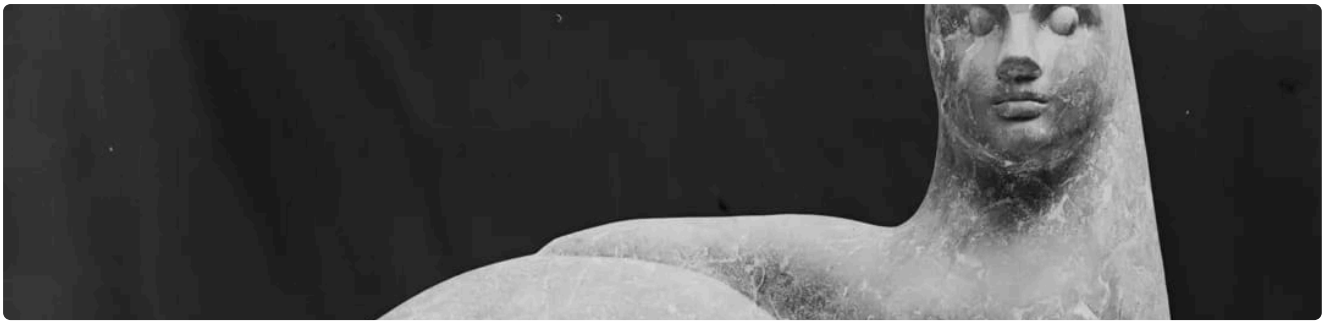
trans atlantic cultures
Histoires culturelles de l'espace atlantique XVIIIe–XXIe siècles

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



Art autochtone et surréalisme : quatre sculptrices chiliennes à Paris

Domiziana Serrano

Les voyages transatlantiques de Santiago à Paris des sculptrices chiliennes María Teresa Pinto, Juana Müller, Lily Garafulic et Marta Colvin renouvellent notre compréhension des échanges artistiques modernistes, où la redécouverte de l'art précolombien s'articule à l'influence du surréalisme international.

PUBLIÉ LE	13 février 2026
LANGUE ORIGINALE	Français
COLLECTIONS	Femmes artistes
THÈMES	Arts visuels
ESPACES	Atlantique Sud · Europe
PÉRIODES	L'espace atlantique dans la globalisation · La consolidation des cultures de masse
MOTS-CLÉS	sculpture, paris
ADRESSE PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/fr/records/art-autochtone-et-surrealisme-quatre-sculptrices-chiliennes-a-paris/

À PROPOS DES AUTEURS

Domiziana Serrano

Doctorante en Histoire de l'art contemporain · Laboratoire ECLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts) · Université Jean Monnet Saint-Étienne · France

Domiziana Serrano's research focuses on surrealist sculpture, which she explores through its material practices and conceptual boundaries. She employs feminist and postcolonial methodologies, emphasizing transcultural exchanges, in order to challenge and reconfigure surrealism beyond a narrow Western paradigm.

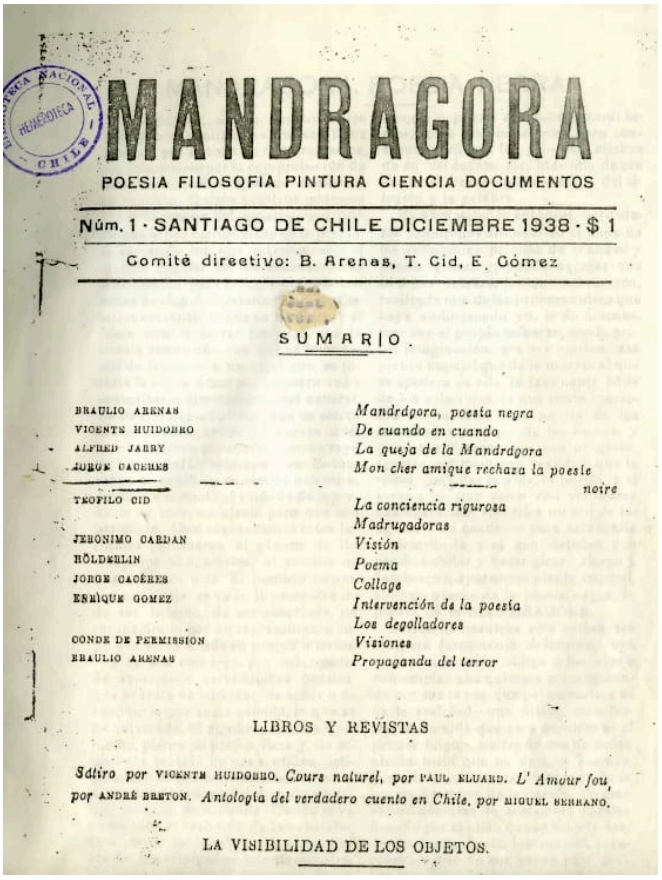
Dans les récits retraçant l'histoire du surréalisme au Chili, aucune mention n'est faite des sculptrices María Teresa Pinto, Marta Colvin, Juana Müller et Lily Garafulic. Les œuvres de ces quatre artistes, largement oubliées dans l'historiographie du modernisme parisien, reflètent pourtant des préoccupations esthétiques et conceptuelles qui témoignent d'affinités évidentes avec le surréalisme.

Pinto, Colvin, Müller et Garafulic partagent l'expérience de la traversée transatlantique au cours des années 1930 et 1940 et constituent des cas particulièrement significatifs pour appréhender les dynamiques de circulation des artistes femmes ainsi que les processus de constitution de leur identité esthétique. Paris a incarné pour ces quatre sculptrices chiliennes un lieu rêvé, un horizon d'accomplissement, tout en constituant l'espace où s'opèrent de profondes métamorphoses de leurs trajectoires créatrices.

La production sculpturale de ces femmes, ancrée dans l'art des populations autochtones d'Amérique latine, manifeste une conscience américaniste affirmée, qui se forme et s'accentue au gré des séjours européens et des voyages à travers le continent latino-américain. L'affirmation de l'altérité, loin de se limiter à une simple posture identitaire, relève d'une stratégie de visibilisation – en tant que femmes artistes originaires du Sud de l'Amérique – et engage une reconfiguration des modalités de reconnaissance symbolique. L'utilisation d'images associées aux cultures indigènes constitue une modalité d'affirmation conjointe de soi et de l'identité nationale chilienne. Elle permet à ces sculptrices de manifester leur adhésion à la cause anticoloniale portée par le mouvement surréaliste, mais perpétue aussi, paradoxalement, l'invisibilisation des artistes issus des communautés autochtones.

Un surréalisme chilien polyphonique

Les premières manifestations du surréalisme au Chili sont traditionnellement attribuées au groupe Mandrágora fondé en 1938, qui publie une revue du même nom.



MANDRAGORA

POESIA FILOSOFIA PINTURA CIENCIA DOCUMENTOS

Núm. 1 · SANTIAGO DE CHILE DICIEMBRE 1938 · $ 1

Comité directivo: B. Arenas, T. Cid, E. Gómez

SUMARIO.

BRAULIO ARENAS	*Mandrágora, poesía negra*
VICENTE HUIDOBRO	*De cuando en cuando*
ALFRED JARRY	*La queja de la Mandrágora*
JORGE CACERES	*Mon cher amique rechaza la poesie noire*
TEOFILO CID	*La conciencia rigurosa*
	Madrugadoras
JERONIMO CARDAN	*Visión*
HÖLDERLIN	*Poema*
JORGE CACÉRES	*Collage*
ENRIQUE GOMEZ	*Intervención de la poesía*
	Los degolladores
CONDE DE PERMISSION	*Visiones*
BRAULIO ARENAS	*Propaganda del terror*

LIBROS Y REVISTAS

Sdtiro por VICENTE HUIDOBRO. *Cours naturel*, por PAUL ELUARD. *L' Amour fou*, por ANDRÉ BRETON. *Antología del verdadero cuento en Chile*, por MIGUEL SERRANO.

LA VISIBILIDAD DE LOS OBJETOS.

Couverture du premier numéro de *Mandrágora*, décembre 1938

Source : Memoria chilena - Biblioteca Nacional de Chile

Majoritairement composé de figures masculines issues du champ littéraire, telles que Braulio Arenas et Jorge Cáceres, ce collectif entretien des échanges réguliers avec des membres du mouvement surréaliste français. Les références au surréalisme dans les arts plastiques précèdent toutefois la fondation de Mandrágora, comme en témoigne la création, au sein de l'École d'architecture de l'Université du Chili, d'un collectif composé en majorité d'étudiants et étudiantes, les *decembristas*, en décembre 1933. Bénéficiant du soutien intellectuel de Vicente Huidobro, figure centrale de l'avant-garde chilienne, le groupe entendait élaborer un langage artistique résolument abstrait. La production des *decembristas* a été souvent rapprochée du surréalisme, bien qu'ils ne revendiquent pas cette étiquette. Certains et certaines ont d'ailleurs participé à la première exposition surréaliste en Amérique latine, organisée à Lima en 1935 par César Moro. Si la création de Mandrágora ne signe pas l'acte de naissance du surréalisme chilien, le groupe s'est rapidement imposé comme le cadre légitime de référence pour déterminer ce qui relevait ou non du surréalisme. Outre la littérature, les arts visuels – à travers la production d'objets, de collages, ainsi que l'organisation d'expositions – en constituent un axe important. L'Exposition internationale surréaliste organisée à la galerie Dédalo à Santiago en 1948 fut ainsi l'une des initiatives les plus ambitieuses du surréalisme chilien. L'exposition, qui comprend notamment des œuvres de Wilfredo Lam, Roberto Matta et Leonora Carrington, est servie par une scénographie élaborée rappelant les dispositifs esthétiques de l'Exposition internationale du surréalisme de Paris en 1938. Elle suscite un vif intérêt auprès d'un large public, qui oscille entre fascination et perplexité, comme le souligne cette lettre adressée à Marta Colvin par un journaliste :

> *« Dans la salle, ils ont mis toutes sortes de choses étranges : des mannequins nus, des œufs frits, des toiles d'araignées, des figures en fil de fer et tout ce qui peut épater. Le niveau purement esthétique, cependant, est faible. Cela constitue en tout cas le rendez-vous des invertis, ce qui est aussi un spectacle* [14] *. »*

Le ton péjoratif et la connotation homophobe de ce commentaire traduisent le contexte de panique morale qui marque alors le Chili, où s'affirme la volonté d'imposer un ordre social hétérosexuel et patriarcal. Par son positionnement résolument subversif, le groupe Mandrágora devient la cible privilégiée des conservateurs. Enrique Gómez Correa affirme à cet égard : « Nous mettrons définitivement fin à ces gens pourris qui alimentent la corruption de l'air pestilentiel que nous respirons [1] . » Le groupe Mandrágora, résolument masculin, incarne le visage officiel du surréalisme chilien : ancré dans une tradition littéraire, centré sur la contestation politique et fidèle aux canons européens du mouvement, sans aucune référence à l'art autochtone.

Pourtant, en marge de ce surréalisme institutionnalisé, se déploie une autre tendance, d'essence féminine et américaniste, portée par des sculptrices telles que María Teresa Pinto, Marta Colvin, Juana Müller et Lily Garafulic, dont le parcours présente de fortes singularités. En effet, c'est au fil de leurs voyages transatlantiques, et non dans le contexte chilien, qu'elles nouent un dialogue entre le surréalisme et une conscience renouvelée du patrimoine précolombien.

Espaces en formation : la fabrique d'une sculptrice moderniste

Si on peut rapprocher Pinto, Colvin, Müller et Garafulic en raison de leur origine chilienne et de leur pratique sculpturale, leurs trajectoires biographiques diffèrent. L'analyse de ces dernières permet d'éclaircir les stratégies de légitimation qu'elles déploient dans des contextes académiques auxquels elles n'ont pas un accès équivalent à celui des artistes masculins. En matière d'éducation artistique notamment, les classes d'étude du nu étaient réservées aux hommes jusqu'aux années 1940, ce qui contribuait à creuser les écarts sociaux et professionnels, tout en alimentant des débats enflammés sur la place des femmes dans les arts.

Colvin, Müller et Garafulic, nées respectivement en 1907, 1911 et 1914, suivent leur apprentissage dans le cadre de l'Escuela de Bellas Artes de l'Université de Santiago de Chili. Müller et Colvin se forment sous l'égide de Julio Antonio Vásquez, Garafulic est l'élève de Lorenzo Domínguez. Ces deux sculpteurs ont séjourné en Europe avant d'enseigner leur art au Chili : Vásquez a fréquenté l'Académie de la Grande Chaumière en 1929 ; Domínguez a entamé une formation en Espagne en 1926 avant d'entreprendre, à son tour, un voyage en France. Loin d'être une simple démarche d'acquisition de savoir, le séjour de formation en Europe, en particulier dans la capitale française, est alors un moment constitutif de la carrière artistique de nombreuses Latino-Américaines.

Alors que Colvin, Müller et Garafulic n'en sont encore qu'à leurs débuts, elles ont l'occasion de se côtoyer au Chili dans le cadre des Salons officiels, où elles présentent des portraits féminins dont le traitement plastique oscille entre les conventions de l'académisme et les expérimentations associées aux débats modernistes, par le recours à la taille directe. En 1936, Lily Garafulic obtient le troisième prix avec *Cabeza de Nieves*, tandis que Juana Müller, sous le pseudonyme de Hansi, remporte le deuxième prix en 1935. Marta Colvin s'inscrit également dans cette lignée avec *Silvia* (1942), consolidant son parcours au sein des voies institutionnelles de la scène artistique chilienne. Bien que formées selon les principes traditionnels

de l'enseignement académique, valorisant le modelage d'après nature et une approche réaliste de la sculpture, ces trois artistes sont pleinement conscientes des courants modernistes qui agitent la sculpture européenne. Dans une lettre adressée à Vásquez alors qu'elle séjourne en Europe, Marta Colvin fait état de sa connaissance de l'œuvre de Brancusi, en affirmant : « on a vu presque tout au Chili [2]. »

La trajectoire de María Teresa Pinto diffère à bien des égards de celles de ses trois compatriotes. Née en 1894, son lien avec le pays est presque inexistant : fille d'un diplomate en poste en Allemagne, elle quitte le Chili à l'âge de cinq ans pour ne jamais y retourner. Poursuivant l'ensemble de ses études artistiques hors du cadre national, Pinto bénéficie d'une formation pluriculturelle : d'abord en Allemagne, puis en Italie, où elle se perfectionne auprès de la sculptrice chilienne Rebeca Matte, avant de rejoindre Constantin Brancusi à Paris en 1934 et Henri Laurens entre 1935 et 1938. À l'instar de Garafulic, Colvin et Müller, les premières sculptures de Pinto révèlent une adhésion aux canons académiques, comme l'illustrent certains portraits et nus féminins qu'elle expose au Salon des Tuileries en 1936. La représentation de sujets féminins, loin de constituer uniquement une stratégie de légitimation au sein des cadres institutionnels, s'impose comme une préoccupation partagée par les quatre sculptrices au cours de leurs formations, en tant que vecteur d'exploration d'un espace physique et symbolique propre, mais également comme un lieu de réflexion sur les mutations du rôle assigné aux femmes dans la société contemporaine.

Les biographies de Garafulic, Colvin, Müller et Pinto convergent néanmoins, à partir de la fin des années 1930, vers Paris. Si María Teresa Pinto s'y est établie depuis longtemps, Juana Müller est la première à entreprendre la traversée vers la France en 1937, suivie de Lily Garafulic en 1938, tandis que Marta Colvin n'y arrive qu'en 1948. La capitale française devient alors bien plus qu'un espace d'apprentissage : elle consacre une prise de conscience aiguë et dialectique de leur position ambivalente d'*insider-outsider*, sans cesse réinterrogée au prisme de rencontres variées, tantôt directes, tantôt périphériques, avec les acteurs, les actrices et les discours du mouvement surréaliste.

Le surréalisme en exil : María Teresa Pinto entre le Mexique et Paris

Les seules traces connues de María Teresa Pinto après sa participation au Salon des Tuileries renvoient à son séjour au Mexique, où elle s'installe en 1940 avec son époux, Gilbert Médioni. Pied-noir né à Constantine, artiste et médecin, ce dernier est le cofondateur aux côtés de Jacques Soustelle de la délégation de la France libre à Mexico. C'est dans ces circonstances que Pinto entre en contact avec le groupe surréaliste en exil, ce « surréalisme déplacé » tel que le définit Karla Segura Pantoja [3], qui prend son essor au Mexique dans le sillage de la guerre d'Espagne et l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, qui poussent nombre d'artistes à y trouver refuge. Pinto, dont le nom a été effacé des récits dominants sur l'histoire du surréalisme au Mexique, intègre alors le réseau formé, entre autres, par Benjamin Péret, César Moro, Wolfgang Paalen et Leonora Carrington. Dans une lettre qu'elle adresse à Colvin après son retour en France, probablement survenu au plus tard en 1950, elle évoque ses échanges avec Péret et exprime la désillusion de ceux et celles pour qui le Mexique avait d'abord représenté un espace de renouveau face au chaos européen, tout en laissant transparaître un sentiment d'appartenance collective à la communauté surréaliste en exil : « Benjamin est très pessimiste, mais qui peut dire ce qui va se passer ? Partir, quitter tout ce qu'on a tellement désiré pendant les années de la guerre [4]. »

Pendant son séjour mexicain, elle participe à des manifestations artistiques collectives et expose ses sculptures en dialogue avec des peintures de Diego Rivera et Frida Kahlo à la galerie Maupassant de Mexico en avril 1943. Dans le catalogue de l'exposition, Rivera décrit ses œuvres de la manière suivante :

> *« Sur l'étroite bande de terre située à l'ouest du versant austral de l'Amérique, entre les hautes Andes et la mer, des éléments humains venus de contrées lointaines et variées se sont mêlés et combinés pour donner naissance, dans une synthèse unique, à l'exemplaire remarquablement singulier que l'on appelle María Teresa Pinto* [15] *. »*

Rivera insiste tant sur l'ancrage chilien que sur le cosmopolitisme de l'artiste, soulignant une identité façonnée par les circulations transcontinentales. L'œuvre *Sphynx* est présentée pour la première fois à cette occasion.



María Teresa Pinto, *Sphynx*, marbre vert, c. 1943. © Droits réservés | © Droits réservés

Source : Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn/Fonds Marc Vaux

La sculpture, qui représente une figure féminine allongée sur le côté, aux formes douces et arrondies, rappelle, par l'usage du marbre vert, les créations précolombiennes en jade, matériau symbolique de la richesse et du pouvoir. Sa frontalité renvoie, par ailleurs, à un motif iconographique récurrent dans la sculpture mésoaméricaine : celui du *chacmool*. Figure originairement masculine, le *chacmool*, distinctif de la période maya postclassique et reconnaissable à sa posture semi-allongée et à sa tête tournée offrant un regard frontal, avait déjà exercé une influence notable sur plusieurs artistes européens proches du surréalisme. Dès les années 1920, Henry Moore en proposait une relecture moderniste et féminisée avec sa série des *Reclining Women*. Cette représentation féminine ne manque pas d'évoquer la fascination exercée par la figure mythologique du sphinx sur les surréalistes, récurrente dans l'imaginaire de Max Ernst et

Salvador Dalí. Le sphinx trouve également une résonance particulière dans l'œuvre de femmes artistes comme Leonor Fini, qui en fait, selon Alyce Mahon, l'expression « d'une mythologie singulièrement matriarcale, promouvant un surréalisme humaniste et protoféministe en pleine période de guerre [5]. »

Durant son séjour au Mexique, Pinto publie avec Médioni *Art in Ancient Mexico* (Oxford University Press, 1941), un ouvrage centré sur la collection archéologique de Diego Rivera. Ce livre, qui inclut un essai érudit de Pinto sur la religion du Mexique, s'impose rapidement comme une référence incontournable, tant auprès des spécialistes d'art précolombien que dans les milieux surréalistes ; sa présence dans la bibliothèque d'André Breton, accompagné d'une dédicace personnalisée de Pinto à lui et à son épouse, Elisa Bindhoff, elle aussi chilienne, en témoigne. Les civilisations précolombiennes nourrissaient déjà l'imaginaire des surréalistes dans l'entre-deux-guerres, comme l'attestent les écrits de Georges Bataille ainsi que les collections d'André Breton et Paul Éluard. Cet intérêt connaît un apogée avec la revue *Dyn*, fondée par Wolfgang Paalen lors de son exil au Mexique, qui publie, entre 1942 et 1944, des contributions pionnières en archéologie et en histoire de l'art mésoaméricain, notamment celles d'Alfonso Caso.

La fréquentation des cercles surréalistes au Mexique est décisive pour Pinto, dont l'esthétique se transforme : progressivement, elle délaisse les formes académiques au profit d'un répertoire visuel nourri par l'étude des civilisations précolombiennes. Ses œuvres peuvent ainsi être interprétées comme le résultat du « déplacement » du surréalisme parisien vers le Mexique, répondant de façon implicite aux attentes d'authenticité formulées en France. Son évolution vers une production sculpturale affranchie des canons académiques s'ancre dans la continuité de la fascination que le surréalisme en exil voue aux cultures indigènes, tout en répondant au désir de la sculptrice de se réapproprier une identité résolument américaine, ainsi que le laisse entrevoir le commentaire de Rivera.

Ces éléments sont confirmés dans l'article que Marta Colvin consacre à María Teresa Pinto dans la revue *Pro Arte* en 1950. Elle y décrit l'atelier parisien de Pinto, foisonnant à la fois d'artefacts précolombiens et de toiles de maîtres européens, et rapporte ce propos que lui aurait confié l'artiste : « j'avais l'intuition que Paris était le climat dont j'avais besoin pour m'accomplir [6] ». Le portrait empreint d'affection que dresse Colvin met en lumière la dualité constitutive de l'identité de Pinto, tout autant que la force créatrice puisée dans ce substrat culturel amérindien, lorsqu'elle écrit : « la sculptrice est revenue (…) elle s'est enfin installée dans son Amérindienne intérieure [7] ».



El triunfo de María Teresa Pinto en París

Por Marta COLVIN

...algún retraso hemos recibido de París la ... el "Carrefour", que orienta al mundo ar... parisién. ...ella encontramos el párrafo que transcribi... referiéndose a nuestra compatriota María ... Pinto, que exponía en ese momento en ... y interesante la Exposición de Esculturas ... Galerie Mai; Marie Therese Pinto, posee ...iones más raros: invención, fuerza, sensibili... Ella entre los exponentes el úni... escultor que tiene el sentido de lo monumental. Su "Sfinx" de una admirable nobleza de líneas y proporciones, su "Colonne" que la hace sobrepasar la estructura humana y que la lanza en el espacio, es la expresión de un escultor auténtico, que honra y enriquece la plástica contemporánea".

La escultora Teresa Pinto.

Estas palabras escritas por el severo crítico Frank Elgar representan la consagración definitiva para nuestra valiosa amiga y significa para Chile un motivo de triunfo y orgullo.

María Teresa Pinto, nieta de nuestro Presidente Aníbal Pinto, nació en Chile y fué llevada muy niña a Europa.

"Nací en Chile —dice—, pero no lo conozco...". Lo dice con un acento tan chileno que parece increíble que fuera verdad lo que asegura.

Su niñez transcurre bajo las luces rutilantes de las Embajadas. Sus padres van de Alemania a Italia, Francia, Inglaterra. De cada país la pequeña niña precoz va tomando su lengua.

"Mi hermana —dice recordando aquellos días— era dócil y dulce. En cambio yo era el gran problema de nuestra nurse. A los 4 años comencé a derribar costumbres establecidas. Recuerdo que no podía tolerar el rito de las comidas familiares, tomaba mi plato y me iba a comer sola, sentada en la escalera. Grandes protestas y gritos de la nurse. Me castigaba, me dejaba sin comer. Yo resistía muda y estoica, pero al día siguiente... volvía a sacar mi plato de la mesa".

Reímos recordando tantas anécdotas de su vida singularmente rica y variada. Estamos en su casa de la rue Lhomond. Mitad taller, mitad habitación. Es un edificio ruinoso, con toda la poesía y el embrujo que París sabe poner en el Verme. En él María Teresa ha encontrado su centro y su refugio.

"Tiene el mérito increíble, —le dicen— de vivir como piensas. ¡Hay pocos seres que se atrevan a tanto...!".

Se lo dice alguien que la vió brillar en palacios, que la vió ser servida por lacayos y sirvientes. Hoy nada de eso existe pero en cambio en cesitaba para realizarme. Esto me hacía adorar Francia y todo lo que a ella se refiriera. ¡Por lo demás, es un embrujo que me ha perseguido toda la vida!

Pues bien, la enérgica aya alemana nos organizó un día en Berlín —niños de la Embajada de Chile— para darnos una clase de patriotismo. Y llegó con nosotros hasta el recinto donde se guardaban los jirones de unas banderas francesas capturadas por los alemanes, en alguna batalla de la historia. Su peroración —que quiso hacer brillante— fué tan brutalmente atacada y deshecha por mi, que mi madre, en vista de mi desastrosa conducta, tuvo que intervenir. Hubo lágrimas, protestas, lucha pero... la enérgica aya patriota tuvo que partir".

Oyéndola vaciar estos recuerdos, que aun la enardecen un poco, viéndola tan femenina, tan llena de pasión, rebeldía y justicia comprendamos la autenticidad y calidad que hay en su ser.

Esta libertad interior, esta emancipación de todos los conceptos de rémora es la condición previa de su carácter.

La vida sólo enriqueció su ya recia personalidad. Viaja por todos los rincones de Europa. En París se detiene un tiempo y estudia con los Maestros Brancusi y Laurens. Su expresión comienza a liberarse, entonces, de la severa disciplina tradicionalista que le había impuesto el ambiente de Italia. Expone en la Sala Paul Guillaume que antes de la guerra es un recinto en que se admite sólo a los verdaderos valores. Su incurable inquietud la lleva a Egipto, la trae a América, México y Guatemala —que la ven llegar como Embajadora de Francia—, le ofrecen sus prístinas fuentes de arte precolombiano. Sale de ahí "Colonne" y esta "Splainx" imantada de un extraño encanto misterioso, monstruo marino, —diosa o mujer—, que en este momento la consagra en París.

Su obra actual se orienta, hacia una interpretación y una trasposición de formas existentes. Más cerca, tal vez, de la abstracción que del naturalismo, no rompe, sin embargo, con la naturaleza tomada como documento de inspiración. Pero no se sirve de ella más que para integrar los elementos, siguiendo ciertos mandamientos espirituales de un mundo plástico. A la expresión más directa y más intensa de estos mandamientos hace concurrir los medios propios de la escultura: el volumen y el ritmo. Hay pues, necesariamente en su obra, deformación, hecho plástico que caracteriza, además, todo arte que se sitúa fuera de la estética humanística, renacentista o helénica.

TERESA PINTO.— "Esfinge" (mármol verde).

Marta Colvin, « El Triunfo de María Teresa Pinto en París », *Pro Arte*, 19 octobre 1950, p. 3.

Source : Biblioteca Nacional de Chile

Après la Seconde Guerre mondiale, María Teresa Pinto s'installe donc définitivement à Paris, où elle maintient des liens assidus avec le cercle surréaliste. Sa production sculpturale, au fil des années 1950 et 1960, évolue vers une abstraction lyrique croissante, nourrie tantôt par des références surréalistes, tantôt par des sources visuelles enracinées dans les cultures préhispaniques. Si *Poignée d'Éventail* (1952), en juxtaposant sans lien logique apparent un bras et un sein, renvoie explicitement à la notion de corps morcelé chère au surréalisme, *Colloque Astral* (1960) réinterprète des motifs géométriques empruntés à l'art précolombien, une préoccupation centrale pour les artistes d'Amérique du Sud à cette époque, évoquant la morphologie stylisée des montagnes andines. Le surréalisme, qu'il s'inscrive dans sa matrice parisienne ou dans ses prolongements mexicains, est pour Pinto un réservoir conceptuel propice à l'élaboration de modalités de relecture, voire de réinvention, d'un héritage précolombien investi d'un imaginaire mythifié.

Le totémique chez Juana Müller : magie surréaliste et mémoire autochtone

À son arrivée à Paris en 1937, Juana Müller s'engage dans la voie de la légitimation artistique institutionnelle, en intégrant l'atelier d'Ossip Zadkine ainsi que l'Académie Ranson, avant de faire, en 1939, la rencontre décisive de Constantin Brancusi, une figure essentielle pour le développement de sa pratique sculpturale. Parmi les trois élèves de l'Escuela de Bellas Artes, c'est la première à s'établir à Paris, où elle contribue activement à la mise en place de réseaux transatlantiques. Elle joue ensuite un rôle d'intermédiaire pour les autres sculptrices chiliennes, qu'elle introduit dans les milieux artistiques

parisiens : c'est elle, par exemple, qui présente Garafulic à Brancusi. Quand elle s'installe à Paris, Müller privilégie comme Pinto la représentation du corps féminin, une orientation perceptible dans plusieurs plâtres réalisés vers 1937, qui laissent pourtant déjà entrevoir un élan moderniste dans la simplification des traits.

À partir de 1945, sa pratique artistique connaît une inflexion notable : elle se caractérise par l'abandon progressif du modelé figuratif au profit de formes de plus en plus abstraites, un traitement plus brut des matériaux, ainsi qu'un vocabulaire formel proche du totémisme. Dès ses années d'études au Chili, Juana Müller avait pu observer l'intérêt croissant pour les productions artistiques issues des cultures locales, dont témoignent plusieurs articles dans la *Revista de Arte* de l'Escuela de Bellas Artes à partir de 1934, accompagnés de reproductions photographiques valorisant céramiques, sculptures et objets ornementaux. Ces publications s'inscrivent dans une dynamique plus large, amorcée sous le régime autoritaire de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), au cours duquel le Chili a poursuivi la construction d'une identité américaniste affirmée, afin de légitimer la prétendue supériorité de la « race chilienne ». Cette entreprise ambitionnait de conférer au populaire une aura d'avant-garde, en résonance avec des processus contemporains similaires observés dans d'autres nations latino-américaines.

Si Müller, Colvin et Garafulic disposaient déjà, durant leurs années de formation, d'une culture visuelle nourrie de ces référents culturels, c'est au contact du milieu artistique parisien que cette sensibilité esthétique et identitaire s'affirme véritablement. Ainsi, les totems sculptés par Juana Müller révèlent de nettes affinités avec les *chemamüll*, des statues funéraires du peuple autochtone mapuche, fabriquées à partir de troncs d'arbre et reconnaissables à leur verticalité comme à la stylisation de traits, disséminées à travers le Chili.



Juana Müller, *Sans titre*, bois, c. 1944-1949. © Droits réservés

Source : Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothéque Kandinsky, Dist. GrandPalaisRmn/Fonds Marc Vaux

Dans les années 1950, des sculptures telles que l'*Orante*, bien que traversées par un palpable souffle chrétien, semblent, par leur frontalité hiératique, leurs lignes anguleuses et l'utilisation d'une matière grise, brute et non polie, instaurer un dialogue avec certaines sculptures aztèques en pierre volcanique reproduites dans l'ouvrage de María Teresa Pinto. Comme le suggère la correspondance échangée entre cette dernière et Colvin, Müller semble entretenir une amitié étroite avec Pinto, aux côtés de laquelle elle présente son travail, notamment lors de l'exposition à la galerie M.A.I. en 1950, en compagnie des sculpteurs François Stahly et Étienne-Martin. Müller a ainsi pu trouver dans *Art in Ancient Mexico* une source iconographique précieuse, offrant un répertoire visuel dans lequel puiser librement, tout en nourrissant une réflexion sur la charge magique scellée dans ces artefacts. Müller, épouse du peintre Jean Le Moal et proche du groupe artistique lyonnais *Témoignage*, aux influences surréalistes, affirme dans ses écrits que « la sculpture est un objet magique. Ayant une vertu propre, toujours la même // un sens surnaturel, sacré [8] ». Müller partage avec André Breton, dont elle lit et apprécie les écrits, une fascination profonde pour le pouvoir mystique des artefacts issus de terres lointaines. Ses sculptures totémiques semblent s'inscrire dans le prolongement des relectures des cultures non occidentales opérées par le cercle *Témoignage*, un attrait qui se manifeste particulièrement lors des voyages effectués en Amérique du Nord par certains membres du mouvement surréaliste, tels que Wolfgang Paalen et Kurt Seligmann, qui y développent un intérêt marqué pour les formes totémiques des peuples autochtones. L'usage qu'en fait Müller s'en distingue cependant. Si ses références s'inscrivent dans un imaginaire surréaliste empreint d'exotisme et d'indigénisme, elle se forme dans un contexte latino-américain où l'héritage amérindien ne relève nullement d'une altérité fantasmée, mais s'inscrit dans une proximité culturelle et territoriale

qu'elle revendique comme sienne et qu'elle mobilise activement dans ses sculptures, tel un bagage façonné par ses années au Chili. Ce même imaginaire traverse également les développements contemporains de la plastique surréaliste, comme l'atteste *The Zombie* (1953), sculpture en bois d'Helen Phillips.

Bien que prématurément interrompue par sa disparition en 1952, la trajectoire de Juana Müller s'inscrit avec acuité dans les dynamiques culturelles du Paris de l'entre-deux-guerres : délaissant dès ses premières années dans la capitale les résidus de la tradition académique, elle engage progressivement son travail dans un dialogue fécond avec les orientations esthétiques et conceptuelles issues du surréalisme.

Lily Garafulic à la croisée des modernités entre Amérique et Europe

L'année 1938 marque l'arrivée de Lily Garafulic dans la capitale française. Les paroles qu'elle prononce à la veille de son départ du Chili révèlent une profonde admiration, nourrie par le désir de découvrir ses maîtres de prédilection, parmi lesquels figurent Maillol, Despiau, Bourdelle et Rodin. Garafulic, contrainte de rentrer au Chili après l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, affirme ne pas avoir été profondément marquée par ce premier séjour, au cours duquel elle a toutefois fréquenté assidûment l'atelier de Brancusi, ainsi que Müller et d'autres artistes de renom, tels que Jacques Lipchitz. Si sa pratique sculpturale demeure ancrée dans la tradition académique du portrait féminin jusqu'aux années 1950, certaines œuvres réalisées à son retour au Chili en 1939 viennent nuancer ses propres affirmations quant à l'influence limitée de ce séjour. *Mujer Montaña* (1943), une création à la lisière de la figuration et de l'abstraction, où la figure féminine, élaborée à partir de volumes géométriques, se métamorphose en un paysage naturel, s'inscrit dans les explorations sculpturales cubistes initiées par Jacques Lipchitz dans les années 1910.

Lily Garafulic effectue un séjour à New York entre 1944 et 1945 grâce à une bourse de recherche de la fondation Guggenheim. Avant même son arrivée, la métropole nord-américaine s'impose à ses yeux comme un foyer fertile, en raison notamment de la présence des surréalistes en exil. Témoignant une bonne compréhension des dynamiques du mouvement, elle annonce que Dalí sera la première personne qu'elle rencontrera une fois arrivée à New York et affirme : « le surréalisme est une anticipation du temps, une énonciation de ce qui vient. Nous l'avons vérifié à chaque pas [9] ». Au cours de son séjour, elle fréquente assidûment l'Atelier 17, véritable laboratoire d'expérimentation dédié à la gravure, où convergent des figures majeures du surréalisme, telles que Roberto Matta, artiste chilien dont elle est proche depuis ses années d'études, ainsi que la sculptrice brésilienne Maria Martins.

Lorsqu'elle revient au Chili, un texte rédigé par Braulio Arenas attire l'attention sur la proximité de Garafulic avec le milieu surréaliste chilien. Arenas, louant sa sculpture, saisit avec acuité la double identité de l'artiste, issue d'une famille immigrée croate, ainsi que son appropriation d'un langage artistique précolombien. En témoigne implicitement sa référence à la sculpture *El Mar *(1948) : « En effet, il y a beaucoup de mer dans l'œuvre de Lily Garafulic, quelque chose comme une complexité dans chaque lignée de vagues. Il semble, ajoutons-le, que l'Atlantique et le Pacifique joignent leurs écumes pour nous parler de l'éternité et de la brièveté de la beauté [10]. »



Dificilmente ha de encontrarse entre nuestros artistas plásticos un caso más digno de ejemplo que el de Lily Garafulic. Dificilmente también, y por eso mismo, pueden reunirse mejor esas dos virtudes que casi nunca van juntas — capacidad de trabajo y jerarquía de la labor — que en esta joven escultora que trabaja en el oficio desde cuando era todavía una muchachita.

Los artistas extranjeros que nos visitan se sorprenden cuando oyen que Lily Garafulic ha ganado hace ya varios años, la Primera Medalla del Salón en dos oportunidades, o cuando visitan su taller, centro obligado de la gente más inquieta de la Escuela de Bellas Artes, verdadero museo de escultura. Taller que más pareciera pertenecer a un viejo maestro, que oculta innumerables bocetos, proyectos y obras realizados en la escala cronológica de los años. Uno la mira y ha de sorprenderse de que en esa bella mujer, de expresión dulce y amistosa, alegre y despreocupada, se contenga una energía tan grande, un poder de realización casi increíble, si se advierte la cuantía y valor de su obra, y la diversidad de especialidades que ella, como ningún otro escultor, ha experimentado en el oficio.

Lily Garafulic, aparte de esculpir en todos los materiales posibles, ha sido la primera en realizar, con un criterio moderno, y tratando ella misma la materia en todos sus detalles, el mosaico artístico. Esos mosaicos y numerosas figuras, adornan edificios de Santiago, como la Iglesia de Lourdes, cuyos doce apóstoles fueron moldeados por la segura mano de la artista.

En el Salón Oficial de 1951, que acaba de cerrar sus puertas, Lily Garafulic presentó un envío digno de figurar con honor en los mejores salones de escultura de Europa.

Pero Lily no da importancia a nada de esto. Esa cualidad tan suya de laborar "sin pensar en las consecuencias", de entregarse al arte que en buenas cuentas ha sido toda su vida, la mantiene a salvo de todo pecado de vanidad. Sus varios viajes por Europa y otros continentes, no han hecho sino ensanchar su horizonte, acercándola cada vez más a un arte personal, que parte de una inteligente asimilación de los diversos períodos en que ya se bifurca la escultura moderna.

Presentamos hoy dos de las figuras que integraron su magnífico envío al Salón.

En el taller de Lily Garafulic

LILY GARAFULIC cuando trabajaba el mármol de "El Mar".

Lily Garafulic.— Tanit (terracota)

Sans auteur, « En el taller de Lily Garafulic », *Pro Arte*, 22 janvier 1952, p. 6.

Source : Biblioteca Nacional de Chile

De retour à Paris en 1948, accompagnée cette fois de Marta Colvin, elle noue une relation plus formelle avec le surréalisme, grâce à une rencontre fortuite avec Elisa Bindhoff, amie de longue date, qui facilite son introduction auprès d'André Breton. Bindhoff joue un rôle dans le réseautage entre artistes femmes chiliennes, comme en témoigne la dédicace que Pinto lui avait auparavant adressée ; Breton, quant à lui, ne dissimule pas son admiration profonde pour les statues de l'Île de Pâques. À la suite de ce séjour en Europe, une prise de conscience identitaire américaniste s'élabore progressivement chez Garafulic qui trouve sa pleine expression dans une série de voyages à travers l'Amérique du Sud : d'abord en 1954 en Bolivie et au Pérou, où Matta la rejoint, puis en 1959 sur l'île de Pâques, en compagnie de Lorenzo Domínguez. Cette affirmation progressive se traduit, sur le plan plastique, par le recours à des matériaux naturels et peu transformés, ainsi que par une abstraction de plus en plus lyrique, révélatrice d'une volonté de synthèse avec les expressions artistiques des peuples autochtones. Garafulic est pleinement consciente du legs préhispanique que recèle le Chili et déplore la prépondérance du modernisme européen dans l'art latino-américain. « Malgré cette influence, affirme-t-elle dans un entretien de 1954, une tendance américaniste se manifeste comme une force et une quête dans la majeure partie de notre sculpture contemporaine et qu'elle accentuera certainement ses propres caractéristiques [11] ». *Amazona* (1950) est emblématique de cette inflexion : par sa verticalité élancée et la finesse de sa silhouette, la sculpture entre en résonance avec certaines figures phares de l'univers sculptural de Maria Martins à la fin des années 1940, telles que *The Road ; The Shadow* ; *Too Long ; Too Narrow*. Comme le suggère son titre, l'œuvre de Garafulic témoigne d'une volonté de construction d'une identité amérindienne propre, conjuguant imaginaire mythique et ancrage territorial.

La série des *Aku*, élaborée dans les années 1960 à la suite de ses pérégrinations sud-américaines, matérialise définitivement ce tournant, en figurant des esprits tutélaires de l'île de Pâques à travers un langage sculptural empreint d'une verticalité totémique. Loin de constituer un tournant isolé, cette série doit être appréhendée comme l'aboutissement d'un long cheminement amorcé dès ses premières immersions dans le milieu surréaliste, tant dans la capitale qu'au gré de ses déplacements, et nourri par une connaissance et fréquentation assidue du patrimoine précolombien, perçu à la fois comme partie intégrante de son identité et comme vecteur d'un passé magique demeuré intact.

Paris ou l'Amérique latine ? La quête d'enracinement de Marta Colvin

Marta Colvin est la dernière, parmi ses consœurs sculptrices, à entreprendre la traversée vers la France, où elle ne s'installe qu'en 1948. Bien que tardive, son arrivée à Paris constitue un tournant décisif dans l'évolution de sa pratique sculpturale, l'artiste s'intégrant aux cercles modernistes de la capitale avec une remarquable aisance. Les lettres conservées dans ses archives, rédigées et reçues à la suite de son retour au Chili, survenu seulement deux ans plus tard, témoignent avec acuité de l'intensité intellectuelle de la capitale française. Les écrits de Colvin trahissent une nostalgie croissante à l'égard du milieu parisien, doublée d'une certaine désillusion face à l'environnement chilien, lorsqu'elle confie à Étienne-Martin « mais l'Amérique c'est fatal, il y a ici quelque chose de froid, les êtres et les objets se fondre *[sic]* au moindre choque *[sic]*, il me semble que rien n'est "vrai". Pourrais-tu croire qu'au Chili, je n'ai pas trouvé des personnes comme toi, Marie Thérèse et [illisible] [12] ? » Son bref séjour européen opère une rupture stylistique décisive entre une première période encore marquée par une production d'inspiration académique et la création de *Danza para tu sombra* (1950), qui inaugure une inflexion résolue vers l'abstraction. Cette œuvre, caractérisée par une épuration formelle, une élégance linéaire et une légèreté évocatrice du geste chorégraphique, semble faire écho aux expérimentations biomorphiques menées par François Stahly dans *La Terre* (1942–1943), suggérant ainsi une sensibilité commune à l'expression plastique du mouvement.

En 1952, Colvin regagne finalement la France, avant de poursuivre son itinéraire en Angleterre, où elle approfondit sa formation auprès du sculpteur Henry Moore. Quand il lui demande « pourquoi venez-vous étudier en Europe en espérant tout y trouver, alors que vous possédez une tradition si riche à explorer et à prendre pour source d'inspiration [13] ? », Moore exprime explicitement les attentes qui reposent sur Marta Colvin quant à l'intégration d'un héritage précolombien, perçu comme authentique. *Germinal* (1954), sculpture élaborée dans le sillage des traversées de Colvin, incarne une synthèse exemplaire des métamorphoses qui jalonnent sa pratique sculpturale : sa dimension totémique, le recours à des formes biomorphiques ainsi que l'utilisation du bois, traduisent une recherche de confluence entre nature, héritage ancestral et langage plastique moderne. Non seulement *Germinal*, renommée *Humus* par André Breton, établit un dialogue avec les nombreuses *Mother and Child* d'Henry Moore, mais cette production sculpturale révèle également des affinités iconographiques avec la statuaire olmèque. L'intérêt que Breton porte à cette sculpture – au point de lui attribuer un nouveau nom, pratique récurrente chez l'écrivain surréaliste – peut être lu comme la prolongation de son attrait profond pour les objets non occidentaux, manifesté en *Germinal* par l'emploi du bois et l'évocation de formes biomorphiques. Cette sculpture s'inscrit ainsi dans un dialogue élargi autour de la notion de totem et de l'usage du bois comme matériau évoquant le « primitif », révélant des affinités avec les expérimentations contemporaines de Juana Müller, ainsi qu'avec les recherches du sculpteur cubain Agustín Cárdenas que Breton admire.

Dans la lignée de Garafulic, Colvin entreprend, entre 1957 et 1958, une série de voyages en Amérique latine qui la conduisent à Teotihuacan, Cuzco, Chichén Itzá ainsi qu'à l'île de Pâques. Ces pérégrinations nourrissent une phase de pleine maturation de sa pratique sculpturale, ce que vient illustrer *Torres de Silencio* (1960), œuvre taillée dans la pierre andine et marquée par un agencement complexe de volumes angulaires tridimensionnels, évoquant les architectures monumentales observées au fil de ses traversées.



Marta Colvin, *Torres de Silencio*, pierre des Andes, 1960

Source : Museo Marta Colvin, Universidad del Bío-Bío



Marta Colvin, *Torres de Silencio*, pierre des Andes, 1960

Source : Museo Marta Colvin, Universidad del Bío-Bío

Questionnée sur l'importance de l'art amérindien, Colvin a ainsi l'occasion de déclarer :

> *« Je crois que là se trouve la source. La source de tous les Latino-Américains. Il n'y a rien de plus pernicieux que ces jeunes qui se nourrissent de revues et réalisent des sculptures qui n'ont rien à voir avec nous ; cela m'est arrivé à moi aussi, lorsque j'ai commencé à admirer les "grands d'Europe" […] C'est une honte de me remplir d'Europe sans voir ce qui est à nous. C'est alors que j'ai juré d'être une artiste latino-américaine* [16] *. »*

Ni tout à fait surréalistes, ni tout à fait en dehors

Paris s'impose comme un point nodal dans les itinéraires de ces jeunes sculptrices : tandis que María Teresa Pinto, Marta Colvin et Juana Müller y trouvent un véritable lieu d'ancrage, Lily Garafulic en fait plutôt une terre de passage, envisagée comme espace de formation et de transition. Bien que le critique d'art américain Clement Greenberg ait théorisé, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le déplacement du centre de gravité artistique de Paris vers New York suite à l'émergence de l'expressionnisme abstrait, le choix opéré par nombre d'artistes d'Amérique du Sud de s'établir dans la capitale française témoigne de la persistance de l'aura moderniste et des opportunités (esthétiques, institutionnelles, relationnelles) que la ville continue à offrir sur la scène internationale.

Si les trajectoires de ces sculptrices chiliennes se distinguent par leurs singularités respectives, elles s'inscrivent dans une acception commune du voyage transatlantique, envisagé comme vecteur d'affirmation et d'émancipation. Le tissage de liens entre ces femmes artistes, nourri à la fois par un attachement commun à leur terre d'origine et par une condition migratoire partagée, favorise l'émergence d'un véritable réseau transnational, propice à l'éclosion de collaborations artistiques, comme le confirme l'exposition collective organisée à la Galerie M.A.I. en 1950, à laquelle participent Müller et Pinto et dont Colvin connaît toutes les coulisses, ou encore le rôle d'intermédiaire joué par Müller.

Le surréalisme ne s'impose pas comme un groupe monolithique exigeant une adhésion formelle, mais plutôt comme un cadre esthétique et intellectuel souple, au sein duquel ces sculptrices articulent et reconfigurent leurs rapports à l'héritage précolombien. La conscience américaniste se façonne ainsi à travers leurs voyages transatlantiques et leurs interactions avec le noyau surréaliste parisien, favorisant l'appropriation d'un répertoire visuel issu des cultures autochtones, que ce surréalisme soit actif dans la capitale ou déplacé au Mexique. En revendiquant cet héritage, ces sculptrices ont non seulement mobilisé de manière stratégique les attentes associées à leur position d'altérité afin d'affirmer leur visibilité sur la scène artistique internationale, malgré leur non-indigénéité ; elles ont renoué avec une tradition culturelle qu'elles considéraient constitutive de leur identité, participant à la reconnaissance et à la légitimation d'un patrimoine amérindien longtemps sous-évalué en raison des normes imposées par le colonialisme, sans recourir pourtant à l'intégration directe des communautés indigènes.

BIBLIOGRAPHIE

Gispert, Roberto, ed. *Papeles surrealistas: dibujos y pinturas del surrealismo en las colecciones del MNBA*. Buenos Aires, Argentine: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

Pérez, Zamorano, and Pedro Emilio. "Gestación de La Escultura En Chile: Dilemas, Actores e Influjos = Gestation of Sculpture in Chile: Dilemma, Actors and Influences." *Estudos Ibero Americanos* 37, no. 2 (2011): 250–70. https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/5913/pdf_16.

Sutherland, Camila. "Indigenismo and the Limits of Cultural Appropriation. Frida Kahlo and Marina Núñez Del Prado." *Angelaki* 27, no. 3–4 (2022): 75–90. https://doi.org/https://doi.org/10.1080/0969725X.2022.2093949.

Soto, Humberto. *Orbita de Marta Colvin*. Universidad de Concepción. Concepción, 1998.

Segura Pantoja, Karla. "Le surréalisme déplacé: Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique." *Hommes & migrations*, no. 1329 (2020): 39–47. https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.11081.

Oesterreich, Miriam. "The Display of the 'Indigenous' – Collecting and Exhibiting 'Indigenous' Artifacts in Mexico, 1920-1940." *Artelogie. Recherche Sur Les Arts, Le Patrimoine et La Littérature de l'Amérique Latine*, no. 12 (2018). https://doi.org/10.4000/artelogie.2201.

Jordan, Keith. "Surrealist Visions of Pre-Columbian Mesoamerica and the Legacy of Colonialism The Good, the (Revalued) Bad, and the Ugly." *Journal of Surrealism and the Americas* 2, no. 1 (2008): 25–63.

Herrera Styles, Patricia, Pedro Emilio Zamorano Pérez, and Rodrigo Vera Manríquez. "Dictadura y arte: lo indígena como modernidad artística y esencia de lo chileno en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931)." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, October 22, 2022, 339–70. https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2022.121.2795.

Greet, Michelle. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. Yale University Press, 2018.

Greenberg, Clement. "'American-Type' Painting." *Partisan Review* 22, no. 2 (1955): 179-196.

Gambrell, Alice. *Women Intellectuals, Modernism, and Difference: Transatlantic Culture, 1919-1945*. Cambridge, 1997.

Dubbeld, Sabrina, ed. *Juana Muller, 1911-1952: destin d'une femme sculpteur*. Paris: Somogy éditions d'art, 2015.

Cruz de Amenábar, Isabel Auteur. *Lily Garafulic: forma y signo en la escultura chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.

Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas: historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950*. Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2013.

Cole, Lori. “Between Surrealism and Abstraction in Chile: The Decembristas in Print.” *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, no. 17 (2024): 187–213. https://doi.org/10.25025/hart17.2024.07.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. “Primitivisms in Dispute: Production and Reception of the Works of Two Brazilian Artists in Paris in the 1920s.” *Modernism/Modernity Print Plus*, 2021. https://modernismmodernity.org/articles/simioni-primitivisms-in-dispute.

Adès, Dawn. “Surrealism and Its Legacies in Latin America: British Academy Lecture.” In *Proceedings of the British Academy Volume 167, 2009 Lectures*, 393–422. British Academy, 2011.

Braun, Barbara. *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Carvacho Herrera, Víctor. *Historia de la escultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983.

NOTES

1 Enrique Gómez Correa, « Esta gente está podrida », *Mandrágora*, n^o 4 (1940): 4.

2 Marta Colvin à Julio Antonio Vásquez, 20 novembre 1948, AMC, BND, Chili.

3 Karla Segura Pantoja, « Le surréalisme déplacé : Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique », *Hommes & migrations* 1329 (2023).

4 María Teresa Pinto à Marta Colvin, 19 septembre s.a., AMC, BND, Chili.

5 Alyce Mahon, « La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini and the Sphinx », *Dada/Surrealism*, n^o 9 (2013): 9.

6 Marta Colvin, « El Triunfo de María Teresa Pinto en París », *Pro Arte*, 19 octobre 1950, 3.

7 Colvin, « El Triunfo de María Teresa Pinto en París », 3.

8 Juana Müller, « À propos de Gurjieff », dans *Juana Muller 1911-1952. Destin d’une femme sculpteur,* Sabrina Dubbeld (dir.) (Somogy éditions d’art, 2015), 158.

9 Orlando Cabrera Leyva, « Lily Garafulic: En el art hay que ser sincero: tenemos pocos criticos en Chile », 16 septembre 1944, coupure de presse, Lily Garafulic Archivio de prensa, BND, Chili.

10 Braulio Arenas, « Lily Garafulic », 1949, Archivio Braulio Arenas, BND, Chili.

11 Propos cités dans Néstor Toro, « Cinco preguntas a cuatro escultores chilenos », *Pro Arte*, 29 mars 1954, 3.

12 Marta Colvin à Étienne-Martin, 31 décembre 1950, AMC, BND, Chili.

13 « Marta Colvin », *Anales de la Universidad de Chile*, n^o 134 (1965): 184.

14 Alfonso Cordero A. à Marta Colvin, 2 décembre 1948, Archivio Marta Colvin, Biblioteca Nacional Digital de Chile, Chili (sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l’auteure). Ce commentaire à connotation homophobe ne reflète pas les revendications de *Mandrágora*.

15 Diego Rivera dans *Exposicion de las obras de María Teresa Pinto*, catalogue d’exposition (Galeria Maupassant, 1943).

16 Cité dans Humberto Soto, *Orbita de Marta Colvin* (Universidad de Concepción, 1998), 36.