/os —y que, a primera vista, pareciera abarcar toda la superficie del fondo uniformemente— nunca es plana, lo que se evidencia al explorar en detalle sus pinturas. De este modo, se produce una sintonía de colores en que las figuras tienden a tener una resonancia cromática que se proyecta hacia el fondo y viceversa.

Esto puede notarse en *Mujer desnuda en taburete* (1967) (fig. 16, 17 y 18), en un fondo en el que predomina el verde y, en primera instancia, parece tomarse todo el fondo. Sin embargo, se nutre de ocre, amarillos, rosas y distintas tonalidades de verde. Asimismo, se puede apreciar la incorporación del colorido del fondo en su cabellera, en un desplazamiento evidente de los límites entre figura y fondo. Por su parte, en el cuerpo se observan zonas frías, en que aparecen tonalidades verdes. Este segundo intercambio es más sutil y enriquece la volumetría del cuerpo construido.

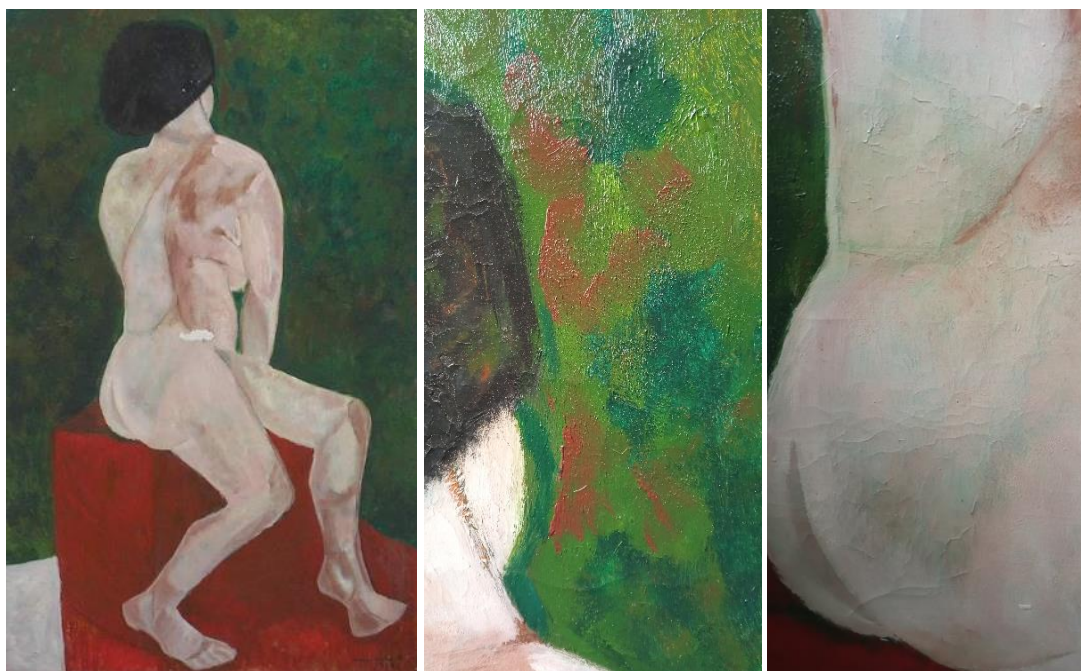


Fig. 16, 17 y 18: *Mujer desnuda en taburete* (1967). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

En el caso de *Mujer desnuda con fondo verde* (1970) (fig. 19, 20 y 21) es el fondo el que irrumpe en la figura y no al revés. En la obra, las oscilaciones de azules, verdes y grises son incorporadas suavemente en todo el cuerpo de la modelo, tal como puede apreciarse en el vientre y la zona

lumbar. No obstante, es en el rostro donde este tránsito se hace más evidente, ya que la frente tiene, en su mayoría, una tonalidad fría propia del fondo, a lo que se suma la irrupción de los tonos azules verdosos en la oreja y el pelo. También se observa claramente este juego visual en la espalda superior y el brazo.

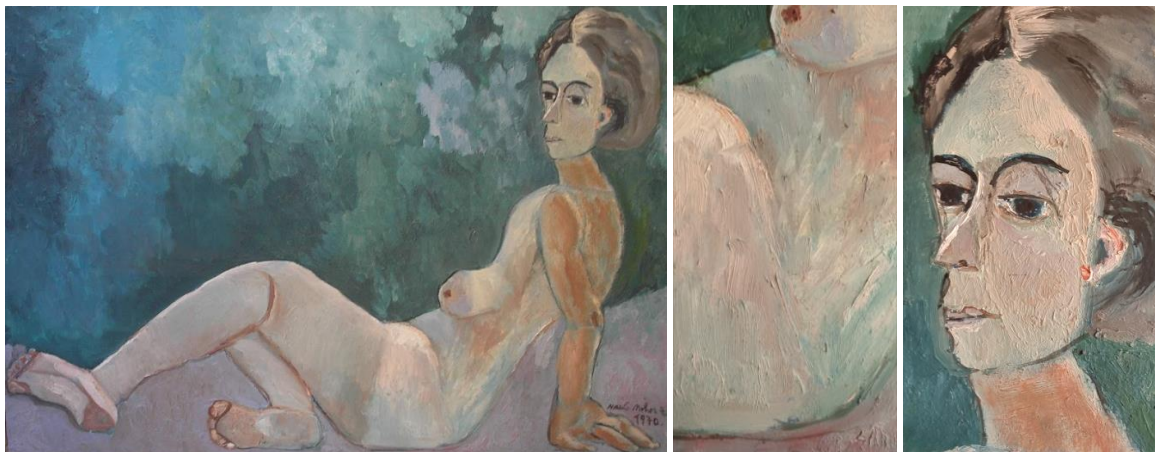


Fig. 19, 20 y 21: *Mujer desnuda con fondo verde* (1970). Obra completa y detalles.
Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

Se podría proponer que en *Autorretrato* (1979) (fig. 22, 23 y 24) ocurre lo opuesto y que el desplazamiento cromático va desde su figura hacia el fondo, siendo especialmente notorio desde el verde que aplica a su cabellera, que parece haber sido pintada oscura en primera instancia y luego fue superponiendo pigmentos verdes, hasta dejarnos la sensación de este hipotético recorrido por estratos, desde el borde del rostro hacia el resto del pelo. En el escaso espacio entre el brazo de la izquierda y el margen de la tela, la artista deja un verde intenso que se va volviendo más claro y opaco en el cuello y alrededor de la cabeza. En el costado derecho de la obra deja vestigios más sutiles. En el caso de esta obra, da la sensación de que el fondo es la síntesis de todo el colorido que aplica en su propia figura y que se diluye y mezcla entre sí, dejando las huellas de su origen.

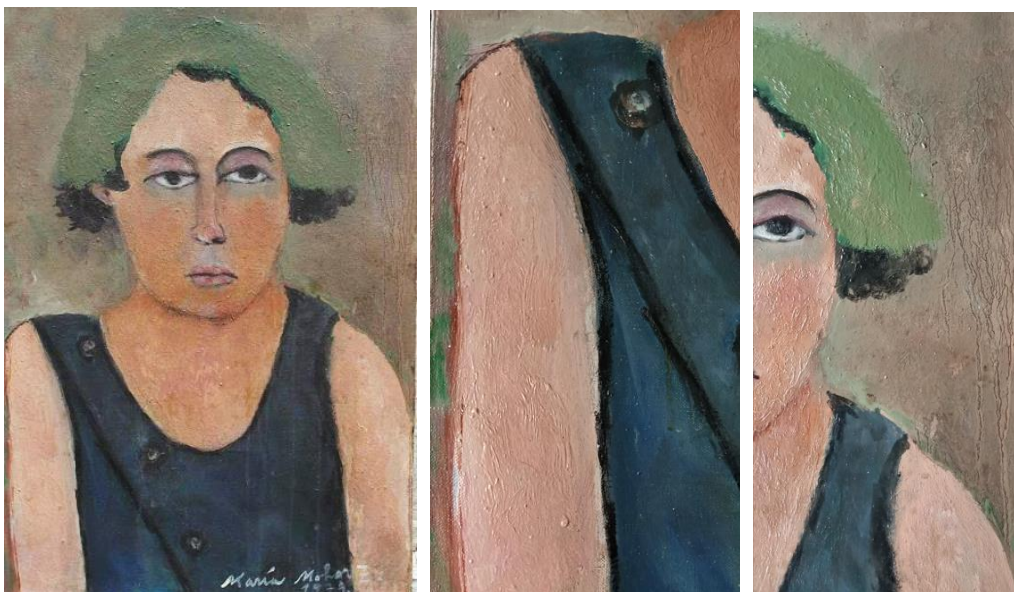


Fig. 19, 20 y 21: *Autorretrato* (1979). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

Tal como se vio en *Mujer del vestido verde* (1971), y *Susana modelo* (1987), también hay numerosas obras en que trabaja con contrastes cromáticos que no se explican claramente por una escenografía, sino que responden a una intención compositiva desde líneas o zonas que “sitúan” a la protagonista del retrato, aportando dinamismo en posturas que tienden a ser hieráticas¹⁴. Entre ellas se encuentran *Mujer desnuda ojos cerrados* (1967), *El niño suizo* (1972) y *Modelo* (1989). Se trata de tres casos (fig. 22, 23 y 24) que muestran esta tendencia en distintas etapas de la producción pictórica de María Mohor, así como en retrato femenino, masculino y de desnudo.

En la pintura de 1967 (fig. 22) utiliza el área en tonos rojizos para resaltar la desnudez de la modelo, al mismo tiempo que la característica intensidad de la mirada en sus retratos no está presente, dando la sensación de que el cuerpo se encuentra absorto de lo que le rodea. Como parte de su constante desplazamiento de las tonalidades, las zonas laterales incorporan suaves pinceladas verdosas que aportan frialdad a estas secciones (en sutil contraste con el cuerpo) y, al mismo tiempo, las sitúan como algo posterior¹⁵. Es interesante que las extremidades ubicadas a la izquierda parecen determinar el recorrido de la franja cálida. Lo mismo se observa en el caso del retrato del niño (fig. 23), en la que con el codo a la derecha interrumpe el flujo de colores que lo acompaña. En esta segunda obra, figura y fondo comparten tonalidades explícitamente, siendo necesario el uso de la línea para enfatizar al retratado.

¹⁴ La característica descriptiva de los títulos de sus obras permite afirmar lo anterior, ya que en otros casos se individualizan los elementos que acompañan a la figura retratada, como en *Desnudo apoyado en la mesa* (1966) y *Mujer de espalda ante una ventana* (1967).

¹⁵ El uso de tonos fríos para indicar zonas más lejanas dentro de una obra es una estrategia que se encuentra presente desde la pintura flamenca de paisaje del siglo XVII en adelante.

En el cuadro de fines de la década de 1980 (fig. 24), las zonas de color del fondo demuestran mayor complejidad en la construcción de "planos". Como apenas se distingue la diferencia entre el vestido y la piel de la mujer, Mohor incorpora gruesas líneas en cuello y mangas para marcar la primera separación, en este caso, entre cuerpo y vestuario. A continuación, la zona verde aporta un ritmo que se interrumpe por la direccionalidad del rojo y la zona violácea de la derecha. Al situar el verde en la zona central, junto a las líneas negras del vestido y el cabello, las áreas cálidas parecen traer a un primer plano de fondo esta sección fría.

Junto con los aspectos en común (las franjas de color en el fondo que encuadran a los retratados, las poses y el uso de contrastes entre tonos cálidos y fríos), esta comparación de tres obras también aporta una muestra de distintas soluciones en que el color define la composición de la obra. En este último punto, la propuesta más ambigua parece ser la de *El niño suizo*, ya que los turquesa son más claros en las líneas que acompañan al infante que en la ropa que viste, haciendo destacar estas franjas que, por el tipo de pincelada y las diferencias de concentración del pigmento, parecen fluir alrededor de la figura central.



Fig. 22, 23 y 24: De izquierda a derecha, *Mujer desnuda ojos cerrados* (1967), *El niño suizo* (1972) y *Modelo* (1989). Fotografías: Fundación María Mohor.

Al explorar la pincelada de María Mohor, se observan distintos ritmos y presencias de carga matérica. En una misma obra puede incorporar variadas soluciones, con trazos de gran empaste, junto a zonas en que, de manifiesto, se ha trabajado prácticamente como una aguada, o se han dejado espacios en blanco en la tela.

Al volver sobre *Mujer desnuda en taburete* y aproximarse a su pincelada (fig 25), vemos el empaste que se superpone con dinamismo, en pincelada gruesa, sobre zonas más oscuras que han sido trabajadas con menos pigmento.

Por otro lado, al observar el desnudo sin título de 1965 (fig. 26, 27 y 28), de una mujer



Fig. 25:) [Detalle]. Fotografía: Bernardita Abarca Barboza.

recostada de lado que da la espalda a espectador, aparece un fondo azul que, comparado con la figura central, apenas ha sido cubierto y permite ver el entramado de la tela, mientras que el cuerpo anguloso muestra los surcos que ha marcado el pincel en el óleo al incorporarlo en la espalda, así como grumos en la zona de los muslos. Se puede apreciar que el cuerpo se construye desde una materialidad que marca su presencia respecto de un fondo que se difumina hacia la parte superior.

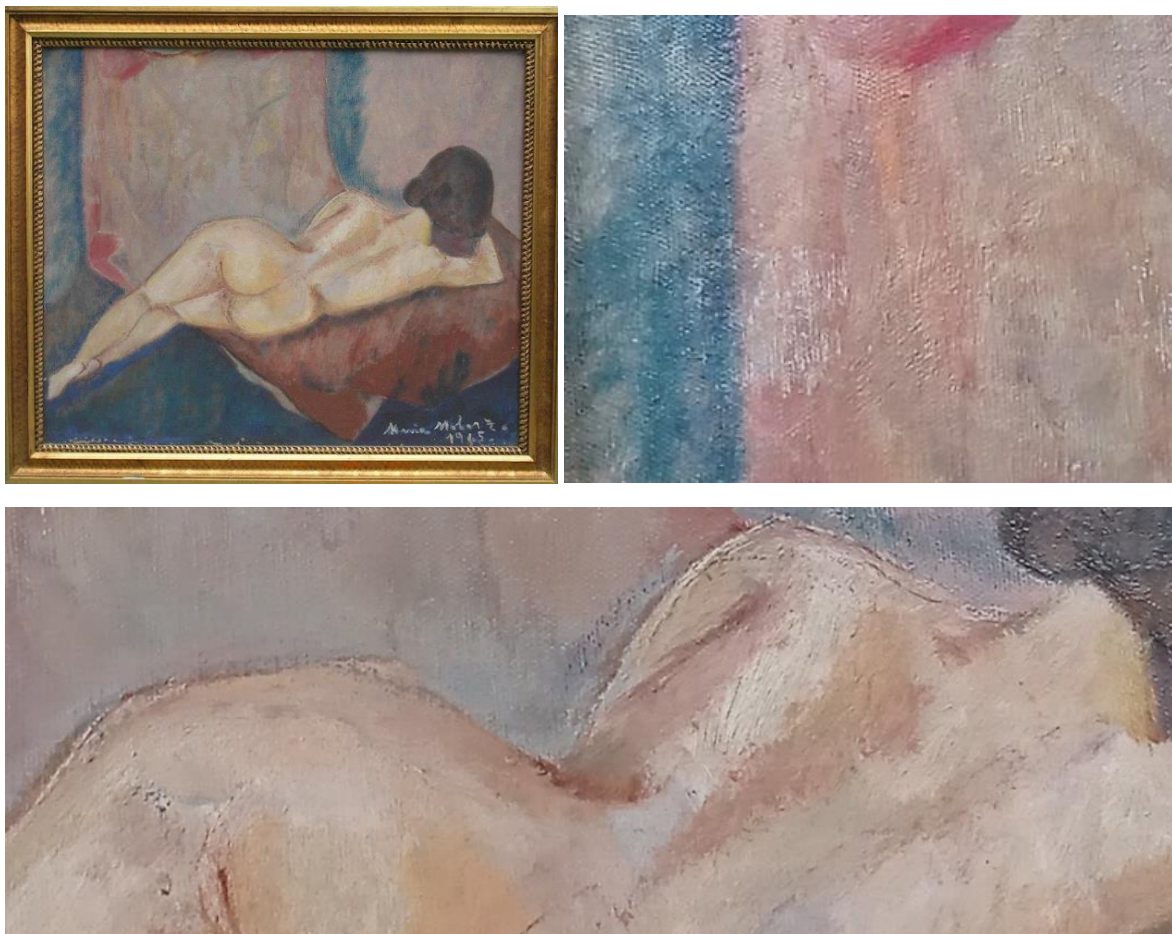


Fig. 26, 27 y 28: *Sin título* (1965). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

La energía de la pincelada de Mohor muestra reunida en *Mujer desnuda durmiendo* (1968) (fig. 29, 30, 31 y 32). Al observarla en detalle, es posible ver cómo utiliza diferentes trazos que se desplazan sobre la tela para construir la figura y los rasgos de la modelo. En su rostro se observan surcos largos en la nariz, las cejas y en el ojo izquierdo, en que la curva de la línea de pestañas y del párpado inferior mantienen una dirección clara y continua. Entre los márgenes negros, el trazo curvo sigue la forma del ojo. Por el contrario, en la frente y los párpados la carga matérica disminuye y la pincelada de hace menos clara. La zona superior del fondo nos muestra una pincelada ágil y sinuosa con un empaste significativo y enérgico, que contrasta con la calma que transmite la modelo durmiente. Es probable que esta diferencia sea también la razón de que la superficie verde sobre la

que reposa el cuerpo tenga una pincelada más liviana y en tonos apagados, que parece desvanecerse debajo de la mujer.

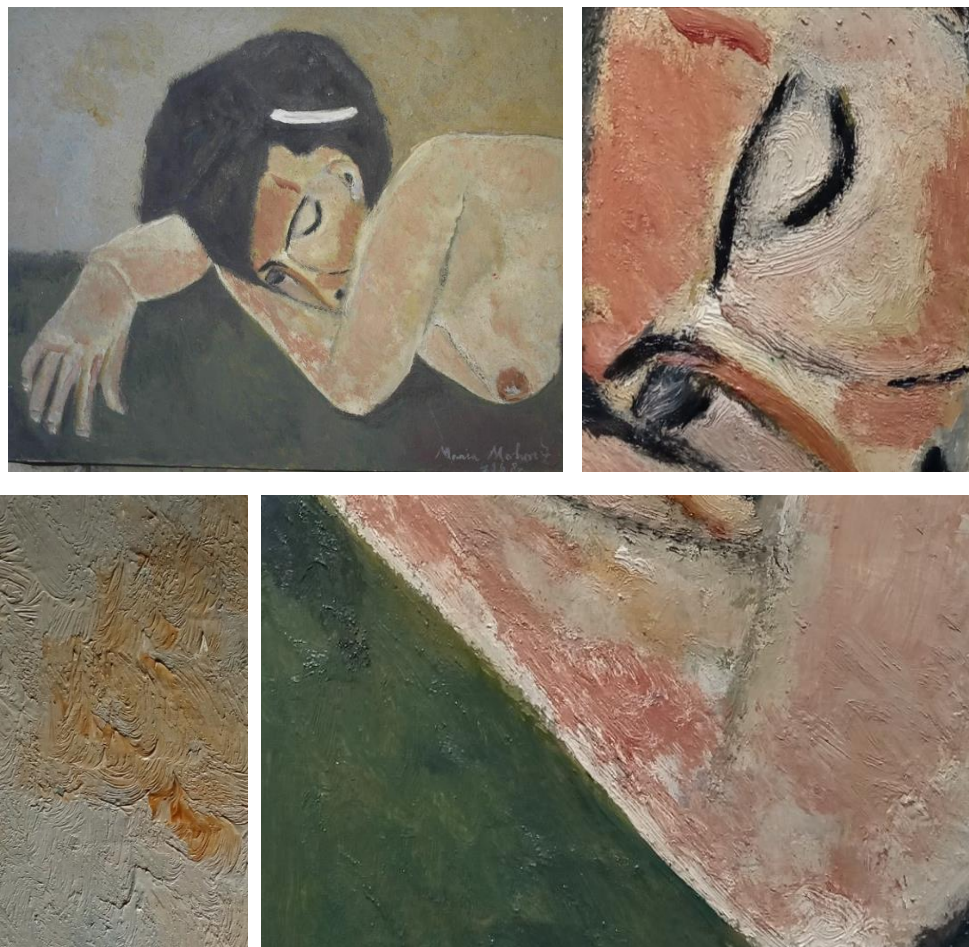


Fig. 29, 30, 31 y 32: *Mujer desnuda durmiendo* (1968). Obra completa y detalles.
Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

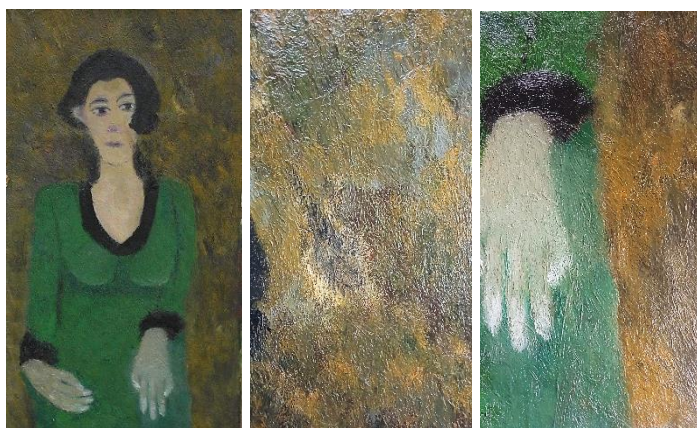


Fig. 33, 34, y 35: *Sin título* (1995). Obra completa y detalles.
Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

En el caso de la obra sin título de 1995 (fig. 33, 34 y 35), que muestra a una mujer de vestido verde con escote y puños negros, podemos ver que su pincelada se vuelve pequeña e intensa, casi frenética, mezclando una diversidad de tonos ocre y grises en el fondo. En esta obra, lo único que separa figura y fondo es el colorido, ya que la pincelada tiene a fusionarlos en algunas zonas. En este retrato, la presencia se construye desde los

negros que enmarcan el rostro, el cuello y la posición de las manos.

Como es posible apreciar, en una misma obra, Mohor genera contrastes a partir del tipo de trazos. En esta dinámica llama la atención que, en la mayoría de los casos, la cabellera de los retratos tiene a ser una zona con una pincelada más ahogada, respecto de la presencia texturada en el resto de la obra. En los desnudos esto se evidencia cuando se observa la textura con la que enfrenta elementos corporales como los pezones, al mismo tiempo que la zona púbica parece disolverse en una bruma, mientras que el cabello tiene a manifestarse como una masa compacta, tanto de pinceladas como desde el manejo cromático.

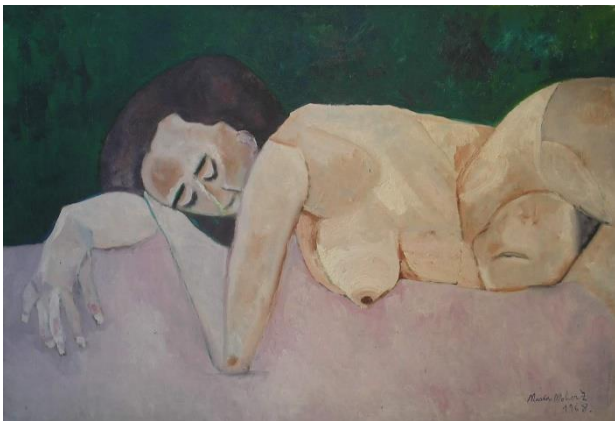
En el caso de *Mujer desnuda recostada* (1968) (fig. 36, 37, 38 y 39) la modelo es retratada frontalmente. En esta obra es interesante la construcción anatómica, ya que alude a una pose típica del erotismo y la convierte en un estudio de las formas corporales. En un mismo cuerpo convive la geometrización con la gravedad de las curvas. En este último punto es muy llamativa la curva que va desde el brazo sobre la cabeza y se funde con el seno, mientras que los ángulos son los protagonistas en los pies. En la obra, tanto el ombligo como los senos se construyen con generosidad



de óleos, sus texturas y pinceladas enmarcan estos elementos del cuerpo. No obstante, el área del pubis parece desvanecerse, prácticamente se omite de la obra. El rostro también entrega riqueza en su textura y empaste, lo que contrasta con una cabellera más bien apagada y de construcción muy sencilla en comparación con el resto de las formas. Asimismo, esta zona "aplanada" se encuentra rodeada con pinceladas intensas del fondo que la rodea.



Fig. 36, 37, 38 y 39: *Mujer desnuda recostada* (1968). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.



**Fig. 40, 41 y 42: *Mujer desnuda recostada* (1968).
Obra completa y detalles.
Fotografías: Fundación
María Mohor y Bernardita
Abarca Barboza.**

quedan a la vista. En esta pintura sí evidencia la zona púbica, pero difuminada, tal como el glúteo y lo que se alcanza a ver de las piernas, dando la sensación de que el cuerpo se vuelve más etéreo en esa zona. Las manos demuestran una construcción rápida, a diferencia del rostro que se presenta suave y delicado, con algunos trazos para enfatizar ciertas áreas y la expresión de relajó. En el caso del pelo,

nuevamente se aprecia una pincelada discreta que se apresura a cubrir el área con lo justo en las tonalidades afines a la obra. El empaste del fondo es diverso, con zonas de mayor concentración de pigmento que otras, algunas texturadas y otras apaciguadas.

En 1970, la artista realiza *Desnudo modelo Sonia* (fig. 43, 44 y 45). En el lienzo vertical sitúa a la mujer sentada de frente y la encuadra hasta los muslos. Nuevamente, las pinceladas enérgicas y pastosas se pierden hacia el vientre como una zona indefinida. En esta obra, la pose, los rasgos definidos y la expresión demuestran un carácter fuerte que es acompañado con pinceladas marcadas y zonas de color que se hacen parte del rostro. Las manos son formadas con avidez, al igual que en la obra anterior. Pero, en este caso, el relieve es notorio. En contraste, la cabellera vuelve a ser una zona más sutil dentro de la obra, que incluso parece verse atrapada por el fondo.

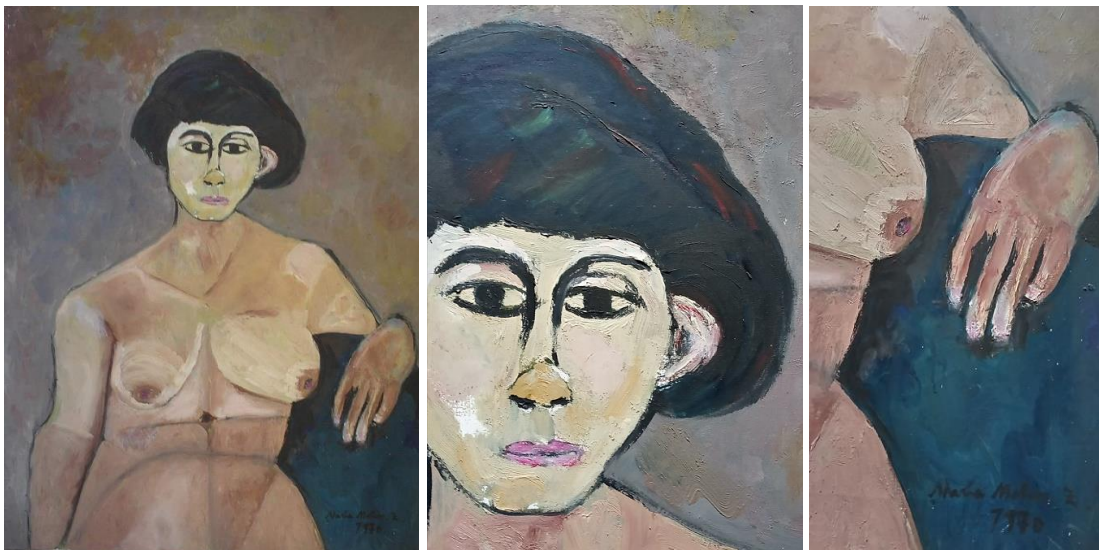


Fig. 43, 44 y 45: *Desnudo modelo Sonia* (1970). Obra completa y detalles. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

Si bien estas relaciones de oposición de texturas e intensidades de las pinceladas son más evidentes en los desnudos, también es posible apreciarlas en otros retratos, como en *Mujer con sombrero negro* (1968), *María Rocío* (1979) y *María del Carmen (modelo)* (1984). En el retrato de 1968 (fig. 46), el rostro compensa la fuerte expresión de los ojos con la textura de los pómulos y las pinceladas definidas que bajan por la nariz y hasta la boca. El fondo es dinámico y se estructura en los mismos tonos que aparecen en el rostro. Como contraparte, el sombrero negro y el vestido se aprecian estáticos, como zonas de oscuridad que ordenan la verticalidad de la composición.



Fig. 46: *Mujer con sombrero negro* (1968) [detalle]. Fotografía: Bernardita Abarca Barboza.

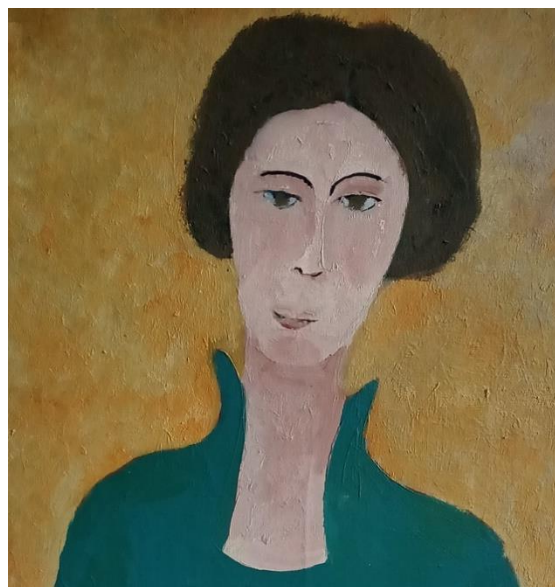


Fig. 47: *María Rocío* (1979) [detalle]. Fotografía: Bernardita Abarca Barboza.

En la tela de 1979 (fig. 47), es interesante que, esta vez, la trenza de la modelo tiene una presencia importante y, por lo tanto, las pinceladas y texturas enfatizan a la sinuosidad del peinado, el que toma un rol protagónico en la obra. El rostro se construye suavemente, con pinceladas delicadas que hacen resaltar una gráfica distinta a la que se observa en la obra anterior. Acá priman la calidez y la suavidad de la expresión. Es, por lo tanto, la zona menos texturada del cuadro, pero, al mismo tiempo, la que ha sido realizada con mayor detención.

En una tercera vía de contrastes, María Mohor retrata a María del Carmen (fig. 48) con una pincelada menos enérgica, la parte más dinámica de la composición es el fondo, mientras que el vestido calipso resalta como un plano que se limita a soportar el largo cuello de la modelo, ya que apenas se configura un torso, forma que es pregnante por el color, pero se repliega por su uniformidad. La piel de la modelo aparece como una etapa intermedia de texturas que, junto al uso del color y los rasgos minimalistas, se muestra como la personalidad más ausente de las tres comparadas.

Fig. 48: *María del Carmen (modelo)* (1984) [detalle]. Fotografía: Bernardita Abarca Barboza.



Otro aspecto característico del trabajo de la artista, presente en muchas de sus pinturas, es la expresividad que aportan las miradas, pese a la economía de recursos con que las construye, en numerosos casos se constituyen como puntos focales. Desde estas se puede percibir la personalidad que le da a los retratos. Algunas miradas se ven introspectivas, con modelos absortas, pero en ningún caso inertes. En otras ocasiones la mirada es intensa y desafiante. Hay otras en que afloran claramente expresiones conmovedoras. En las obras ya mencionadas es posible apreciar esta variedad de intensidades; sin embargo, no es posible dejar fuera los retratos conjuntos *Dos hermanas* (1968) (fig. 49 y 50) y *Pancho y Carmencita* (fig. 51 y 52), del mismo año. En ambas escenas, de los dos integrantes, es quien se apoya en el hombro de la otra persona quien muestra una expresión más clara y sentimental, mientras que sus acompañantes parecen estar menos conectados con esa emoción, al subir la mirada. Esto se refuerza con la gestualidad de los cuerpos, ya que son quienes abrazan a sus compañeros quienes se conectan con ellos y muestran sus manos como parte de este encuentro, en contraste a sus parejas pictóricas, que se mantienen distantes y rígidas. Nuevamente, el uso del color aporta a esta expresividad. La hermana que se posa sobre la otra tiene en sus rostro tonos verdosos (de la gama de su blusa) que aportan al rostro una sensación de tristeza. La expresión de los labios y el uso del mismo tono en sus párpados refuerza esta emoción decaída. Por su parte, Carmencita tiene sutiles tonos cálidos sobre en el rostro, su boca está relajada y los ojos bien abiertos. La mirada la muestra absorta en un sentimiento o pensamiento, pero, al mismo tiempo, conectada al abrazo a su compañero.



Fig. 49 y 50: *Dos hermanas* (1968). Obra completa y detalle. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.



Fig. 51 y 52: *Pancho y Carmencita* (1968). Obra completa y detalle. Fotografías: Fundación María Mohor y Bernardita Abarca Barboza.

Al recorrer la extensa obra de María Mohor, es posible observar cambios a lo largo del tiempo que hacen más características algunas propuestas en ciertas etapas de su carrera. Si bien los procesos de obra no son estáticos ni responden a periodos temporales cerrados, es posible encontrar algunos aspectos más constantes entre el trabajo realizado en cada década de su carrera, entendiendo, por cierto, que no es una mirada absoluta, pero ayuda a transitar con mayor claridad por su abundante producción pictórica. Así, en la década de 1960 hay exploraciones volumétricas que se evidencian, especialmente, en desnudos de construcción angulosa. Se aprecia también un uso de la línea mayor

al que hará más adelante. Tanto sus pinceladas como el uso del color dan cuenta de búsquedas expresivas. Además, en esta etapa se trabaja con diversos encuadres y poses. En la década de 1970 las obras se vuelven más sintéticas y hay menor número de retratos de cuerpo entero. Se destaca el uso de tonos rojos y ocre. En la década siguiente comienza una mayor estilización de las figuras y aumenta la presencia de tonalidades frías. Finalmente, en los noventa se consolida la estilización de las figuras, son más alargadas y de rasgos más finos y sintéticos. El verde es predominante en su paleta cromática. Lo más característico de sus últimos años será el cambio en la pincelada, que se vuelve más corta y muy texturada, por lo que el paso entre figura y fondo está dado solamente por el color.

V. Conclusiones

Tal como se indicó al inicio del texto, el proceso de investigación sobre la obra de la artista María Mohor se abordó diversos acercamientos a su trabajo, que hicieron necesaria la separación de los materiales disponibles, así como de los testimonios contenidos en entrevistas y documentos. Esto, principalmente porque, ya desde un primer acercamiento, se evidenciaba el contraste entre las opiniones de la crítica de su época versus la de la misma artista. A lo que se suma la desproporción entre las numerosas afirmaciones sobre su obra y los pocos testimonios disponibles de ella hablando sobre su trabajo. En contraste con sus escasas palabras, su presencia pictórica es abundante, con un *corpus* de obra que abarca más de tres décadas de trabajo incansable.

Las numerosas apariciones en artículos de prensa, además, constituyen una disonancia respecto de la inscripción de María Mohor en la historia del arte chileno, la que se limitó, principalmente, a las reseñas sobre su obra, especialmente, como parte de la agenda de exposiciones en los medios. Es probable que esto se deba a que su trabajo figurativo y de retrato se configuraba como una diferencia respecto de las prácticas artísticas en tendencia durante los años que desarrolló su carrera. Otro factor que pudo afectar fue que no gestionó una carrera internacional, ya que no salió del país, pese a que algunas de sus obras circularon en el exterior, reduciendo las posibilidades de destacarse en otros contextos.

No obstante, dichos textos aportan informaciones y apreciaciones que demuestran que, pese a su invisibilidad en textos especializados, logró llamar la atención de profesores, críticos de arte y de otros artistas. Asimismo, estas publicaciones dejaron registro de los reconocimientos que recibió, de la circulación de su obra, de las numerosas exposiciones en las que participó y, en ocasiones, de la propia voz de la artista.

Es, precisamente, en la prensa escrita donde se desarrolló un importante debate respecto de la dificultad para clasificar el estilo pictórico de María Mohor, con un constante interés de la crítica por inscribirla en diversas corrientes artísticas para explicar su obra. Desde estos espacios emanaron las opiniones más resonantes sobre su trabajo, pese a que no se alinearon a la mirada de ella misma sobre su obra. En este punto, creo que no puede quedar fuera la condición conservadora desde la que desarrollan sus análisis y el contraste de la obra de Mohor con lo que hicieron artistas abstractos en los sesenta y la denominada Escena de Avanzada en los setenta y ochenta. En este sentido, se constatan comparaciones que hablan de que ella no se deja llevar por lo nuevo. De modo que, la inscripción como ingenua, de la que ella se desmarcó en varias ocasiones, podría deberse a aspectos

externos a su propia obra: el contraste con la producción de sus artistas contemporáneos, componentes de género y edad que son aludidos en algunos testimonios y la perseverancia de críticos relevantes por tener que inscribirla en alguna categoría para relevar su trabajo.

Sobre la veta expresionista desde la que se ha mirado su obra, tiene sentido en la medida en que se observe desde lo planteado por, cuando afirma que en cada tiempo han existido artistas que optan por el expresionismo

En consecuencia, se propone que la obra de María Mohor se caracterizó por un estilo personal, más allá de cualquier categoría en la que se le haya inscrito. Independiente de la notoriedad anecdótica del ingresar tardíamente a la Universidad de Chile y de su personalidad resuelta y, a la vez, conservadora, logró posicionarse en su medio con reconocimientos y participación en exposiciones. Lo que, como ya se ha dicho, también se demuestra con la amplia cobertura de prensa que recibió su trabajo y con la presencia algunas de sus piezas forman parte de importantes colecciones a nivel nacional.

De este modo, no se justifica, en la actualidad, la necesidad de adscribirla a algún estilo. Su obra se destaca en sí misma como propuesta personal. Respecto de rasgos expresionistas, esto no la inscribe dentro de un movimiento o corriente. Se concuerda con Norbert Lynton (1986) respecto de que en los diversos estilos y momentos de la historia del arte se pueden encontrar artistas más inclinados a una propuesta expresiva desde el trazo y el color para el desarrollo de un estilo personal que se aparta de las estéticas de su contexto. De modo que no puede atribuírsele una militancia o cercanía con un “estilo expresionista”, ya que tampoco es posible identificar una única corriente histórico-estilística que responda a esta denominación, sino que, más bien, se trata de opiniones externas que las han agrupado.

En cuanto a la investigación material de su obra, acotada a la producción pictórica de retratos, es evidente la primacía de la figura humana y la construcción de espacios como algo secundario, cuando están presentes, ya que en numerosas obras el fondo solo se configura desde zonas de color. Hay obras en que el foco es el rostro versus un fondo y vestimenta más plana en su construcción. En esta misma línea, la construcción volumétrica y geométrica de los cuerpos es más evidente en los desnudos, con poses angulosas que permitan destacar las formas del cuerpo. Mientras que en el resto de los retratos tiende a abandonar el interés por la tridimensionalidad. En ambos casos el color suele tener un lugar indispensable. Resulta destacable la riqueza de las construcciones cromáticas, ya sea con paletas en escalas análogas o complementarias.

En cuanto a la expresividad de los rostros, dentro de la introspección de los personajes se evidencian diversos estados de ánimo, mediante miradas y expresiones construidas desde la economía de las líneas, siendo el color un aspecto sutil pero relevante en cada uno.

La carga matérica varía dentro de una misma pintura para dar énfasis y dinamismo al recorrido visual. Hay zonas en las que se aprecian pinceladas sobre el lienzo que dejan a la vista la textura de la tela y algunas porciones, mientras que otras tienen una cantidad generosa de pigmento. Las pinceladas son dinámicas y cambian dentro de una misma obra y, desde una mirada global, hay una expresividad distinta, en algunos momentos de su carrera, pudiendo apreciar trazos notablemente más pequeños y aglutinados en sus últimas obras.

La obra de Mohor es numerosa, por lo que indudablemente hay una tarea pendiente de continuar el trabajo de análisis de su obra, sería importante continuar con la inspección física de las pinturas resguardadas por la Fundación e, idealmente, sumar las que se encuentran en galerías y museos. Asimismo, la producción de grabados no ha sido estudiada todavía; si bien se encuentra en el inventario oficial, solo se ha realizado un primer acercamiento analítico a una pieza, por el teórico Gonzalo Arqueros en el *Catálogo Razonado MAC* (2017). Tampoco se ha fichado ni inventariado su obra en escultura y en otros medios. De modo que todas las acciones futuras de investigación de su obra serán un avance en el rescate y valoración del trabajo de María Mohor.

VI. Referencias bibliográficas

Antúñez, Nemesio. (1972), *Pintura instintiva chilena*: Museo Nacional de Bellas Artes: julio-1972. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes.

Avendaño, Eliana. (1991) "María Mohor: Creadora a su manera", *La Tercera*, 8 de junio de 1991

Comisión de Cultura y Documentación Club Palestino (1990). *María Mohor, Gómez Hassan, S.J. Numan* [Catálogo]. Santiago de Chile, Comisión de Cultura y Documentación Club Palestino.

Cross, Amalia. (2016). "Pintura instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica", *Revista 180*, 37.

Díez, María Teresa. (1978). *Paula*, 24 de octubre de 1978.

Donoso, Claudia. (1990) "María Mohor", *Mundo*, agosto de 1990.

Ercilla. (1968). "Premio para una "ingenua"". *Ercilla* n°1738, 9 de octubre de 1968.

Elderfield, John. (1983). *El fauvismo*. Madrid: Alianza.

El Mercurio (1980). "Cinco grabadores chilenos presenta la sala BHC". *El Mercurio*, 3 de noviembre de 1980.

Fonseca, Guadalupe. (2002). "Una artista fuera de catálogo", *Las Últimas Noticias*, 15 de junio de 2002.

Gajardo, Alejandra. (1991). "María Mohor exhibirá desde el lunes sus retratos de mujeres". *La Época*, 24 de mayo de 1991.

Helfant, Ana (1971). "Pintora de voces roncadas", *Ercilla*, 21 de julio de 1971.

Johnson, Una E., Emilio Ellena P. y Sociedad De Arte Contemporáneo. (1970). *IV Bienal Americana De Grabado* [catálogo]. Santiago De Chile: Sociedad De Arte Contemporáneo.

La Nación. (1986). "María Mohor. El arte de la simplicidad", *La Nación*, 23 de agosto de 1986.

La Tercera. (1991). "Retratos de María Mohor". *La Tercera*, 2 de junio de 1991.

La Tercera. (1996). "Arte femenino e interactivo". *La Tercera*, 15 de abril de 1996.

Las Últimas Noticias. (1989). S.T. 12 de abril de 1989.

Las Últimas Noticias. (1993). "Nueva exposición de María Mohor se inauguró anoche", *Las Últimas Noticias*, 16 de marzo de 1993.

Lorca, Marcela. (1990). "Único amor, el arte". *El Mercurio*, 12 de enero de 1990.

Lynton, Norbert. (1986). "Expresionismo". Nikos Stangos (Comp). *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza.

Mohor, María. (1975). *El arte y el artista. Memoria de prueba para optar al título de licenciado en Artes Plásticas con mención Pintura*. Universidad de Chile.

Mulet, Gloria. (1991). "María Mohor "Mi lenguaje es de pocas palabras". *Ercilla*, 26 de junio de 1991

Mulet, Gloria. (1996). "Arte". *Vivienda y Decoración*, 20 de abril de 1996.

Museo de Arte Contemporáneo (2017). Catálogo razonado: Colección Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile: MAC.

Museo de Artes Visuales MAVI UC. (s.f.) "Colección MAVI UC: Archivo de obras". Sitio web: <https://www.mavi.cl/2020/06/16/mmohor/>

Museo Nacional de Bellas Artes. (s.f). Archivo de Prensa Sitio web: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/MNBA:96170>

Ossa, Nena. (1968). "En su mundo". *Revista P.E.C.*, 11 de octubre de 1968.

Paula. (1974). "Nueva galería de arte y una pintora muy especial". *Paula*, 5 de septiembre de 1974.

Paula. (1984). "El arte de dos mujeres". *Paula*, 10 de octubre de 1984.

Pizarro, Paulina (1979). "Ingenuas chilenas", *Revista del domingo*, 8 de abril de 1979.

Quintana, Sonia. "Plástica chilena viaja a Europa". *El Mercurio*, 15 de junio de 1986.

Romera, Antonio. (1971) "Óleos de María Mohor". *El Mercurio*, 8 de agosto de 1971.

Romera, Antonio. (1972). "La actividad artística en 1971". *El Mercurio*, 9 de enero de 1972.

Romera, Antonio. (1972). "Pintura Instintiva Chilena". *El Mercurio*, 30 de julio de 1972.

Romera, Antonio. (1974). "Pinturas de María Mohor". *El Mercurio*, 1 de septiembre de 1974.

Romera, Antonio. (1975). "Pintores españoles y pintores chilenos". *El Mercurio*, 4 de mayo de 1975.

Sommer, Waldemar. (1977). "Sobre algunas publicaciones y un pintor". 17 de julio de 1977.

Sommer, Waldemar. (1978). "Cuando la pintura se torna lírica efusión". *El Mercurio*, 5 de noviembre de 1978.

Sommer, Waldemar. (1988). "Cuatro Pintores". *El Mercurio*, 3 de julio de 1988.

Sommer, Waldemar. (2022). *Ingenuidad y creación*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

Swinburn, Gema. (2002). "El legado de María Mohor". *El Mercurio*. 2 de junio de 2002.

Valdés, Cecilia. (1985). "Una puerta hacia el Oriente". *El Mercurio*, 1985.

Valdés Urrutia, Cecilia. (1991). Revista *Vivienda y Decoración*, 28 de agosto de 2022. Sitio web: https://www.circulocriticosarte.cl/images/img_noticias/docu630b8b5172ad2_28082022_835am.pdf

Vasari, Jorge. (1968). "Actividades en las artes plásticas". *El Mercurio*, 1 de enero de 1968.

Wast, Esteban. (1975). "María Mohor, licenciada en intuición plástica". *Qué Pasa*, 23 de enero de 1975.