



“TALLER 99, SESENTA AÑOS DE GRABADO EN CHILE”

PAULA ANDREA VÉLIZ GARCÍA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Reportaje

JOSÉ MIGUEL LABRÍN ELGUETA

**SANTIAGO DE CHILE
NOVIEMBRE 2017**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

“Taller 99, sesenta años de grabado en Chile”

Atelier 17, la radical experiencia del arte (1947 - 1950)

El viaje de un antiguo tórculo. Etapa Fundacional (1956 -1959)

Un taller en las alturas. Etapa Casa Central UC (1959 - 1962)

La escuela del grabado. Etapa Lo Contador (1962 - 1970 aprox.)

Casa Larga, espacio para volver a crear. Etapa Refundación (1985 - 1989)

Luminosa casa propia (Etapa Melchor Concha 1990 - 2010)

Mantener el espíritu fundacional Etapa Zañartu (2011 hasta hoy)

CAPÍTULO II

Arte al alcance de todos, Nemesio Antúnez Zañartu (1918 - 1993).

Decidido a ser artista

La aventura del Taller 99

Compromiso con democratizar el arte

“Entren todos al museo”

CAPÍTULO III

La memoria activa del Taller 99

Tórculo de grabado antiguo

Mesones de madera para grabado

Tórculo Graphic

Mesón para serigrafía

Prensa Ricardo Yrarrázaval

Prensa Grande

Rodillo para técnica Hayter

Piedra La Moneda

Herramientas de Nemesio Antúnez

Libro técnicas de grabado

Llave Melchor Concha

INTRODUCCIÓN

El Taller 99 de grabado –fundado en 1956 por Nemesio Antúnez, replicando la experiencia del famoso Atelier de William Hayter en Estados Unidos– sentó las bases de esta disciplina en Chile, donde hasta entonces el grabado era un arte menor. Se mantiene activo hasta hoy como centro de experimentación y colaboración único en el mundo, y ha legado una importante lista de destacados creadores que han sido gravitantes para la plástica nacional. En su trayectoria han pasado por él cerca de 500 artistas y en este momento está integrado por 82 cultores que se reúnen en torno al desarrollo de la especialidad, con métodos y herramientas cuya sola existencia constituyen el testimonio de una práctica original del siglo XIV en adelante.

Luego de revisar la historia del Taller 99 en sus distintas etapas, se puede concluir que su existencia ha sido de radical importancia para el devenir del arte nacional, y cobra vigencia tanto por el peso de una historia de 60 años como por su sistema de trabajo único.

En primer lugar, fue cuna del grabado contemporáneo en Chile y a él se debe el notable desarrollo que ha tenido esta disciplina en el país. El Taller influyó fuertemente en la enseñanza académica de la plástica, siendo la base para la creación de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, en 1959.

En su fundación contó con artistas como Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Delia del Carril, Ricardo Yrarrázaval, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Santos Chávez, Jaime Cruz, Mario Toral, por nombrar algunos, que con su obra han construido parte de la historia del arte nacional del siglo XX en adelante. Todos ellos convocados por su fundador y gestor, Nemesio Antúnez, quien le imprimió una mística que lo distingue de cualquier otro taller de enseñanza vertical del arte. El espíritu que rige al Taller 99 propone a sus integrantes códigos singulares de intercambio, colaboración, sinergia, horizontalidad en el aprendizaje y trascendencia, que traspasan su misión de taller y lo convierten también en un centro de experimentación y desarrollo cultural en un sentido amplio.

Sin embargo, las distintas etapas por las que ha pasado (con sus correspondientes sedes de Guardia Vieja; Universidad Católica Casa Central y Lo Contador; Casa Larga; Melchor Concha y Zañartu); un largo periodo de receso desde aproximadamente 1970 hasta su refundación en 1985; la muerte de Nemesio Antúnez en 1993; la sobre oferta de espacios

de enseñanza artística y un medio cada vez más competitivo, han repercutido en la continuidad de la figura del Taller 99.

Como no existía hasta ahora una narración completa y única de su historia, se propuso reconstruirla a través de un reportaje/perfil que reúna la información que se encuentra parcializada y dispersa en distintas fuentes, como catálogos de exposiciones, publicaciones periodísticas o escritos guardados en el archivo del Taller. Se realizaron cerca de 25 entrevistas personales que dan información de valioso contenido testimonial sobre la dinámica de este centro artístico y su historia. El relato de la trayectoria del Taller 99 desde una perspectiva periodística y sobre la base de las narraciones personales de los artistas que han participado en él, desde 1956 a la fecha, puede configurar un documento relevante para la historia cultural chilena.

También es necesario dedicar un capítulo a la figura de Nemesio Antúnez como gestor, comunicador e impulsor de esta iniciativa única en Chile. La convicción que lo guiaba respecto de democratizar el arte para que la mayor cantidad de personas pudiera conocerlo y disfrutarlo, marcó su estilo en los múltiples proyectos e instituciones que encabezó, como el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo Nacional de Bellas Artes, el mismo Taller 99 y su famoso programa “Ojo con el arte”, que sin duda representó un quiebre en la forma de mostrar cultura en la televisión chilena.

Para completar este perfil se incluyeron también las historias de algunos de los más importantes bienes muebles pertenecientes a la Corporación Taller 99, que se encuentran en uso en sus dependencias y que son parte de su patrimonio material. Ellos son testigos de la vida del colectivo, desde el tórculo de grabado traído de Francia por Antúnez en 1953 hasta los mesones de trabajo confeccionados especialmente para el taller, además de prensas, herramientas, matrices de grabado, etc.

La coyuntura de la celebración de sus 60 años con una gran exposición que se realizó entre julio y septiembre 2017 en el MNBA, la puesta en vigencia de su nombre a través del Premio Nacional de Artes Plásticas otorgado a Roser Bru en 2015 (directora e integrante activa del taller) y la conmemoración de los 100 años del natalicio de su fundador en 2018, dan un marco propicio para escribir las “memorias” del Taller, a través de un texto periodístico que relate su trayectoria y lo sitúe como parte del patrimonio artístico nacional.

La propuesta se basa en la convicción de la vigencia del grabado como disciplina manual y la permanencia del Taller 99 como colectivo artístico sin precedentes en Chile. Su relevancia y la celebración de su aniversario son una oportunidad para mostrar al público chileno una parte fundamental de la historia del arte nacional y hacer visible una forma de trabajo colectivo única en el mundo.



CAPÍTULO I

“TALLER 99, SESENTA AÑOS DE GRABADO EN CHILE”

*“Somos muchos los que cansados y manos negras nos hemos sentado alrededor de las mesas negras a tomar el delicioso té de Dinora. Muchas exposiciones, varias mudanzas, algunas publicaciones. Allí está el Taller 99. Junto con otros talleres hemos levantado el grabado chileno a un nivel profesional, hemos creado un mercado, y modestia aparte, hemos formado un vivero de largas amistades fundadas en el trabajo común”.*¹

Seis décadas han transcurrido desde que el artista Nemesio Antúnez diera forma a un taller de técnicas medievales en medio de la modernidad del arte en Chile. Cerca de 500 artistas han pasado por él, marcando una senda contemporánea para el grabado chileno y entregando grandes nombres a la historia de la plástica del siglo XX en adelante en nuestro país. Una reciente exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, que celebró su aniversario, mostró que el Taller 99 sigue vigente y lucha por mantener el espíritu que le imprimiera su fundador.



Trabajo en el taller,
Guardia
Vieja, 1956.

¹ (Antúnez, Nemesio. 1988. p 102).

Guardia Vieja 99. La dirección de una calle sin salida, en pleno Providencia de mediados de los 50, es recordada por un puñado de artistas aún vivos, como un lugar único de creación y encuentro. Era la casa de Nemesio Antúnez, recién llegado a Chile luego de una estadía en Nueva York y París donde definió su vocación de pintor. Fue también el espacio escogido para concretar su idea de convocar a diversos creadores en torno a las técnicas del grabado, que él había experimentado en el famoso atelier de William Hayter, al que asistió como alumno y ayudante.

En el lugar, que conservaba un aire colonial con su patio con parrón y techo de tejas, Antúnez y su mujer, Inés Figueroa, acondicionaron un taller como sacado del medioevo. Allí lograron reunir antiguas herramientas rescatadas del olvido, que los aires de modernidad en el arte habían obligado a desechar. Allí giró por primera vez el famoso tórculo traído en barco por Antúnez desde Francia en 1953, con la idea de armar un centro de colaboración, enseñanza, producción y difusión, que permitiera a sus integrantes explorar en las posibilidades expresivas del grabado como disciplina.

Un grupo de entusiastas lo secundó en este singular experimento, que a muy poco andar se consolidó como un espacio respetado, donde una técnica que hasta entonces era asociada únicamente al registro, se transformó en una expresión moderna, valorada por todos, artistas y público.

La pintora catalana Roser Bru, Premio Nacional de Arte 2015, tenía 33 años cuando entró al taller en Guardia Vieja, invitada por Dinora Doudtchitzky, otra de sus fundadoras. Y aunque su obra ha deambulado entre la pintura y el grabado, Bru ha participado en todas las mudanzas del colectivo por sus seis residencias. A sus 94 años, y como directora de la Corporación Cultural Taller 99, sigue siendo un referente para las nuevas generaciones del taller, que después de 60 años continúa funcionando –ahora en su sede de Zañartu 1016, Providencia–, en una casa que también parece estar detenida en el tiempo.

Atelier 17, la radical experiencia del arte (1947 – 1950)

La idea original de generar un espacio de discusión artística y experimentación en torno a las diversas técnicas asociadas al grabado la trajo Antúnez de Nueva York, a donde viajó

en 1946, buscando desarrollarse como artista e incentivado por su hermano Enrique Zañartu (1921 – 2000)) y por el grabador André Racz (1916 – 1994). Allí participa del famoso Atelier 17, dirigido por William Hayter, y considerado cuna del grabado contemporáneo.

Diez o quince artistas trabajando en paralelo. A pesar de estar poblado de herramientas y materiales, era un lugar ordenado, donde el maestro corregía una vez a la semana, proponiendo la técnica más apropiada al carácter de cada obra y a la personalidad de su autor. Los discípulos, todos creadores ya formados, ensayaban en las posibilidades del aguafuerte, barnices duros o blandos, punta seca, buril, color y sus combinaciones, todas versiones del grabado en metal. William Hayter renovó los antiguos métodos y los adaptó al grabado moderno. También profundizó en su propio propio sistema, basado en la viscosidad de la tinta, cuyo resultado es la impresión multicolor a partir de una sola plancha.



Atelier 17, de William Hayter, en el Greenwich Village de Nueva York, 1949.

Fue entonces cuando se abrió un mundo para Antúnez, al encontrarse con emblemáticos artistas como Joan Miró, Jacques Lipchitz y Roberto Matta, con quienes colaboró estrechamente. Su afán temprano por democratizar el arte y ponerlo al alcance de todos se

podía materializar mediante la magia de producir “originales múltiples” por medio de una prensa.

“En 1947 vuelve a Nueva York y empieza a frecuentar el Atelier 17 del maestro Stanley William Hayter, sometién dose a la rígida disciplina que este no impone, pero que atrae a sus visitantes más hábiles e inquietos por conocer los secretos del oficio. Antúnez los asimila rápidamente y reúne una obra sin vacilaciones técnicas en la que llega a ratos al virtuosismo del maestro”.²

El Atelier de Hayter fue fundado en París en 1927 en el número 17 de la Rue Campagne Premier –de ahí su nombre– y concurrido por los más importantes maestros del arte moderno, como Picasso, Kandinski, Miró, Giacometti, Chagall, Ernst, Masson, Tanguy, Dalí, Pollock o Rothko, en sus sedes de París y Nueva York. Huyendo de la Segunda Guerra, Hayter se traslada a Nueva York en 1940, seguido por muchos contemporáneos que se refugiaron y desarrollaron parte de sus carreras en esa ciudad. Instala el Atelier 17 en las aulas de la New School for Social Research.

“La concepción del británico era particular, más que un taller, una idea; más que trabajo individual, creación colectiva; más que enseñar, descubrir; más que copiar y repetir, crear y hacer arte”.³

“Los principios que Hayter quiso impulsar en los miembros de su taller apuntaban al desarrollo de las técnicas del grabado y a la libre expresión de cada artista, que debía buscar el medio adecuado para crear su propia imagen. El Atelier 17 de Hayter innovó en las técnicas del grabado en metal, ya que permitía experimentar con los materiales. De este modo, alejó al grabado de su concepción tradicional, como un recurso para producir originales, y revitalizó su práctica”.⁴

Este nuevo concepto de “quehacer colectivo” y de progresar y enriquecerse mediante la creación personal, pero formando parte de un grupo, resultó novedoso y atractivo para los artistas que allí trabajaron. Antúnez no fue la excepción. Se empapó de esta nueva manera de hacer arte, compartiendo impresiones con los consagrados, y buscando nuevas fronteras para la expresión de esta técnica.

² (Lihn, E, 1956. cit Palmer, M., 1997. p 21).

³ (Solanich, E., 1987. p 95)

⁴ (Becker, B., 1996. p 64)

“Allí encontré algo inusitado, un equipo de artistas en su mayoría pintores, algunos escultores o simplemente grabadores, trabajando sus planchas, imprimiendo en un taller colectivo, todos ayudándose, pasándose datos, corrigiéndose; otros, es claro, atareados en un rincón; el propio Hayter ocupado sobre una reluciente plancha de cobre, haciéndola girar lentamente mientras el buril desenrolla una lenta viruta de metal. Para mí, joven principiante y nuevo en el arte, era la mejor escuela; verlos trabajar ahí a un metro, cada uno con su imagen, su forma peculiar, ver y oír las recomendaciones de Hayter. El Atelier 17 en Nueva York fue en estos cuatro años: 1947-1950, mi escuela de artes y vida, aprendí mucho de todos”.⁵

El artista y grabador Anselmo Osorio (1936), ayudante de Nemesio en la refundación del Taller 99 en Casa Larga, en 1985, hizo también una residencia de nueve meses en el taller de Hayter, luego de haber ganado una beca mientras era integrante del Taller de Artes Visuales (TAV). Su estadía en el Atelier 17 –entre 1979 y 1980–, ya establecido nuevamente en París, fue un lazo que posteriormente lo uniría a Antúnez. Osorio describe que el taller de Hayter, pese a ser solo de grabado en metal, tenía muchos de los componentes que Nemesio quiso imprimir posteriormente al 99.

“Era muy cosmopolita, iba gente de todas partes del mundo. Había días y horas para las clases, y días y horas para el desarrollo de los artistas. Se enseñaba el grabado en metal en todas sus expresiones; yo desarrollé especialmente el buril. Muy importante era soltar la mano, dibujar sin mirar, el ejercicio del inconsciente”.⁶

Bill Hayter vio interés y aptitudes en Antúnez. Aún se conserva el original de la carta que el maestro escribe a Nemesio en 1948, pidiéndole que se reintegre a trabajar luego de que este dejara el atelier por motivos económicos.

“Querido Nemesio:

Lamentamos no haber sabido de ti últimamente. Esta es para informarte que tengo una beca para ti (el donante desea mantenerse anónimo, y no hay condiciones), por un año, desde febrero de 1948 hasta febrero de 1949, la cual paga todos los gastos y quedarían como U\$50 para planchas de cobre, papel especial, etc., a medida que lo necesites.

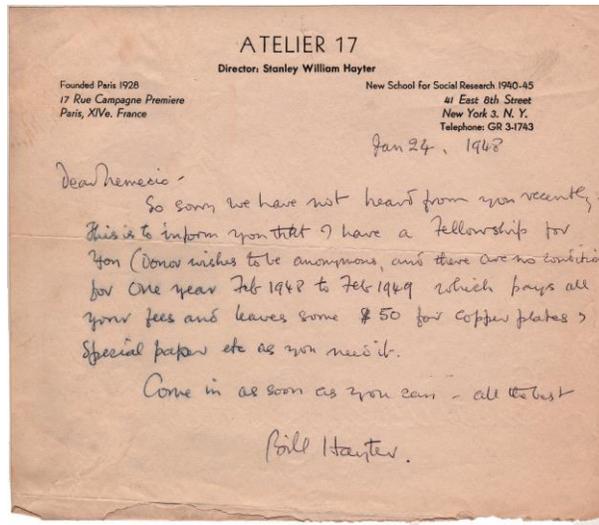
⁵ (Antúnez, N., 1989. p 6).

⁶ (Anselmo Osorio, entrevista personal, mayo 2016).

Ven lo más pronto que puedas”.⁷

Lo recuerda Nemesio Antúnez en su *Carta sobre el Grabado*:

“Hayter era un hombre de corazón, yo recién llegado trabajé apasionado varios meses, días enteros; dejé de ir por falta de dinero para pagar la cuota mensual, lo supo, vino a mi departamento en Orchard St., entró y me dijo “no seas estúpido, ven al taller mañana, tú no pagas” y remató con un palmetazo en la espalda, se fue”.⁸



Carta de Hayter a Antúnez, 1948.

En el libro *How Prints Look* –editado por The Metropolitan Museum of Art en 1943, comprado por Nemesio en Nueva York en 1945, y conservado como parte del patrimonio del Taller– escribía a pie de página notas espontáneas de lo aprendido: trucos, nuevas técnicas, formas de utilizar las herramientas, los ácidos... todos los secretos absorbidos en largas tardes de trabajo y observación.

“Lipchitz escultor tallaba su plancha de cobre como si fuera un trozo de granito, con un grueso buril, tallaba hondo en el cobre. Tanguy, en cambio, surrealista, pintor de espacios infinitos, los trasladaba al cobre con ácido, delicadas formas diseminadas en espacios de finas degradaciones de acuatinta, espacios de silencio, sin eco. Yo veía esto en primera fila, más aún, desde el escenario, absorbía como papel secante todo lo que veía. Miró era extraordinario, iba a horas en que no hubiera nadie o pocos, pedía silencio, no al fondo

⁷ (Hayter, B., Febrero 1948).

⁸ (Antúnez, N., 1989. p 6).

musical; su concentración era profunda. Como yo era el único que hablaba español, lo asistía, me llamaba para pedirme instrumentos o más barniz; le imprimía sus pruebas; tomaba cada una, se la llevaba a la ventana y la observaba minuciosamente, largo rato, volvía y hacía indicaciones, un granulado más grueso, el negro menos negro, el rojo más rojo; yo vibraba, contenido”.⁹

El viaje de un antiguo tórculo Etapa Fundacional (1956 – 1959)

Las calles de París derrochaban glamour y sus habitantes sabían de la fama que precedía a la capital de la moda a inicios de los 50. La efervescencia cultural europea y el término de la guerra llevaron a muchos de vuelta, incluido William Hayter, quien retomó su antiguo y afamado atelier. Nemesio Antúnez lo sigue y viaja en 1950 –gracias a una beca de la fundación Doherty–, acompañado de su primera mujer, Inés Figueroa, y de Pablo, su hijo mayor, que tenía dos años. La experiencia radical en el Atelier 17 lo determinó en su plan de ser artista antes que arquitecto, carrera que había estudiado en la Universidad Católica.

A sus 93 años, Inés recuerda nítidamente que en París frecuentaron el taller de monsieur Dorfinant, un octogenario litógrafo cuyo padre había trabajado en el lugar donde Toulouse Lautrec hizo las litografías, afiches de teatro y cabarets, que empapelaban París en 1860.

Fue allí donde compraron el tórculo de grabado, ya antiguo para la época, que aún funciona en la actual sede del Taller 99.

“La prensa la tenía un viejito adorable que vivía a una cuadra o menos de la casa de la Carmen (se refiere a su hermana, Carmen Figueroa). Él la tenía guardada porque era un impresor a mano de libros, como medieval. No quería tener máquinas, hacía todo a mano, y llegaba la gente a buscarlo para encargarle trabajos. Así lo conocimos nosotros. Yo iba todo el tiempo, me hice amiga de la mujer; fue bastante largo el proceso y tuve que ayudar a convencerlo de que nos vendiera la prensa, porque Nemo no tenía ese lado práctico. Esa fue la primera máquina y después tuvimos como cinco diferentes. El grabado era muy amplio y

⁹ (Antúnez, N., 1989. p 7).

esa prensa era solo para grabado en metal, después estaba el grabado sobre piedra y en Chile, al principio, fue muy difícil conseguir esos grandes bloques de piedra”.¹⁰

Volver a trabajar con Hayter en su atelier parisino y varias exitosas exposiciones aplaudidas por la crítica, no fueron suficientes para que Antúnez quisiera permanecer más tiempo en Europa. Listo para “pintar Chile desde Chile”, como él mismo decía, en 1953 vuelven y se instalan en la calle Guardia Vieja, en esa casa que tenía mucho de quinta.

“Hasta que encontramos casa en esa callecita que no tenía salida; fijate que la calle Guardia Vieja tenía nada más que una cuadra. Allende era mi vecino. Era un corredor que terminaba en un huerto con jardín, y ahí estaba Salvador Allende. Todos los días pasaba en el auto y me decía: ‘¡Te llevo, te llevo!’; porque era muy angostito, cabía un auto no más, salía a Providencia. Toda esa parte de la calle Guardia Vieja era como volver a un Chile de la Colonia, la única calle que yo conocía así era esa; después le hicieron una salida, la abrieron más adentro. Era como un lugar de confianza, muy íntimo. Después estaba la avenida Pedro de Valdivia y la avenida Lyon. Pero en medio de este boche, Guardia Vieja era muy primitivo. Nosotros teníamos una casa con más que un jardín, era un huerto, con árboles frutales, un parrón, manzanos. Ahí lo dividimos en dos e hicimos el Taller 99, que fue un invento porque la verdad es que el número de la casa era el 65. Tuvimos que ir a la Municipalidad para que nos cambiaran de numeración”.¹¹



Casa de Guardia Vieja, donde se instaló luego de su regreso a Chile en 1953.

¹⁰ (Inés Figueroa, entrevista personal, septiembre 2016).

¹¹ (Inés Figueroa, entrevista personal, septiembre 2016).

En *Carta Aérea* dirigida a su hijo Pablo y escrita por el pintor en 1988 con motivo de sus 50 años de carrera, describe su regreso luego de 10 años fuera:

“Así, una vez instalados en calle Guardia Vieja 99, la cual era la casa de los inquilinos de la antigua hacienda de don Ricardo Lyon, casa amplia y campestre que nos sirvió para entrar a Santiago, para sentir lo que significa ser pintor, pintor chileno, después de vivir 10 años como un trasplantado, como un extranjero. Regresaba, en suma, a pintar Chile desde Chile, con una visión más amplia del mundo, con otras proyecciones”.¹²

Su propósito desde el principio fue volcar en el medio nacional todos los conocimientos adquiridos en el Atelier 17. Sin embargo, su interés por crear un taller al estilo medieval fue rechazado por el afán de modernidad que por esos días inundaba el arte en Chile.

“Mi intención al llegar era incorporarme a la Universidad de Chile, en ese tiempo, nadie conocía como yo, en Chile, las nuevas técnicas del grabado. Hablé con el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún, quien me pidió me sometiera a un examen ante los profesores del ramo, lo que hice, y así, de esta manera, fui nombrado “profesor extraordinario”. Hice clases en la escuela de Artes Aplicadas en Arturo Prat, no obstante la cantidad de alumnos inscritos, se me pidió no seguir después del primer semestre. Hubo luego una plaza vacante en la Escuela de Bellas Artes, por motivos burocráticos tampoco pude llegar a enseñar. Como yo no buscaba “pega”, sino que quería dar en Chile lo que había aprendido por mi cuenta en el extranjero, me decidí a abrir mi propio taller, fue una decisión acertada, de la cual todavía me enorgullezco”.¹³

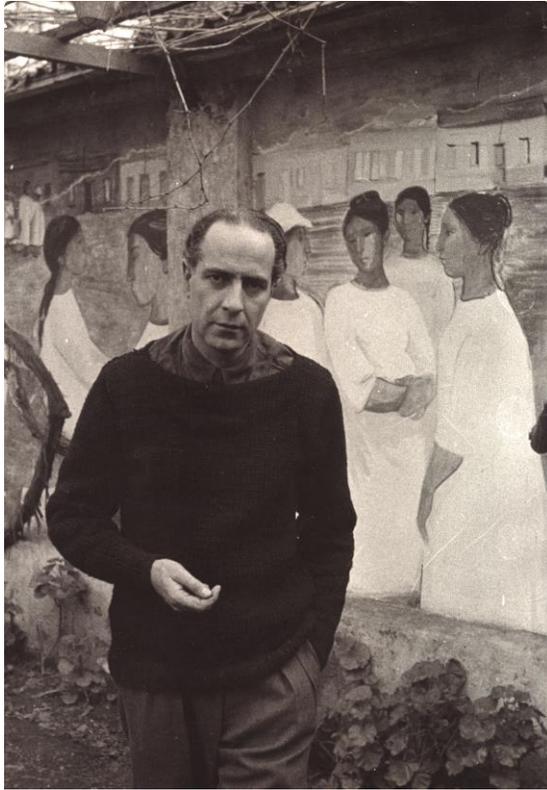
El profesor y destacado grabador Marco Bontá fue quien lo invitó a dictar el curso en la Escuela de Artes Aplicadas en 1955. La experiencia que solo duró unos meses sirvió para que Antúnez aumentara su interés en fundar su propio taller de grabado.

“Comprendí entonces por el entusiasmo demostrado por los artistas pintores, que tenía que seguir el ejemplo de Bill Hayter y formar en Chile un taller independiente, sin trabas ni rivalidades burocráticas, para darles a los artistas formados, no a los alumnos transeúntes, los medios para hacer grabados con sus propias imágenes”.¹⁴

¹² (Antúnez, N., 1988. p 36).

¹³ (Antúnez, N., 1988. p 37).

¹⁴ (Antúnez, N., 1989. p 8).



Detrás de Antúnez, el mural “Las Mujeres de Melipilla”, pintado por Roser Bru en la casa de Guardia Vieja”.

La determinación de Antúnez lo llevó a abrir las puertas de su casa en Guardia Vieja, para comenzar a trabajar lo antes posible.

“El Taller 99 partió a todo vapor, establecido en la antigua casa de Guardia Vieja 99. Alrededor de una vieja prensa que traje en barco desde París, nos reunimos un grupo entusiasta de artistas. Se trataba de que cada uno expresara su mundo, sus imágenes, en las antiguas técnicas del grabado más apropiadas para esa imagen: punta seca, aguafuerte, aguainta, barnices blandos, duros, terrazas, etc. Se formó un grupo con espíritu de cuerpo, sin rivalidades, éramos una comunidad única, trabajábamos en felicidad”.¹⁵

Recuerda también Inés Figueroa:

“Ahí fuimos formando la escuela en la casa, primero era en la parte lateral de la casa de Guardia Vieja y después en el patio. Llegó la Roser Bru y gente así que se volvió loca con esto del grabado. Era muy bonito porque era instalar en una época moderna un taller de la Edad Media. A mí me encantaba esa idea, entonces todos los aparatos, los formones, los martillitos, todas eran herramientas que ya no se usaban, había que ir a buscarlos a los

¹⁵ (Antúnez, N., 1988. p 37).

remates. Existía una antigua escuela de Bellas Artes en la calle San Diego, muy abandonada, ya no iba nadie. De ahí sacamos cosas fantásticas que nadie quería, porque todo el mundo en ese momento esperaba que consiguieras todo con una máquina a la que apretaras un botón, y que entregara todo terminado. Lo nuestro era todo lo contrario. Era como un salto atrás, volver a hacer todo a mano”¹⁶.

Al mismo tiempo que enseñar grabado, el afán de Nemesio e Inés fue rescatar y poner en valor la cultura chilena, lo originario y hecho a mano. Mientras él armaba el Taller, ella tenía un espacio donde exhibía gredas de Quinchamalí y otras artesanías. En 1958 nace Manuela, la segunda hija de los Antúnez Figueroa.



“La Cueca de Quinchamalí”,
Nemesio Antúnez,
1956.

De a poco se fueron incorporando otros artistas plásticos, como Dinora Doudtchitzky (1914 – 2004), ucraniana llegada a Chile desde Argentina en 1938, quien fue ayudante, amiga, colaboradora y pieza clave en la fundación del proyecto.

“Era el año 56, Santiago. Un día mi madre llegó a la casa radiante, la sonrisa amplia, los ojos resplandecientes, la voz más cantarina que lo habitual. Me cuenta lo siguiente: “Hoy fui a hablar con Nemesio Antúnez, él estudió grabado con Hayter en Francia y quiere armar aquí un taller en ese estilo. Llamó para que vayan los que quieran participar. Yo fui.

¹⁶ (Inés Figueroa, entrevista personal, septiembre 2016).

Nemesio me dijo: ‘Haz algo ahora’, yo hice un grabadito con buril. Nemesio me vio trabajar y dijo: ‘Dinora, tú te quedas y serás mi ayudante’”.¹⁷

Ella fue la encargada de todas las labores cotidianas del taller, desde cobrar cuentas y comprar materiales, hasta ofrecer a sus integrantes el té con que hacían un alto en sus labores, además de llevar un registro donde anotaba las recetas de los barnices, ácidos, materiales y técnicas que probaba, información que ponía a disposición de todos los miembros del taller.

Dinora fue una fiel exponente de las técnicas de Hayter, practicando la impresión de varios colores en una sola plancha; era diestra en el buril, pero también incursionó en el aguafuerte y aguainta. Iba al taller regularmente y creó los primeros programas de grabado en metal y xilografía.



Dinora Doudtchitzky
trabajando en la prensa
traída de Francia por
Antúnez.

“Todo se organizó para que ella pudiera ir a trabajar al Taller sin faltar nunca. Eran días fijos, no recuerdo si uno o dos por semana, en que mi madre llegaba tarde, cansada, con las manos y su delantal entintando, siempre feliz. Ya en casa, contaba con detalles lo acontecido en el Taller: quiénes llegaban, cómo aprendían, qué técnica había utilizado en el

¹⁷ (Quiroga, Silvia. Introducción a la exposición de Dinora Doudtchitzky, 2013).

grabado que estaba haciendo... Desde su relato yo podía sentir que el Taller 99 era un grupo que, junto con trabajar duro, disfrutaba intensamente”.¹⁸

El taller no tenía fines de lucro, pues la asistencia era gratuita. Los alumnos compartían los materiales y aprendían unos de otros. Y como se trataba de una experiencia que solo cobraba sentido en la colaboración y el intercambio de los artistas, Antúnez invitó, al principio a través de un aviso en el diario, a otros a participar. Su idea era formar un centro de expertos en el grabado que pudieran contribuir con otros ya formados, para enseñar estas innovadoras técnicas.



Los primeros integrantes del 99 en la Quinta Normal: Vilches, Antúnez, Donoso, Bru, y Doudtchitzky. 1958.

¹⁸ (Quiroga, Silvia. Introducción a la exposición de Dinora Doudtchitzky, 2013).

Roser Bru (1923), refugiada republicana que llegó a Chile en 1939 en el Winnipeg, a la edad de 16 años, y luego estudiante vespertina de la Escuela de Bellas Artes, encontró en el 99 su esencia como artista. Trabajando duro con el buril, comenzó a forjar una línea que luego traspasó a la pintura. Fue desde el principio destacada participante del taller, al que iba una o dos veces a la semana, al igual que el resto de sus integrantes, por esa época casi todas mujeres.

La pintora recordó su incorporación en un texto conmemorativo de los 50 años del Taller:

“Dinora me llamó, había una nota en un diario para anunciar que en la Escuela de Artes Aplicadas se impartiría un curso de nuevas técnicas de grabado. Lo daría el pintor y grabador Nemesio Antúnez, recién llegado a Chile desde Nueva York donde era ayudante y enseñaba en el Atelier 17, del británico William Hayter. Pero no hubo entendimiento. No resultó no más. A otros interesados no les gustaba que este “ausente” viniera a modificar ni enseñar nada. Entonces Antúnez decidió comenzar estas clases en su casa-taller de la calle Guardia Vieja 99. Fue un homenaje al taller 17 de Hayter. Fue el Taller 99. En nosotros se desencadenó una gran pasión por el grabado. Nuestros sueños fueron mirados con infinitas ideas visuales que nunca acababan... todos quedamos “tomados” por esta nueva forma de hacer y de ser.

“Fue una enseñanza empírica de Nemesio, era una mirada de descubridor. Cada uno se entendía con él para que nos enseñara las técnicas que necesitábamos urgentemente. ElÉl estaba atento y vigilante. Generoso con todo y con todos”.¹⁹

A sus 93 años y aún asistiendo esporádicamente al Taller 99, del que es directora, recuerda con cariño esos inicios:

“En realidad fue una toma la que hicimos. Todos queríamos ir, estábamos desesperados de que fuera otra vez lunes, porque teníamos muchas ideas. Si estás haciendo un grabado no paras, dices bueno, esto lo voy a tener aquí media hora, media hora más y será más negro, y así va creciendo sin que te des cuenta. Fue ahí donde hice un mural grande, “Las Mujeres de Melipilla”. Nemesio me acompañó toda la noche mientras lo hacía”.²⁰

¹⁹ (Bru, R. Catálogo 50 Años Taller 99. 2006, p 10).

²⁰ (Roser Bru, entrevista personal, junio 2016).



Roser Bru en
Guardia Vieja,
1957.

“Nemo empezó dando clases, se juntaban a trabajar. Llegaban en la mañana, tocaban el timbre afuera en la calle y se metían por el jardín a este parrón –relata Inés Figueroa–. Ahí comenzó a trabajar la Roser Bru, que por primera vez hizo un mural. Nemo le prestó el muro del parrón, recuerdo que lo pintamos como laqueado a la cal y ella hizo su primer mural en la calle Guardia Vieja. Fue muy bonito, con unas niñas de delantales blancos. Hasta entonces ella trabajaba en su casa, muy privado, pero con el grabado se entusiasmó. Cuando llegó a Chile, la Roser dibujaba tapas de cajas de chocolate, cajas para bombones. Eso le mandaban a hacer, con florcitas y cosas así. Con Nemo cambió completamente, empezó a pintar y a hacer grabado, se atrevió”.²¹

Como el taller estaba enfocado a artistas ya formados, allí no había lugar a calificaciones. Se estableció un enriquecedor nivel de comunicación en que todos participaban en la creación de una obra, al sugerir distintas modalidades de trabajo.

²¹ (Inés Figueroa, entrevista personal, septiembre 2016).

“Nemesio no corregía de la manera tradicional, solo opinaba, siempre con delicadeza, y todos participábamos. Fue generoso con sus conocimientos, pero en especial en su manera de enseñar, con plena libertad, dejaba que nos expresáramos con voz propia”, relata Bru.²²

La artista textil Inge Dusi (1932), hija de alemanes llegada al país a los 2 años, y otra de las primeras en entrar al Taller, cuenta que su ingreso al 99 fue fruto de la casualidad. Venía llegando de Múnich, de haber hecho sus estudios en Artes Aplicadas y decidida a dedicarse al teñido de telas, cuando descubrió la tienda de arte que Nemesio e Inés tenían en Huérfanos casi esquina de José Miguel de la Barra. Pionero para la época, en el lugar se podían comprar esculturas de Ricardo Yrarrázaval, cerámicas de Luis Mandiola y textiles de Héctor Herrera.

“Él miró mis pañuelos y me dijo: ‘Fantásticos los pañuelos, fantásticos, yo te compro todo lo que haces’. Y quedé encantada, yo estaba tan emocionada. Ahí tomé contacto con él. Yo creo que me los compró, pero nunca los vendió. En esa época yo era quizás muy avanzada para Chile, porque venía de Europa, de tres años de estudio allá, y mis pañuelos tenían dibujos abstractos. En una de esas visitas Nemesio me dijo. ‘Oye, ¿tú no quieres entrar a un taller de grabado?’. Yo no tenía idea lo que era el grabado, realmente ni idea. Yo dije, bueno, no sé qué es, pero si me invita. ‘Sí’, me dijo, ‘está la Roser Bru’, y me nombró a otra gente que no conocía. Pregunté cuándo comienza; empezamos ese mismo día y no salí hasta tres años después. Ahí empecé en Guardia Vieja, eso fue el inicio de mi incursión en el grabado”.²³

La forma de trabajo libre, con las directrices del maestro y de destacadas artistas de la época, dieron impulso a Inge.

“Nemesio decía: ‘Haz tú siempre lo que quieras, incluso si no quieres estar acá, no estés. Pero yo vine, vine regularmente los primeros años. Eran dos días a la semana. Me acuerdo cuando Nemesio vio lo que estaba haciendo, yo le dije: ‘Nemesio, a mí nunca me enseñaron dibujar’. Y él me dijo: ‘No importa, haz lo que te parezca en este momento’. Eso era fantástico en él, te empujaba bastante, nunca me puso un problema. Ahí aprendí mucho e hice amigos que han durado toda la vida”.²⁴

²² [Zúñiga, A. “Grabado en la Memoria” revista VD, El Mercurio, p 44].

²³ (Inge Dusi, entrevista personal, junio 2016).

²⁴ (Inge Dusi, entrevista personal, junio 2016).

Recuerda que otras integrantes de ese primer grupo eran Simone Chambelland –casada con el escritor y dramaturgo José Ricardo Morales, gran amigo del Taller–, Florencia de Amesti y Luz Donoso.

El afán de experimentar y la apertura a la discusión fueron motor del trabajo, enriquecido día a día por los descubrimientos conjuntos en torno a las distintas técnicas. La personalidad carismática de Antúnez sacó adelante el proyecto; él era la cabeza que conducía y unificaba a todos en su propósito de crear un verdadero taller profesional.

Eduardo Vilches (1932), artista nacido en Concepción, conoció a Antúnez en un taller de acuarelas en esa ciudad, al que también asistieron los artistas Santos Chávez, Pedro Millar y la arquitecta Montserrat Palmer.

“No nos conocíamos, pero Nemesio nos invitó a todos a entrar al Taller 99. Él era muy generoso, vio mis dibujos, le gustaron y nos convidó. Cada uno fue llegando por su cuenta, yo como ya vivía en Santiago aparecí primero. Su propia casa, una casa antigua a la que entrábamos por el lado. No íbamos todos los días, por lo que había que aprovechar muy bien el tiempo. Se creó un ambiente de mucho trabajo, bien organizado y manejado por la Dinora con un carácter fantástico; era la que más sabía de las técnicas. No había clases formales, todos se ayudaban, los más antiguos a los más nuevos. El lugar era una piedad estrecha donde estaba la prensa francesa antigua que aún existe. Ahora funciona con una rueda, en ese momento se giraba con aspás; había que hacer harta fuerza, las mujeres se apoyaban con el pie para poder girarla. Como la Dinora era chiquitita, tenía unos cajones donde se subía a entintar las planchas, nosotros andábamos a tropezones con los cajones de la Dinora”.²⁵

Tal como describe Vilches, el tórculo traído de Francia, que representa un símbolo del taller, era el centro de la atención. Su diseño –ya antiguo para la época y dispuesto para hacer huecograbado– estaba formado por cuatro aspás y una rueda en cruz que accionaba el rodillo por donde pasaba el papel, y una platina de fierro fundido, mismo material de sus rodillos y sus patas.

²⁵ (Eduardo Vilches, entrevista personal, mayo 2016).



Eduardo Vilches junto al emblemático tórculo del Taller 99.

También se integró en esa época Delia del Carril (1885 – 1989), la Hormiga, quien ya separada de Pablo Neruda, y buscando brillar con luz propia a través del arte, generó al interior del taller su vigorosa y conocida serie de grabados de caballos.

“Venía de un medio intelectual selecto, ella fue quien le presentó gente importante a Neruda. Hizo muchos contactos en el arte mientras estuvo en Europa, estudió pintura con Fernand Léger; las conversaciones con ella eran geniales, porque hablaba de cosas que para uno estaban solo en los libros, y ella las había vivido. Conocía a Ortega y Gasset y a Picasso, como quien conoce a cualquiera”.²⁶

Su casa en la calle Lynch, ahora transformada en el centro cultural Delia del Carril, era lugar permanente de reunión de los integrantes del 99, quienes se juntaban viernes y sábado a tomar el té.

“Era muy excéntrica. Me acuerdo de que a veces ponía la plancha en el agua en vez de ponerla en el ácido. Había dos bateas muy parecidas, una con el ácido para morder y otra con agua para sacarle la goma a los papeles. A veces se quejaba que el ácido no estaba

²⁶ (Eduardo Vilches, entrevista personal, mayo 2016).

bueno, que no estaba ‘mordiendo’. Y estaba usando el agua. Era angelical, fue la mascota del Taller”.²⁷

“Hormiga, venga a tomar el té, ‘mijito’, respondía, ‘tome usted el té’, yo no tengo tiempo, el tiempo que me queda tengo que aprovecharlo’, y seguía entintando en su plancha. Gran lección la de esta mujer extraordinaria, comenzó a grabar en serio a los 70 años, en el Taller 99”.²⁸



Fundadores del Taller 99 en la casa de Delia del Carril, La Hormiga.

Recuerda Eduardo Vilches que no solo artistas frecuentaban el Taller, el que pronto se transformó en un centro de tertulias intelectuales con la visita de escritores, como José Donoso y José Ricardo Morales, arquitectos y hasta políticos amigos de Antúnez. Entre otros personajes, Jorge Sanhueza (el Queque), amigo de Neruda, curador de su colección de libros y de caracolas, quien gravitó por mucho tiempo alrededor de la vida intelectual del 99.

²⁷ (Mario Toral, entrevista personal, mayo 2016).

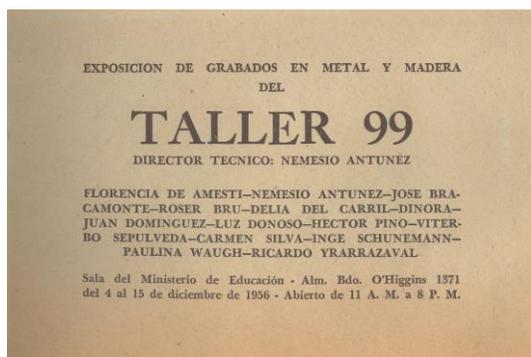
²⁸ (Antúnez, Nemesio. 1988, p 37).

El colectivo se hacía conocido y ya formaban parte de él Carmen Silva, Paulina Waugh, Ricardo Yrarrázaval, Héctor Pino y Viterbo Sepúlveda, entre otros. Su primera muestra fue en 1956, en la sala del Ministerio de Educación.

Decía el diario La Últimas Noticias con motivo de la exposición (diciembre, 1956):

“Un grupo de 14 grabadores participan con cerca de 100 grabados en muestra colectiva usando métodos artesanales del medioevo. El “Taller 99” creado a comienzos de este año por Nemesio Antúnez es una réplica del “Atelier 17” que dirige William Hayter en Nueva York: Hayter es un innovador que ha impuesto la técnica y las herramientas propias de la época de Durero. Antúnez aprendió en su taller (entre los años 46 y 53) los complicados procedimientos grafísticos y ahora los transmite a sus compañeros de labores bajo una severa disciplina y una total independencia artística. Florencia de Amesti, José Bracamonte, Roser Bru, Delia del Carril, Dinora, Juan Domínguez, Luz Donoso, Héctor Pino, Viterbo Sepúlveda, Carmen Silva, Inge Schunemann, Paulina Waugh y Ricardo Irarrázaval son los adeptos al nuevo propósito: dominar el delicado mecanismo del grabado para su difusión. La exposición de la sala del Ministerio de Educación es la iniciación de un movimiento renovador de esta artesanía”.

“El grabado en la Edad Media era original. Nacía de la inspiración directa del artista ante el motivo. No tenía otra finalidad que la puramente artística –declara Nemesio Antúnez en esa nota–. En la época moderna ha sido Hayter quien ha hecho una revolución en la técnica, introduciendo entre otras cosas, el uso del buril. Nosotros estamos usando las mismas herramientas empleadas por los artistas medievales. Queremos darle al grabado el lugar que le corresponde en las artes plásticas y no usarlo como simple medio de reproducción, que fue a lo que llegó en el Renacimiento”.



Folleto de la primera exposición del Taller, realizada en el Ministerio de Educación en 1956.

Un taller en las alturas **Etapas Casa Central UC (1959 – 1962)**

La efervescencia del taller trascendió, superó con creces las creaciones individuales, y ya se hacía chica la casa de dos patios de Nemesio, cuando en 1959 recibieron la invitación para trasladarse al cuarto piso de la Casa Central de la Universidad Católica. Un espacio generoso los acogió, donde los altos tableros de dibujo, en madera, pertenecientes a la Escuela de Arquitectura y donados por la universidad, se transformaron en mesones de grabado alrededor de los cuales se reunieron los artistas llegados de Guardia Vieja, y muchos nuevos miembros que se integraban.

“Se subía por una estrecha escala de caracol. La Hormiga ya había llegado y emprendía el ascenso desafiante a sus 70 años. Había un gran espacio, entre escolar y religioso, con mucha luz.”, dice Roser Bru sobre el nuevo domicilio universitario.²⁹

“Se cambian a la Alameda. El ambiente que se respiraba era de alegría y colaboración. Trabajando, algunos en silencio, otros comentando lo que hacían, siempre había un té exquisito preparado por mi madre. La preparación del té también era parte del cuidado que ella prodigaba”.³⁰

“Podíamos ir todos los días y había un espacio grande, era distinto. No interrumpíamos el trabajo de Nemesio en su casa, pero a muchos no les gustó que el taller independiente pasara a formar parte de la Universidad Católica”.³¹



Delia del Carril y Roser Bru trabajando en la Universidad Católica.

²⁹ (Bru, R. Catálogo 50 Años Taller 99. 2006, p 10).

³⁰ (Quiroga, Silvia. Introducción a la exposición de Doudtchitzky en el Taller, 2013).

³¹ (Eduardo Vilches, entrevista personal, mayo 2016).

De la época es un grupo de artistas llegados de Concepción, integrado por Jaime Cruz, Santos Chávez y Pedro Millar, figuras que luego, al igual que Eduardo Vilches, se transformaron en fundamentales para la historia del grabado chileno.

“Con motivo del terremoto de 1960 y la total destrucción del edificio donde funcionaba la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, recientemente fundada (1959), ofreció cupos liberados a aquellos alumnos destacados que desearan continuar regularmente sus estudios. Hicieron uso de tal ofrecimiento, junto conmigo, el artista de la litografía Pedro Millar y el grabador xilógrafo Santos Chávez, los “tres mosqueteros penquistas” en el decir de Roser Bru, integrante del Taller 99. Fuimos acogidos por el más importante taller colectivo de artistas, donde descubrimos la presencia del grabado como una asignatura regular y pudimos conocer la existencia de este lenguaje con todo su potencial y expresividad, más de acuerdo con el arte y los artistas de la década de los sesenta”.³²

A diferencia de otros participantes, los venidos de Concepción no tenían un espacio propio de creación y frecuentaban el taller de lunes a domingo, aunque las reuniones eran una vez a la semana. Jaime Cruz consigna que se encontraron con técnicas desconocidas y tomaron contacto con el “grabado contemporáneo”.



Taller 99 en el cuarto piso de la Casa Central de la UC.

³² (Cruz, Jaime. 1994., p 16).

“Los tres asistimos a los cursos regulares, pero nuestra actividad creativa paralela a la académica se desarrolló en los talleres de grabado y todo nuestro tiempo era ocupado por este fascinante mundo. Integrar el Taller 99, que ya había consolidado su personalidad de ente importante en la historia contingente del arte en Chile, por la calidad del grupo integrante, fue decisivo para lo que vendría después”.³³

Roser Bru recuerda todavía cómo en la Católica se fue incorporando mucha gente nueva: “Todo se compartía en el taller, pero había un personaje que era la Juana Lecaros, que llegaba con Cocoa Raff solo para ella. La Hormiga, en cambio, que ya era muy vieja, subía las escaleras con una torta para todos. El Taller era mucho más grande, había mesones para todos y estaba también la Lea Kleiner, que a cierta hora bajaba a tomar clases de fotografía, luego volvía a hacer sus grabados”.³⁴

La acuarelista croata Lea Kleiner (1929), radicada en Chile junto con su familia desde 1939, había estudiado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y estaba dedicada a la fotografía en blanco y negro, tomando clases con Bob Borowicz. Su afán por experimentar con diversas técnicas tuvo su natural derivación en el grabado.

“Fui al taller en la Alameda, en el cuarto piso, que era como subir el San Cristóbal. Llevé un dibujo mío y le dije ‘Nemesio, ¿tú crees que pueda?’. Y claro, él era como somos ahora en mi taller de acuarelas, todo el mundo puede, todo el mundo entra; por el camino se va viendo si tienes condiciones o no y hasta dónde puedes llegar. Pero en ese grupo éramos todos artistas consolidados, sabíamos lo que hacíamos y lo que queríamos. Era aprender una técnica, pero la imagen era tu propia imagen, la que ya estabas desarrollando previamente”.³⁵

El entusiasmo era contagioso y se sumaron a sus filas varios nuevos nombres provenientes de diversos ámbitos, todos interesados en cultivar y divulgar las técnicas del grabado: el pintor Rodolfo Opazo, los estudiantes de Arquitectura Juan Downey, Montserrat Palmer y Pedro Bernal Ponce, junto con María Rosa Cominetti de Bellas Artes, además del ceramista Luis Mandiola. Se definieron mejor los métodos de trabajo y

³³ (Cruz, J. 1994., p 17).

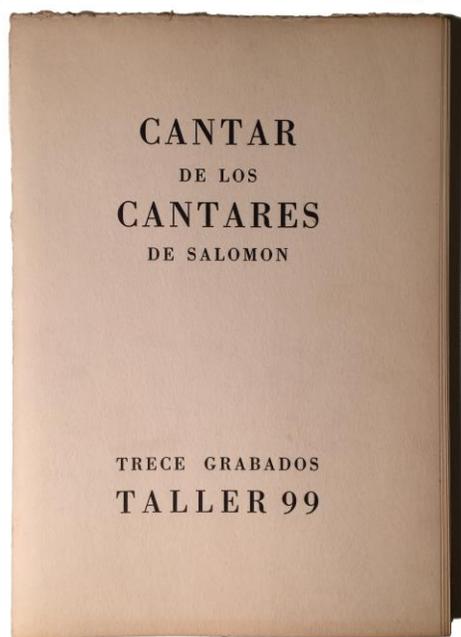
³⁴ (Roser Bru, entrevista personal, junio 2016).

³⁵ (Lea Kleiner, entrevista personal, mayo 2016).

convivencia en el taller y se determinó dar a conocer el grabado de forma masiva, a través de exposiciones en Santiago y Provincia.

Así fue como el Taller 99 se transformó en la base para la creación de la Escuela de Arte de la UC y sus artistas se convirtieron en profesores de diferentes ramos, a los que por supuesto se incorporó la especialidad del grabado. Esto significó no solo la popularidad del Taller sino que la consolidación de la disciplina en Chile. De esta época se pueden destacar las exposiciones colectivas en la Feria del Parque Forestal en los años 1960, 1961 y 1962; en la Escuela Internacional de Verano organizada por la Universidad de Concepción y en Valdivia en 1962.

El trabajo individual y grupal era fructífero. Nemesio propuso ilustrar el *Cantar de Los Cantares*, poema de Salomón, con grabados de trece componentes del taller, edición para la que cada uno hizo 63 copias y él mismo la plancha para la tapa del libro (1961). Así se dio vida a la primera “carpeta colectiva”, modalidad que ha marcado una forma de trabajo única, y que ha trascendido hasta hoy.



Trece grabadores participan de la idea de hacer una carpeta colectiva en torno al Cantar de los Cantares, 1961.

“Hicimos un trabajo colectivo maravilloso. A todos nos unió una gran amistad. Tuvimos una relación amistosa muy profunda con la Roser Bru, Dinora Doudtchitzky, Eduardo Vilches, Santos Chávez, Pedro Millar, Jaime Cruz, Delia del Carril y tantos otros. Trabajamos en plural y eso fue fantástico. Hicimos muchas exposiciones, llegamos con la

prensa hasta el Parque Forestal y ahí imprimíamos delante del público, vendíamos grabados fresquitos, recién salidos del horno. Se creó entre nosotros un clima fecundo”.³⁶

“No exagero si digo que se creó un movimiento que le dio categoría al grabado en Chile. Abrimos un mercado, se vendía por primera vez el grabado corrientemente. Era usual ver entre los regalos de las novias dos o tres grabados salidos del Taller 99, eran grabados nupciales. El grabado chileno estuvo entre los mejores de Latinoamérica”.³⁷

La escuela del grabado Etapa Lo Contador (1962 – 1970 aprox.)

En 1959, el arquitecto Sergio Larraín García Moreno gestiona la compra por 90 millones de pesos de la chacra de doña Mercedes Contador, en Pedro de Valdivia Norte, donde primero se instaló la Facultad de Arquitectura, de la que Larraín era decano. En 1962 y luego de tres años de vida, la Escuela de Arte se trasladó a su nueva sede y el Taller 99 se mudó con ella, comenzando a funcionar en medio de la actividad universitaria.

“Sergio Larraín nos citó en su casa, espléndida, un Matta y un Giacometti nos acompañaban. Estaba Antúnez, Vilches, Mario Carreño y yo –creo– para emprender la Escuela de Arte con el Taller 99 como puntal. Y así fue. Todos enseñamos algo, dibujo, pintura o grabado. Después fue también la escultura. Fue así que se creó la mención grabado que antes no existía”.³⁸

El Taller comenzó a hacer historia en el grabado sudamericano y se transformó en el corazón de la nueva Escuela de Arte. Nemesio Antúnez fue fundamental, junto con Mario Carreño, Alberto Piwonka y Jorge Elliot, entre otros, en la fundación del plantel. En uno de los patios de la gran casona colonial tuvo su reducto el 99; un recinto conectado con la actividad de la escuela, pero que a la vez reservó cierta privacidad para sus integrantes.

“Cabe recordar que la gestación de esta escuela de arte se debió a la participación conjunta de un grupo de artistas; un grupo de arquitectos de la Facultad de Arquitectura de la UC que aportó una rigurosa formación en el tratamiento de la forma y el espacio, con ejercicios de plano y volumen al estilo de la Bauhaus; un grupo de profesores, invitados a

³⁶ (Verdugo, P “Conversaciones con Nemesio Antúnez”, 2014 p 54).

³⁷ (Antúnez, N. Carta Aérea. 1988. p 38)

³⁸ (Bru, R. Catálogo 50 Años Taller 99. 2006, p 11).

través del programa Fulbright, desde la Universidad de Yale; y el Taller 99 de grabado, que fundara Nemesio Antúnez. El nivel profesional con que se enseñó grabado gracias a la permanente presencia de los artistas del Taller 99 fue determinante en la sólida formación que desde un comienzo tuvieron los alumnos de arte de la Universidad Católica en esta disciplina”.³⁹



Grupo Taller 99 en el Campus Lo Contador, en los inicios de la Escuela de Arte de la UC.

Eduardo Vilches fue nombrado profesor de la institución, inaugurando con él un nuevo sistema para alumnos de nivel básico pero también de especialidades.

“Fue como volver a la casa de Nemesio, más familiar que en el cuarto piso de la Alameda y a ras de tierra. La escuela tenía sus propios alumnos y varios niveles, todo más organizado. La Dinora, que era la que tenía más experiencia en grabado, tomó los cursos

³⁹ (Hevia, Luis Arturo. “1959–2009. 50 Años, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica”. p 19)

superiores que eran más libres. Yo los formativos. La fama de la escuela en un principio fue que asistían puras niñas pitucas, pero eso fue cambiando rápidamente”.⁴⁰

Motivado por Antúnez, Vilches asistió al curso dictado por Sewell Sillman en la recién fundada escuela. Ese encuentro con el colaborador más cercano de Josef Albers, descendiente directo de la Bauhaus, lo hizo ganador de la beca Fulbright, que le permitió estudiar en Yale durante un año, conocimientos que luego aplicó en su famoso curso de “Color”.



Eduardo Vilches fue profesor de grabado y color en la naciente Escuela de Arte de la UC.

“El curso que hice con Sillman fue una cosa maravillosa para mí, me abrió los ojos a lo que era el arte realmente. En el Taller aprendí el oficio, pero en Yale seguí un programa especialmente hecho para mí, que era autodidacta; aprendí a enseñar tomando esos cursos, justamente lo que se necesitaba en ese momento en la escuela: programas, contenidos, objetivos y todo un sistema que no era el del Taller. A mí me tocó esa parte y como yo venía llegando de Estados Unidos y había adquirido esa experiencia, me sirvió muchísimo”.⁴¹

Dinora organizó talleres libres de grabado a los que podían asistir los alumnos de Arquitectura. También fue docente regular teniendo como ayudantes a Natacha Moreno y

⁴⁰ (Eduardo Vilches, entrevista personal, mayo 2016).

⁴¹ (Eduardo Vilches, entrevista personal, mayo 2016).

al propio Vilches. Es recordado el cuaderno azul en que anotaba a los alumnos que asistían, las mejores recetas para un betún, distintas alternativas para procesar un grabado, los pagos de cuotas de materiales comunes, etc. Se realiza la histórica carpeta *Cuadernos de Poemas* (1962), con grabados en madera, trabajo que consta de 6 cuadernos hechos a mano y en conjunto entre ese número de grabadores e igual número de poetas, en una edición de cien ejemplares numerados y firmados por sus autores. Una forma de enfrentar el arte que unió el grabado y la palabra escrita. Participaron Alberto Rubio con Nemesio Antúnez, Miguel Arteche con Roser Bru, Armando Uribe con Eduardo Vilches, David Rosenmann con Dinora Doudtchitzky, Carlos Pezoa Véliz con Delia del Carril y Eduardo Anguita con Mario Toral.



Mario Toral, Roser Bru, Enrique Zañartu y Natacha Moreno, todos profesores de la Escuela de Arte.

Por su cuenta, los grabadores también comenzaron proyectos propios amparados por el Taller. Mario Toral, quien había estado ocho años en la escuela de Bellas Artes de París, desarrollando la técnica con Henri Adam –otro moderno en el arte de las planchas– realizó al interior del taller, y con Jaime Cruz como impresor, su famoso libro *Machu Picchu* (1963), basado en el poema de Pablo Neruda. Lea Kleiner, por su parte, ilustró con grabados el libro *La Amortajada*, de María Luisa Bombal (1964).

Había una real efervescencia en torno a la disciplina, fue la llamada “época de oro” del grabado en Chile. El matemático argentino, coleccionista, gran aficionado al grabado y amigo del Taller 99, Emilio Ellena, realiza portafolios individuales con obras originales de varios artistas chilenos: Jaime Cruz, Delia del Carril, Eduardo Vilches, Roser Bru, Dinora Doudtchitzky y Santos Chávez. Al mismo tiempo, ayuda a difundir la labor del taller en el extranjero.

De las muestras internacionales, la primera fue en Montevideo el año 1958, pero después vendrían la de Río de Janeiro en 1962, Lima en 1963 y Belgrado en 1965.

Aunque el 99 siguió funcionando por su cuenta algunos días de la semana, de a poco se fue transformando en el taller de grabado de la UC. En 1961 Antúnez asume la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y más tarde (1964) es nombrado Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Estados Unidos, dejando el Taller en manos de Mario Toral (1962). Se produjeron cambios que afectaron la vida del mismo, que ya había logrado consolidarse durante sus primeros 10 años. Muchos ganaron becas, premios y abordaron la enseñanza de manera propia, lo que los desvinculó de su actividad en el 99.

Nemesio escribió en 1989, en su *Carta sobre el Grabado*:

“La labor del Taller 99 se conoce bien, levantó el nivel del grabado en Chile: se iniciaron jóvenes colecciones de grabado, se regalaron grabados en ocasiones sociales. El grabado chileno tomó un lugar de importancia en Sudamérica. Por varias razones, una de ellas es que el Taller 99 pasó a ser el centro, el corazón de la nueva Escuela de Arte de la UC, sus miembros pasaron a enseñar en la Escuela, el Taller se inmoló como tal, pero dio vida a una muy importante institución artística”.⁴²

Jaime Cruz llamó a esta etapa “la muerte plácida”, a pesar de que igualmente se realizaron actividades de publicación de poesía ilustrada y exposiciones en Chile y el extranjero, entre 1962 y 1968. La participación en la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo, en 1969, fue la última aparición pública del taller antes de cerrarse por un largo periodo.

⁴² (Antúnez, N., 1989 p 9).

Casa Larga, espacio para volver a crear

Etapa Refundación (1985 – 1989)

Después de un largo autoexilio que comenzó luego del golpe militar –a fines de 1973–, Nemesio Antúnez vuelve a Chile en 1984. Su estadía afuera, pasando por España, Inglaterra e Italia, fue prolífica para su pintura. Volvió al oficio de artista, abandonado por las labores de director del Museo de Bellas Artes, cargo que ostentó entre 1969 y 1973. También retomó su dedicación al grabado, haciendo en Barcelona una serie de ediciones con Polígrafa, reconocida por editar a destacados artistas contemporáneos.

Mientras estuvo en el extranjero, mantuvo contacto con sus viejos amigos del taller, quienes le transmitían por carta las dificultades que ese periodo supuso para el desarrollo del arte en Chile. Muchos fueron recibidos también en los distintos destinos escogidos por los Antúnez Velasco.

Anselmo Osorio recuerda que desde el TAV (Taller de Artes Visuales) hizo a la distancia la edición del grabado “El Baile” para Antúnez. Escritos con instrucciones iban y venían con los distintos mensajeros que frecuentaban Europa, entre ellos la arquitecta Montserrat Palmer, que lo visitó varias veces.

Patricia Velasco, segunda mujer de Antúnez, a quien conoció mientras se desempeñaba como agregado cultural en Nueva York (1964 – 1969), recuerda el regreso a Chile:

“Cuando volvimos, en enero de 1984, Nemesio quiso volver a abrir el taller porque nadie estaba haciendo grabado en esa época, no pasaba nada con el grabado. La gente no lo miraba con buenos ojos. Él empezó a difundir la importancia de esta técnica, porque muchos creían que producía copias. Él insistía y en cualquier entrevista decía que el grabado genera un original múltiple. Que es una manera democrática de conocer el arte, no pagando un precio de pintura pero obteniendo un original. En esa época nadie quería grabado, todos querían pintura”.⁴³

Se instalan en la casa de Pedro de Valdivia Norte, con su taller al fondo. Antúnez comienza nuevamente a buscar alianzas para reflotar el Taller 99.

⁴³ (Patricia Velasco, entrevista personal, abril 2016).

“La casa quedaba al frente de la universidad. Nemesio quería ser profesor visitante en la UC, ir una vez a la semana, pero no lo aceptaron. Al parecer, había gente en la escuela que no quería que les hiciera sombra”.⁴⁴

Fue entonces a hablar con Francisco Brugnoli para incorporarse al TAV, colectivo que había reunido no solo grabadores, sino que artistas en general durante los últimos diez años. Una segunda negativa lo impulsó a partir nuevamente de cero y refundar el Taller 99.

“Pasaron los años, volvimos los que partimos con el quiebre de la democracia y se produjo la misma situación que en los años 50. El grabado estaba recluido nuevamente en las escuelas para enseñar a los alumnos de arte, había que reorganizar talleres independientes para los artistas mayores, el grabado estaba enfermo. Recuperamos la vieja prensa de París y en 1985 reabrió sus prensas el Taller 99, con colores propios, después de varios intentos de unir fuerzas con otros grupos. Lentamente llegaron artistas a trabajar”.⁴⁵

Fue Anselmo Osorio quien lo secundó en la tarea de encontrar un lugar apropiado para hacer funcionar de nuevo la prensa francesa.

“Vuelve a Chile y me va a buscar al TAV, viendo que ese espacio estaba bastante muerto en la época. Me dice “tienes que venirte a trabajar conmigo”, porque su interés era hacer grabado, darle de nuevo un impulso fuerte a la técnica. Empezamos a buscar artistas y un lugar para instalarnos”.⁴⁶

También lo acompañó su entrañable amiga Adriana Asenjo (1940), quien tiene el título de miembro honorario del Taller 99, porque a pesar de la insistencia de Antúnez, nunca quiso incorporarse como artista.

“A penas aterrizó en Santiago comenzó con su empeño de reflotar el Taller. Venía con múltiples ideas, una de las primeras que inventó –porque se le ocurrían muchas cosas para motivar a todo el mundo– fue hacer una carpeta sobre un poema de Neruda, el número 15, Blancas Colinas. Nos congregó a Anselmo Osorio, Pedro Millar, Luz Donoso, Ernesto Banderas y a mí a hacer xilografías con este tema. Recuerdo que después de una rica

⁴⁴ (Patricia Velasco, entrevista personal, abril 2016).

⁴⁵ (Antúnez, N., 1989, p 9).

⁴⁶ (Anselmo Osorio, entrevista personal, mayo 2016).

comida hecha por la Patricia, firmamos las obras, eran más de 500 carpetas. Todo para vender y difundir el grabado”.⁴⁷

En la búsqueda dieron con un lugar en la calle San Martín, donde funcionaba el taller El Trolley, que tomó su nombre del sindicato de trabajadores de esa empresa que aún tenía sede en el lugar. Ya estaban embarcados en la tarea de habilitar el espacio en un segundo piso y hacer algunos de los mesones que requerirían, cuando el terremoto de 1985 dejó la construcción inhabilitada.

El ambiente artístico comenzaba a retomar su ritmo con el regreso de muchos desde el exilio. La destacada galerista Carmen Waugh (1932 – 2013), conocida en el ambiente por apoyar tanto a consagrados como a nuevos talentos, tuvo su primera galería en 1955 en Bandera con Agustinas, interrumpida en los 70 por su partida de Chile. En ella se realizaron importantes exposiciones, tanto de la obra colectiva del Taller, como de varios de sus artistas individualmente.

Junto con un grupo conformado por Gracia Barrios, José Balmes, Ricardo Yrarrázaval, el fotógrafo Luis Poirot y el escultor Ricardo Mesa, entre otros, deciden dar vida al proyecto de Casa Larga, en Bellavista 0182. El Premio Nacional de Arquitectura Fernando Castillo Velasco (1918 – 2013) hace los cambios necesarios para habilitar en ese recinto longitudinal una galería de arte, talleres de artistas, una cafetería y una tienda dirigida por Isabel Echenique, mujer de Yrarrázaval.



La remodelación del espacio de Casa Larga estuvo a cargo del arquitecto Fernando Castillo Velasco.

⁴⁷ (Adriana Asenjo, entrevista personal, mayo 2016).

“La situación política y económica del país ha generado espacios que es bueno rescatar para el arte. Con Balmes y otros artistas que estaban fuera, hemos estado dando vueltas a la idea de dar continuidad a lo que partió en 1955. Reunirse y acoger gente nueva que ha estado recuperando la posibilidad de expresarse a través de la plástica”.⁴⁸

Antúnez acepta el ofrecimiento de Carmen y arrienda uno de los talleres de la remodelada casa para refundar el 99, dispuesto a recuperar para esa disciplina el primer plano que había perdido en su ausencia. El 28 de agosto de 1985 se inaugura Casa Larga y el Taller 99 abre sus puertas a una nueva generación de grabadores.



Refundación
del Taller en
Casa Larga,
1985.

“A partir de 1984 Nemesio Antúnez y tantos otros artistas comienzan a regresar al país. Nemesio refunda en 1985 el Taller y reorganiza a los artistas. Esto significa que la vida

⁴⁸ (Waugh, Carmen. “La Casa Larga, espacio de libertad”, cortometraje de Ricardo Correa, 2010).

artística reanuda su historia y los artistas comienzan a reorganizar sus actividades y sus plataformas de producción y creación. En este contexto, la refundación del Taller 99 es una recuperación material y simbólica a nivel nacional”.⁴⁹

Allí se organizan exposiciones conjuntas, se dictan clases y se difunde nuevamente la técnica. Antúnez con el entusiasmo de siempre declara: “Aquí hay acción, hay deseo de convencer, de hacer ver la importancia del grabado, sus múltiples posibilidades, su riqueza plástica y por último, su aceptable precio por ser un original múltiple, multiplicado por la fecunda prensa que puede dar a luz mellizos, quintuples y céntuples todos iguales, todos sanos y hermosos”.⁵⁰

La artista Beatriz Leyton (1950), que inició sus estudios de Arte en la Universidad de Chile y los terminó en la UC, entusiasmada con las enseñanzas de Eduardo Vilches, fue una de las primeras en acudir al llamado de Antúnez.

“Casa Larga fue un espacio muy movido, llegó gente joven y la actividad artística era intensa; había exposiciones, lanzamientos, la Adriana Silva hacía clases de pintura para niños. Yo ya tenía definido mi interés por el grabado, y había estado en el TAV, pero el Taller 99 me enseñó el rigor. El grabado tiene una metodología de pensamiento y también de trabajo. Hay que ser riguroso, respetuoso de los otros y sobre todo del maestro. Hoy en día los jóvenes se pasean por el mundo y tienen múltiples referentes, el maestro ya no es tan importante. En esa época sí lo era”.⁵¹

“¿Usted podría ver mis trabajos y decirme si vale la pena que me dedique a esto?” Con estas palabras, el artista visual y académico Pablo Chiuminatto (1965) abordó a Nemesio Antúnez a la salida de una charla en Viña, cuando este recién había llegado a Chile. “Fue muy gentil y revisamos juntos unas carpetas que había preparado. Me dijo que solo me podía ofrecer un espacio en el taller que estaba reabriendo. A la semana siguiente estaba en Santiago en la Casa Larga, primero como aprendiz de Anselmo Osorio, gran profesor de grabado”.⁵²

El espacio era pequeño, con un altillo habilitado en madera para acoger a más grabadores, lo que le daba un carácter rústico e intimista. Pronto la lista de alumnos, artistas

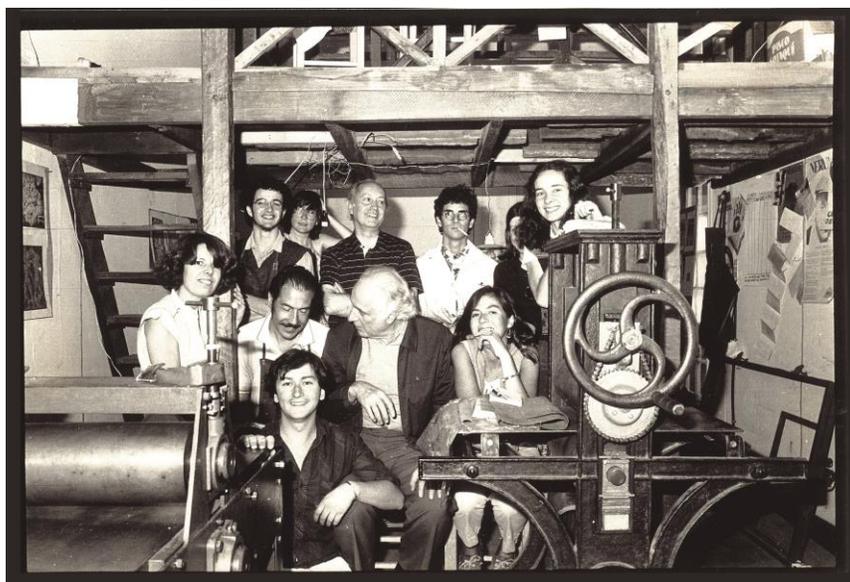
⁴⁹ (Castillo, Ramón. Catálogo exposición MNBA, Taller 99, 50 años. 2006. p 3).

⁵⁰ (Antúnez, N., 1985. cit Becker, Bárbara, 1996. p 82).

⁵¹ (Beatriz Leyton, entrevista personal, junio 2016).

⁵² (Pablo Chiuminatto, entrevista personal, junio 2016).

y amigos del Taller se fue haciendo más larga. Algunos de los fundadores, aunque no trabajaban regularmente ahí, se sumaron a las distintas actividades organizadas. Guillermo Frommer, litógrafo, llega con su propia prensa a instalarse en el lugar. A un año de su refundación se realiza en la Galería del Cerro la exposición “Taller 99, ayer y hoy”, contando 35 artistas en el catálogo. Estaban, entre otros, Emilio Miguel, Urbano González, Juan Carlos Castillo, Teresa Gazitúa, Gabriela Guzmán, Nicole Aquarone y Maya Mora.



Nemesio Antúnez y Anselmo Osorio junto a varios de los integrantes del 99 en Casa Larga.

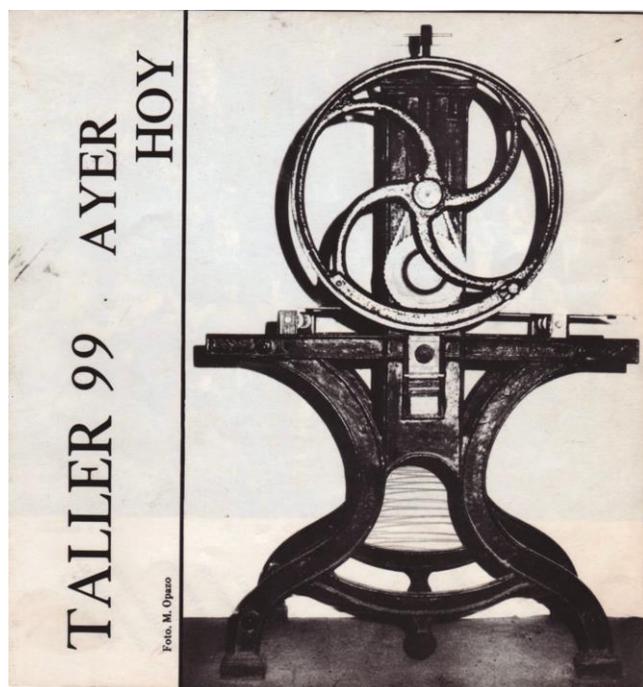
“El ejemplo de tesón de Nemesio fue el de insistir en una idea, un concepto paralelo a la formación universitaria. Insistir en el rol democratizante del grabado en ese momento en que aún tenía sentido. Pero también insistir en que un espacio compartido hace que otros comenten, vean y critiquen tu trabajo. Eso hace mucho bien”.⁵³

El artista Cristián Corral (1966), actualmente profesor de dibujo y grabado en la Universidad de Concepción, recuerda que estaba en su último año de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, cuando fue reclutado por Rafael Munita –entonces ayudante del taller y actualmente director de la Corporación Taller 99–, para formar parte de un equipo de impresores.

⁵³ (Pablo Chiuminatto, entrevista personal, junio 2016).

“Al llegar al Taller, que en ese entonces se ubicaba en la Casa Larga, me presentan a Alfonso Fernández quien trabajaría conmigo. El trabajo consistía en imprimir una litografía a dos colores de un tango creado por Nemesio. Trabajamos toda la tarde para completar un total de 40 estampas. Al finalizar el día, Nemesio aparece en el Taller para revisar las estampas, lo hace en silencio solo comentando al final que le parecían bien y agradeciendo la labor realizada. Luego de esa experiencia trabajamos, junto con Alfonso, como impresores de las obras de Nemesio y otros artistas durante 4 años, iniciando así el equipo de impresores del Taller 99 y una relación profesional y de aprendizaje llena de satisfacciones”.⁵⁴

Irradiar el interés en el grabado hacia otros rincones y hacer partícipe a otros talleres, fue la evolución natural que tuvo este nuevo impulso para la técnica. Se crea a fines de 1988 el Centro del Grabado de Chile, teniendo como base el Taller 99, y con el propósito de convocar a todos los grabadores del país a difundir e intercambiar conocimientos. Su primera exposición como grupo fue en galería Praxis –dirigida por Tomás Andreu–, y en cuyo subterráneo quedó instalada una sala permanente para la exhibición de obras.



Catálogo de la primera exposición en Casa Larga. Reunió a los artistas fundadores y a los recién incorporados.

⁵⁴ (Cristián Corral, entrevista personal, junio 2016).

“Nemesio escribe que en la segunda vuelta a Chile se encuentra con la misma realidad del año 56, que los talleres de grabado están institucionalizados y no hay acceso libre para la gente. Volvió a refundar el taller como un espacio abierto, pero también porque tenía muchas ganas de trabajar en grabado. Armó el Centro del Grabado de Chile y empieza a convocar a todos los grabadores; recuerdo que había una cajonera con grabados de todo Chile. Hicimos exposiciones, medio año exponiendo donde Tomás Andreu y no se vendió nada. Había que reinstalar el concepto del grabado, porque entremedio se había puesto de moda el afiche “Village”; había que reinsertar el grabado, que había sido desplazado por el póster. Fue partir de menos uno porque era necesario aclarar que el grabado no era lo mismo que un afiche”.⁵⁵

Con su poder de convocatoria, Antúnez fue conquistando gente joven hasta formar un importante grupo de grabadores e impresores, quienes repletaron los reducidos recintos de Casa Larga.

“En el equipo de impresores estábamos abocados a la tarea de recuperación de planchas de metal e impresión de nuevos grabados para la retrospectiva de Nemesio en galería Praxis, que abarcó de 1946 a 1989. Fue un trabajo intenso y hermoso, cada plancha recuperada e impresa nos trasladaba, a través de las narraciones de Nemesio, al momento de su creación. Recuerdo que Ricardo Yrarrázaval por aquellos años terminaba su curso de litografía dictado por Isabel Cauas y comenzaba a trabajar, junto a nosotros, impresores, en una abundante y sobresaliente serie de litografías. También recuerdo con mucho afecto a Santos Chávez, que llegó a Chile en su primer viaje desde Alemania, acudiendo al taller para realizar series de xilografías. Para Santos volvimos al trabajo en xilografía, preparando su muestra individual en galería La Fachada”.⁵⁶

El lugar en Casa Larga pronto quedó chico para tanta actividad. Antúnez ofreció a Carmen Waugh arrendar otra sala dentro de la misma casa, con la idea de hacer una galería de grabado. Ante la negativa de la galerista, partió en busca de un espacio que ofreciera las comodidades requeridas.

⁵⁵ (Rafael Munita, entrevista personal, 2016).

⁵⁶ (Cristián Corral, entrevista personal, junio 2016).

Luminosa casa propia (Etapa Melchor Concha 1990 – 2010)



Melchor Concha 20,
domicilio del Taller
99 desde 1989.

Consciente de este renovado interés en el grabado y con la perspectiva de dotar de un lugar propio al Taller, Nemesio busca una casa que cuente con las condiciones para acogerlos. En 1989 y batallando con un cáncer recién diagnosticado, encuentra en Melchor Concha 20 un nuevo domicilio, al que el artista hace remodelaciones para habilitarlo como un verdadero taller colectivo, con recintos amplios y luminosos para sus nuevos integrantes. Una casa de fachada continúa en esa calle corta de Bellavista que aún conserva su aire de barrio antiguo, y a la que pronto se sumaron otros talleres de distintos oficios. La aspiración de Antúnez hecha realidad en muchos más metros cuadrados, vigas a la vista, mesas de trabajo colectivo y espacio suficiente para las cuatro prensas con que ya contaban.

“Le vinieron unas ganas grandes de hacer grabado. Empezó a buscar un lugar más amplio sin decirnos. Daba vueltas por el barrio Bellavista con Ricardo (Yrarrázaval), esperando encontrar algo cerca de su casa en Pedro de Valdivia. Entonces apareció Carmen Correa, quien le avisó que había una casa en Melchor Concha; la fueron a ver y le encantó”.⁵⁷

Las negociaciones con la familia dueña de la propiedad, recibida en herencia, demoraron algunos meses y entretanto Antúnez tuvo que viajar a Francia. Dejó a Yrarrázaval a cargo de la firma de la escritura, que se concretó finalmente para comenzar

⁵⁷ (Rafael Munita, entrevista personal, 2016).

con los trabajos de remodelación. Nemesio entonces construye el primer local propio para el 99, con la idea de retomar definitivamente su actividad artística, tantas veces postergada.



Todo el grupo de grabadores en la primera sede propia del Taller 99.

“Ahí estuvimos trabajando el verano del 90. Toda la energía de Nemesio estaba puesta en eso; en su proyecto, lo que íbamos a hacer, en el propósito de reeditar sus planchas antiguas; en marzo o abril se inauguró, el mismo día en que se hizo cargo nuevamente del Museo de Bellas Artes. Recuerdo que llegó con cara larga a la inauguración, como diciendo “todo esto no lo voy a poder aprovechar”.⁵⁸

Por insistencia del presidente Patricio Aylwiyn, Antúnez asumió por segunda vez la dirección del MNBA, cargo clave para el arte en el momento en que el país volvía a la democracia.

“Su idea era dedicarse a ser artista, grabador y pintor, pero esto lo absorbió. Yo misma le dije que para qué iba a retomar algo que ya había hecho, por qué no seguir con los nuevos proyectos. Todos le insistían en que no aceptara, pero él se tentó y en cierta forma lo sintió como una obligación”.⁵⁹

“Nemesio sentía que debía hacerlo, aunque recién habíamos cumplido su anhelo de tener un local propio, la casa de Melchor Concha, donde esperaba dedicar todo su tiempo a

⁵⁸ (Rafael Munita, entrevista personal, 2016).

⁵⁹ (Patricia Velasco, entrevista personal, 2016).

la creación. Sin embargo, se veía enfrentado a distribuirlo entre sus quehaceres públicos y la creación artística. Sus obligaciones poco a poco fueron ganando terreno, postergando su quehacer en el taller y en la pintura, no por su propia voluntad, sino por la responsabilidad que sentía con la gente antes que consigo mismo”.⁶⁰

En medio de sus múltiples actividades, incluida la reedición de su famoso programa “Ojo con el Arte”, ahora en TVN, tuvo poco tiempo para disfrutar de esta nueva aventura creativa. Al taller, en tanto, se incorporaban artistas en distintas modalidades: algunos hacían clases, otros eran alumnos, otros trabajan como artistas libres y otros eran editores impresores. Y aunque Antúnez murió cuatro años más tarde, logró ver parte de su propósito cumplido al firmar el decreto que convertiría –tiempo después– al Taller en Corporación Cultural.

“Desde el año 1990 el taller asume el desafío de la formalización institucional como entidad de derecho privado: el deseo de Nemesio Antúnez se irradia a los miembros del taller hasta lograr un nuevo espacio y su consolidación en el tiempo. El taller se convierte en Corporación Cultural para poder desarrollar nuevos proyectos, de mayor impacto social y comunicacional. Su muerte en 1993 produjo un silencio y al mismo tiempo, fue la motivación para que nuevas actividades y generaciones asuman este legado cultural que al día de hoy se ha convertido en un importante referente y memoria activa del grabado en Chile”.⁶¹

La casa de Melchor Concha fue la que mayor tiempo ha albergado al Taller 99. Ahí estuvo durante 21 años y ahí celebró, en 2006, sus 50 años de existencia. Más de cien artistas habían pasado por él y su recorrido por la plástica nacional se conmemoró con una gran exposición en el MNBA, donde se instaló la vieja prensa francesa durante los dos meses que duró la muestra. Toda el ala sur fue destinada a exponer obras de los tres períodos claves del taller: la etapa fundacional, la siguiente junto a la Universidad Católica y el periodo contemporáneo, representado por la producción que se desarrollaba en la gran casa de Bellavista. También hubo una sala dedicada a la obra de Antúnez en el grabado.

Milan Ivelic, director del MNBA en esa fecha, posicionó con sus palabras el peso histórico del Taller: “El Taller 99 llevó al grabado a su verdadero lugar. Era considerado

⁶⁰ (Cristián Corral, entrevista personal, 2016).

⁶¹ (Castillo, Ramón. 2006 p 2).

como una técnica manual y reproductora, y peor aún, para muchos daba como resultado un número de ejemplares de una misma matriz, “violando” el concepto de obra única e irrepetible”.⁶²

El crítico de arte Waldemar Sommer, resumió, en el año 2006, la historia del Taller en su comentario sobre la muestra de medio siglo de producción:

“Medio siglo de vida, con las mudanzas y altibajos propios de ésta, cumple el Taller 99. Cuatro etapas lo marcan: fundacional –mediados a fines de la década del 50–; bajo el alero de la Universidad Católica –años 60–; de refundación en la Casa Larga –entre 1985 y 1989–; y de Melchor Concha –desde 1990 hasta hoy–. Al Taller se debe el notable desarrollo que ha tenido el grabado en Chile. Pero nuestro público lo ha ido valorizando con excesiva lentitud. También fue lenta la aceptación en el 99 de las técnicas posteriores a las tradicionales. Por el contrario, la plenitud de sus frutos no aparece desde un comienzo. Y un artista constituye el motor de todo esto, Nemesio Antúnez. En aquel lejano 1956, insólitamente una institución rectora desconfió de sus capacidades. Esto provocó que el artista materializara por su cuenta sus inquietudes pedagógicas aprendidas durante la década anterior en el neoyorquino Atelier 17, del británico S.W. Hayter. El tiempo transcurrido y la importancia de los integrantes del Taller 99 merecían, pues, celebrarlo con una gran exposición en nuestro principal museo. Así las nuevas generaciones podrían conocer y recordar a las antiguas, la magnitud cualitativa de sus muy variados –a veces fugaces– integrantes”.



Artistas participantes en la exposición “50 años del Taller 99” en el Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶² [Ivelic, Milan. El Mercurio, 2006].

Mantener el espíritu fundacional Etapa Zañartu (2011 hasta hoy)

Cerca de ochocientas personas llenan el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes el jueves 20 de julio de 2017. En primera fila, Roser Bru (una de las pocas del grupo fundacional que aún integran el taller) preside la sencilla ceremonia de inauguración de la muestra con que el Taller 99 conmemora sus 60 años de vida. Seis décadas, cinco cambios de casa, más de quinientos artistas que han pasado por sus prensas y veinticuatro de existencia sin Antúnez. Al fundador lo recuerdan diariamente a través de una anécdota, el retrato que preside la entrada de su actual sede, y por la presencia permanente de Patricia Velasco, su viuda, como miembro activo del colectivo.

La exposición reúne 99 grabados, de igual número de artistas, algunos pertenecientes al Taller y otros invitados a la celebración, nacionales y extranjeros. Se trata de una “carpeta colectiva”, sistema de trabajo abierto que inventó Nemesio para plasmar el espíritu de colaboración que caracteriza al grupo. La primera carpeta fue hecha en 1961 por trece de los miembros fundadores y se conserva como patrimonio histórico. La actual es la número veinte y resume “99 miradas en torno al Taller 99”. Se expone en la sala Matta, la misma que Antúnez construyera en el subsuelo del edificio en los años 70, durante su primer periodo como director del MNBA.

La actual directiva del Taller 99, presidida por Bru e integrada por Rafael Munita e Isabel Cauas, lucha por mantener vigente ese sentido de trabajo colectivo, de experimentación y difusión del grabado como una técnica única. En 2011 realizaron su última mudanza a la casa que los alberga en la actualidad, en Zañartu 1016, Providencia, donde además de espacios apropiados al trabajo que realizan, cumplieron con el propósito de contar con una galería de arte que les permite mostrar al público la prolífica producción de sus artistas.

Al igual que sus anteriores sedes, esta también permanece ajena a la modernidad que rodea la cuadra donde se encuentra. Cuenta con tres alas y un patio interior íntimo donde se celebran cumpleaños, inauguraciones de sus propias muestras y otras fiestas en torno al grabado. Las galerías que dan a ese patio, iluminadas por luz natural, acogen a un puñado de grabadores de distintas edades trabajando en sus planchas, entintando, haciendo girar las

viejas prensas, en constante homenaje a Antúñez y a su tenacidad por sacar adelante una idea, una forma de expresión, una técnica y una manera de trabajar en común.



Allí se da una enriquecedora convivencia generacional entre los jóvenes y los antiguos miembros, y el cambio les dio el impulso para seguir defendiendo el carácter que los ha mantenido juntos –con altos y bajos– por 60 años. Allí, al igual que en un principio, todos se preocupan con la misma fuerza de grandes temas artísticos y de pequeños detalles cotidianos que avivan el encuentro. Las distintas expresiones del grabado se ponen a prueba y se discuten con igual intensidad con que en las tardes las clases se interrumpen para compartir un té. El grabado es una técnica de resultados lentos, y ese ritmo pausado inunda el quehacer de muchos de estos artistas y alumnos que acuden al 99 fascinados con esta experiencia en que lo artesanal limita con lo artístico.

Rafael Munita, actual miembro del directorio del taller, resume: “El Taller 99 es un acto de generosidad y excelencia artística que Nemesio ofrece a la cultura chilena. Compartió con nosotros su alegre y sensible espíritu, irradiando fervor en los procesos de creación”.⁶³

Concuerda con él Isabel Cauas –integrante desde 1988 y también actual directora– al referirse a Antúnez cuando lo conoció: “Me impresionó tanto su porte, su fraternidad, y su entusiasmo por el trabajo colectivo”, misma forma que ellos se empeñan en consolidar diariamente.

En la actualidad, el taller tiene 82 miembros, los que están divididos de acuerdo a su participación en 16 socios honorarios, 11 socios activos, 21 artistas libres, 26 alumnos y 8 amigos del taller. Los nuevos integrantes se asocian primero como artistas libres presentando una carta a la directiva con las razones de su interés por pertenecer al 99, una propuesta de trabajo a seguir, en conjunto con una carpeta de grabados para evaluar su nivel de conocimientos en la técnica. Aunque la mayoría es aceptada, en algunos casos se sugieren cursos de nivelación que aseguren una “autonomía responsable” dentro del colectivo, mientras que si la persona demuestra manejo adecuado de las técnicas se dispone de un programa de tutorías que facilita su incorporación a la metodología de trabajo del lugar.

El financiamiento se realiza a través de las mensualidades de clases, pago de cuotas de socios activos, pago de cuotas de artistas libres y venta de grabados. Y su directiva es elegida en Asamblea General de Socios, una vez al año, en la que pueden votar solo los socios activos y honorarios; mientras que los artistas libres y amigos son invitados a dicha reunión pero sin derecho a voto.

Existen múltiples formas que vinculan a este colectivo con el exterior. Las alianzas que han logrado los proyectan hacia el mundo académico, tanto en Chile como afuera. Por ejemplo, existe conexión permanente con la Universidad de Talca (exposiciones), Universidad Católica de Santiago (alumnos en pasantía), taller A.I.R. de Pittsburgh, Pennsylvania (intercambios), Otterbein University y Frank Museum en Ohio (exposiciones y residencias), Universidad de Playa Ancha (Museo del Grabado). Y en general, mantienen un nexo permanente con casi todos los talleres y lugares donde se hace grabado en Chile.

⁶³ [De Frutos, Cecilia. “La Última Mudanza”, 21 de mayo de 2011. Revista VD, El Mercurio].

Estos contactos dan lugar a una serie de actividades que van desde exposiciones en salas de Santiago, provincia y el extranjero; muestras en la propia galería, de alumnos y artistas invitados, ya sea individuales o colectivas; visitas guiadas de colegios, prácticas laborales de alumnos de arte, residencias de artistas extranjeros; charlas, presentación de temas especiales por parte de grabadores invitados, lanzamientos de libros. Además, tienen desde 2016 un programa de intercambio con el taller AIR (Artist Image Resource), en Pittsburgh, para que dos integrantes de cada taller visiten el otro durante un mes para producir una obra; y una invitación para realizar una residencia artística para dos integrantes del Taller 99 en la Universidad de Otterbein, Ohio.

Isabel Cauas asegura que “el taller está pasando por un momento de plenitud; se ha renovado, han ingresado nuevos artistas y alumnos que le han inyectado calidad en la creación y cooperación en las actividades cotidianas, aportando con nuevos proyectos”.⁶⁴

Al mismo tiempo, cuentan con una colección permanente de alrededor de mil obras que se encuentran catalogadas y almacenadas en las dependencias del taller, con una ficha asignada para cada una. Dicho patrimonio reúne grabados de todas las épocas, desde trabajos de los fundadores hasta otros de los actuales miembros, y de quienes ya han dejado el colectivo. Un verdadero museo del grabado y archivo histórico de una técnica ancestral que cobra vigencia cada día al interior del Taller 99.

⁶⁴ (Isabel Cauas, entrevista personal, agosto 2015).

CAPÍTULO II
ARTE AL ALCANCE DE TODOS
NEMESIO ANTÚNEZ ZAÑARTU (1918 – 1993)

Revisar la biografía de Nemesio Antúnez es adentrarse en las mil formas en que se puede enfocar el quehacer artístico. Antúnez respiraba arte y estaba seguro de que era posible vivir de esa manera. Esta convicción no solo se refería a su forma de ver el mundo; se vio plasmada en su obra pictórica y en sus grabados, también en su ideología sobre el rol del arte en la sociedad.

Por eso no puede ser consignado solo como pintor, como grabador, como gestor cultural, como activista artístico, como director de diferentes iniciativas en torno al arte. Fue todas esas cosas a la vez, y le robó espacios al desarrollo de su propia carrera para integrar las demás facetas, que lo llevaron a transformarse en un referente en el mundo cultural chileno.

A punto de cumplirse 100 años de su nacimiento en 2018, es momento de repasar algunos de los proyectos de los que fue impulsor. Uno de las más importantes, la fundación del mítico Taller 99.



“Nemesio Antúnez niño pensó –viendo construir una casa cerca de la suya en el barrio París–Londres– que él quería ser arquitecto, un hombre que organizaría materiales para obtener una forma. Algo similar le debió ocurrir a Roberto Matta, también alumno y arquitecto de nuestra Escuela. De las profesiones “serias” la que ofrecía, ofrece, más cercanía al mundo conflictivo y dudoso del arte era, es, la arquitectura. Para un carácter como el que Antúnez y Matta poseían, ingeniería, leyes y medicina, las otras profesiones de “peso”, no ofrecían el menor resquicio de escape al inquietante mundo propio interior, al cual, por lo menos algunos arquitectos, los mejores, permanecen conectados.

Leyendo la autobiografía de Antúnez, podemos seguir en su propia travesía, el abandono de la arquitectura para ahondar en aquella zona más peligrosa de ella, que es derechamente un arte, en la práctica de la pintura y el grabado... Pienso que no hay decisión más peligrosa y apasionante que ésta”.⁶⁵

Esta definición de la vocación de Nemesio Antúnez hecha por su amiga, la arquitecta e integrante del taller en sus primeros años, Montserrat Palmer, es clave en el relato de la biografía del pintor y fundador del Taller 99. Si en sus inicios, el espíritu artístico fue motor de sus convicciones, en el transcurso de su historia este se transformó no solo en su forma de expresión sino en un puente de comunicación con los demás.

A punto de celebrarse en 2018 el centenario de su nacimiento, su amiga, la pintora Adriana Asenjo, lo resume así:

“En 100 años solo nace un Nemesio. Él era un gran impulsor cuando reconocía el talento en otros. Generoso en todo sentido, de alma, en el arte, con sus conocimientos; tenía mucha afinidad con la comunicación, lo que también le quitaba tiempo para su arte. No se cómo hizo todo lo que hizo. Él era un apasionado, un humanista”.⁶⁶

Ramón Castillo, crítico y director de la escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, califica el quehacer de Nemesio Antúnez:

“Tiene que ver con la definición de mundo. Nemesio sin duda fue un líder de opinión pública y referente, pero la fortaleza de su liderazgo es la convicción que tenía de la

⁶⁵ (Palmer, Montserrat. N. Antúnez, *Obra Pictórica*. Ediciones ARQ. Santiago, 1997 p 9).

⁶⁶ (Adriana Asenjo, entrevista personal, 2016.)

función del arte en la sociedad. Yo creo que ese es el mayor asunto. Cuando un líder tiene clara la función del arte en la sociedad, a través de cada gesto, del más mínimo, hace que eso se difunda. Entonces, programa de televisión, libros, viajes, fundar grupos, reunir gente, armar bienales. Nemesio es fundamental para reconocernos en la historia de articulación de nuestra cultura local. Pero no es porque sea un gestor, sino porque él está convencido de que el arte tiene que llegar a todo el mundo, y todo el mundo tiene que aprender y todo el mundo tiene que impactarse. El arte ubicado en un rol protagónico al interior de la sociedad. Si el arte no es visto así, se convierte en una técnica, y puede ser importante lo que ocurre en términos de una tradición, de un hacer, pero lamentablemente hoy y frente a la competencia de imágenes, hay que plantearse qué rol tienen las imágenes que yo produzco en este infinito mundo de imágenes. Creo que Nemesio debe su liderazgo a esa convicción que tiene del mundo del arte y del arte al interior de la sociedad. Por eso es que puede hacer grabado contemporáneo, pero puede también hacer óleo, puede organizar una bienal y ser director de un museo, todo con la misma fuerza”.⁶⁷

Decidido a ser artista

Nemesio Antúnez Zañartu nació en Santiago el 4 de mayo de 1918 en medio de una familia aristocrática chilena. Cuatro hermanos entre los cuales tres fueron artistas, Nemesio, el mayor, Enrique, el tercero, quien finalmente optó por el apellido materno para poner distancia y distinguirse de su mediático hermano, y Jaime, el escultor (Laura era la única mujer). Nemesio Antúnez Cazotte, el padre, era un prestigioso corredor de propiedades, exigente con sus hijos, pero cercano y cariñoso. Luisa Zañartu, la madre, después de enviudar tempranamente y ya con un hijo (Agustín Hurtado), se casó con Antúnez Cazotte; era recordada por Nemesio como una persona “retraída, solitaria y bellísima”.

Acostumbrado a los viajes, las visitas a museos y con mucha cercanía con la cultura se crió Antúnez, incluidos los tres años de su infancia que vivió en Francia junto a sus padres. En su *Carta Aérea*, escrita en 1988 y dirigida a su hijo Pablo, narra cómo sus primeros acercamientos al arte fueron a través de postales recibidas de parte de su tío Enrique. Allí

⁶⁷ (Ramón Castillo, entrevista personal, agosto, 2016).

estaban la Torre Eiffel, las pirámides de Egipto, la Catedral de Notre Dame, pero también a través de ellas conoció la pintura de Velázquez, Rembrandt y otros: “Formé cuatro o cinco álbumes verde oscuros, llenos de tarjetas sepias o negras...”.⁶⁸

Se educó en el colegio Sagrados Corazones de la Alameda y allí también forjó su amistad con Roberto Matta, a quien lo unió una trayectoria similar. Aunque no había un énfasis artístico en los estudios, fue a través de un premio en un concurso de oratoria en francés, que Nemesio realizó su primer viaje solo en un buque de carga a Francia, a los 17 años.

El escritor José Donoso, gran amigo del pintor, describe estos inicios en el artículo “Antúnez busca a Chile por dentro”, publicado en revista *Ercilla* en 1957:

“Antúnez es un hombre alto, delgado, de mirada penetrante. Su característica más notable es la parquedad en el hablar. Es una curiosa ironía que la carrera artística de este silencioso se haya iniciado gracias a un Premio de Oratoria. Al finalizar sus estudios de humanidades en el colegio de los Padres Franceses, se efectuó un certamen de oratoria en el que Antúnez –inexplicablemente según él– salió vencedor. El premio consistía en un viaje a Europa por ocho meses. El adolescente, de 17 años, con la vocación todavía imprecisa, se embarcó en el carguero Alabama rumbo al viejo continente. Era la independencia por fin, la aventura, y en cuanto perdió de vista la costa, las inquietudes de Antúnez se transformaron en hambre. En Europa lo vio todo –lugares, gente, museos y conciertos– que le señalaron de una vez y para siempre que el mundo es más grande y más rico que el mundo apoyado en los convencionalismos y limitaciones que hasta entonces creyera el único verdadero”.

“Estuve 10 meses, recorrí los teatros, terrazas de café, castillos del Loira, bailes con mi primo Timoleón; pero sobre todo muchos museos, los recorrí por lista y volví a los favoritos. Descubrí el Louvre con asombro, encontré uno a uno los originales de mis tarjetas, “ésta la tengo, me decía”, pero qué sorpresa el tamaño, el color, estaban vivas, resplandecientes. El golpe de gracia fue la exposición de “Arte Contemporáneo Español” en el Museo “Jeux de Paume”, 1936. Allí conocí los Picasso, sus arlequines, su pintura cubista, los Juan Gris y Miró. Recuerdo la sorpresa al leer el título de su pintura “Bailarina Española”, era un atado de cordeles pegados sobre una tela azul y una luna amarilla

⁶⁸ (Antúnez, N., 1988. Carta Aérea p 10).

vibrando al final de un alambre; anoté en el catálogo que aún guardo: “increíble, pero me gusta. Aumentó, por supuesto, mi colección de tarjetas de arte, como aumentó poderosamente mi entusiasmo por el arte”, recordaba Antúnez en su *Carta Aérea*.

A su regreso entró a estudiar Arquitectura en la Universidad Católica de Santiago con la inquietud de encauzar sus aptitudes a través de esta carrera, pero también por exigencia del padre. Al poco tiempo formó un grupo de “revolucionaros” románticos que lucharon contra el academicismo, hasta vencer las rígidas normas que por esa época teñían el estudio de la carrera.

“En este grupo estaba, además de aquellos que se dedicaron exclusivamente a la arquitectura, una serie de artistas que después descollaron en otras manifestaciones, como Juan Orrego Salas, en la música; Pedro Morthéiru, en el teatro, y Pablo Burchard, hijo, en la pintura. Este equipo de inspirados “revoltosos” terminó por quemar los viejos textos de Vignola, arquitecto italiano del siglo XVI, que en plena mitad del siglo XX todavía se seguían estudiando. Gracias a nuestro movimiento se incorporaron nuevos maestros, más jóvenes, con ideas nuevas, que hicieron de la Escuela de Arquitectura una institución dinámica y moderna”, cuenta Antúnez en una entrevista en revista Eva a mediados de los años 50.

Fue en el curso de acuarelas con Ignacio Baixá que descubrió su futuro como artista. “Eso fue algo maravilloso para mí, como si hubiese descubierto por fin los elementos con los cuales, algún día, iba a expresar mis sentimientos y emociones”, cuenta Antúnez en esa entrevista.

“En ese curso debíamos aprender a acuarelar cielos y árboles, autos y calles para ambientar nuestro proyecto, que presentaríamos al futuro cliente. Así salimos a terreno con el profesor Baixá, generalmente a lo que hoy es Pedro de Valdivia Norte. Era entonces la hacienda Lo Contador, tan pintada por Valenzuela Llanos, Pablo Burchard y otros.

“Mis dos o tres primeras acuarelas fueron tímidas, árboles con sombras azules y ramas torpes, no me gustaban; pero de repente, cuando estábamos en la cantera, frente a lo que es hoy el Sheraton, sentado yo sobre una piedra, miré esos chorreados de roca y tierra, desde abajo se veían enormes, quedaba sólo un trozo, una cinta de cielo azul arriba y comprendí. Moje el papel con el pincel gordo siguiendo la forma de la caída de la piedra, apliqué el color sobre el mojado, chorreado como las piedras, puse siena, azul y una pinta de rojo,

abajo una ancha pincelada horizontal gris, era el plano y no debía mezclarse con las piedras; no se mezcló, sequé el pincel chupando y escupiendo el color y rápido pasándolo exprimido donde el color era excesivo, creando por secante algunos blancos suaves en contraste con los blancos duros del papel.

“Hice otra y una tercera que no resultaron. Volví a casa donde produjeron extrañeza, si no horror; pero ‘yo sabía, éste era, era esto’. A la semana siguiente, en la escuela la colocamos en la pared, el profesor ponía las notas en público, ‘Antúnez, un dos’, dijo con su acento catalán, él quería otra cosa, pero yo ‘sabía’. ‘Sabía que yo también podía pintar’. Y eso era lo importante, quería pintar. No sólo mirar pinturas, sino que pintar acuarelas, tal vez algún día, óleos, óleos grandes que vería en tarjetas postales. Fue un segundo terremoto”.⁶⁹

En 1941 se titula de arquitecto y en 1943, con una beca Fullbright, se va a Nueva York a hacer un master en la Universidad de Columbia. Antes de partir realiza su primera exposición, en el Instituto Chileno Británico de Cultura, acuarelas y algunos óleos sobre papel.

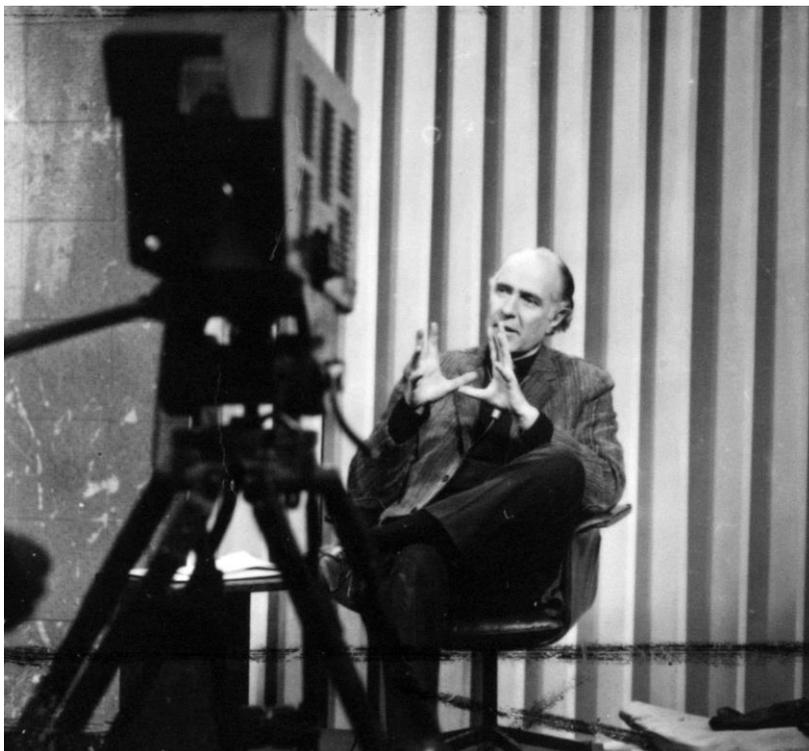
“Una vez que obtuve mi título de arquitecto gané una beca para estudiar en la Universidad de Columbia. Al salir de la universidad y enfrentarme con la realidad, comprobé que aquella carrera con la cual había soñado desde niño ya no era tan hermosa como entonces. Nuestra arquitectura es un comercio, que muy poco tiene que ver con el arte. Cuando me di cuenta de ello, me aferré con toda mi pasión a la pintura... aun cuando en mi casa me prohibieron terminantemente que me dedicara a aquella”, dijo Antúnez a revista EVA.

En su *Carta Aérea*, Antúnez recuerda también cómo llegó a la pintura:

“Como tú sabes, Pablo, en pintura soy autodidacta, no tuve jamás profesor ni tomé cursos específicos de dibujo ni pintura. Las acuarelas ya te expliqué cómo las abordé y hasta cómo las inventé. El óleo también tuve que inventarlo, pero por otro camino. Los primeros los hice en Santiago, 1941–1942. Sergio Matta tenía una mueblería, como la tuvieron sus hermanos mayores, Roberto y Mario; entraron los tres “por mueblerías”. Sergio me dijo un día que tenía una viejita que le pintaba guirnaldas de flores a sus muebles

⁶⁹ (Antúnez, N. Carta Aérea, 1988 p 14).

dorados Luis XV, pero se había enfermado. Él tenía que entregar estos muebles en 15 días más, “yo te los hago”, le dije. Así me compré mis primeros tubos de óleos y pinceles y me instalé en su trastienda”...⁷⁰



Luego de terminar su postgrado en Columbia, se dedica de lleno a la pintura. Su independencia era costeadada con trabajos temporales, como hacer marcos, figuras de papel maché para decorar vitrinas o pintar departamentos con brocha gorda, para luego ser contratado como diseñador en revistas como *Holiday Magazine* y *The Ladies Home Journal*. Instalado en un departamento en la calle 52, que miraba al David Rockefeller Center, y escuchando el jazz de Dizzy Gillespie y la voz de Ella Fitzgerald, intérpretes que estaban en su apogeo, Antúnez pinta sus primeras “multitudes”. Allí es vecino de Mark Rothko, con quien terminó intercambiando opiniones; también conoce a Gorky, Noguchi, Pollock y se reencuentra con Matta. La *Cedar Tavern*, en Greenwich Village, era lugar frecuente de reunión de artistas y muy visitado por este joven ávido de experiencias.

⁷⁰ (Antúnez, N. Carta Aérea, 1988 p 18).

“Hacer el master en Arquitectura había sido solo un pretexto para salir de Chile. Así que yo sabía que ese era el momento clave. Me lancé de cuerpo entero. No había otro camino para mí. Volver a Chile era enfrentar la fuerte presión de mi padre para trabajar como arquitecto. Él quería que fuéramos socios. Me hablaba de hacer edificios y venderlos. Para ser pintor, no quedaba otro camino que quedarme fuera de Chile. Solo afuera yo podía ser libre. Sé que herí profundamente a mi papá, pero tenía que ser así”.⁷¹

El propio Nemesio cuenta que los cuadros de esa época estaban marcados por la tristeza. El barrio judío donde vivía, con los sobrevivientes de la Segunda Guerra en Europa, era gris. La pintura de Antúnez en sus inicios en Nueva York, era en blanco y negro.

El paso clave para la historia que vendría después y su determinación de crear el Taller 99 fue su ingreso al ya por entonces famoso taller de William Hayter. Su encuentro con el grabado contemporáneo en las galerías de arte –donde pudo apreciar grabados de Picasso, Miró, Munch, Gauguin, entre otros– más la recomendación de su hermano Enrique Zañartu, quien ya frecuentaba el taller de Hayter, fueron el impulso para que Antúnez comenzara a asistir al Atelier 17.

Recuerda Antúnez en su *Carta sobre el Grabado*:

“Antes de 1943, año en que partí a Nueva York, yo no sabía nada o muy poco del grabado; la palabra grabado se usaba en Santiago muy ampliamente, en los diarios decía debajo de una foto–cliché, ‘en nuestro grabado se distingue a...’. Grabado se llamaban las reproducciones de cuadros –y cualquier estampa vendible– reproducciones de Rembrandt, Goya, Daumier, Toulouse Lautrec. Existía sí Carlos Hermosilla, grabador de los rincones de Valparaíso, muchachos diarieros y viejos obreros del puerto. También conocíamos grabados de Pedro Lobos, niños de ojos grandes y mujeres redondeadas, en fiestas populares. Poco conocíamos los estudiantes de arquitectura; el grabado se enseñaba en la escuela de arte y artes aplicadas de la U. de Chile, como una disciplina más del programa. Eran pocos los artistas grabadores profesionales”.⁷²

Su asombro fue encontrarse con grabados expuestos en el Museo de Arte Moderno, que sobrepasaban esas concepciones que hasta entonces tenía sobre esa técnica.

⁷¹ (Antúnez, N.; Verdugo, P. 2014 p 34).

⁷² (Antúnez, N., 1989 p 6).

“Eran expresiones, creaciones libres, violentas, esquematizadas del rostro y el cuerpo humano, con una libertad técnica inédita. Picasso borró las fronteras; Miró, miró el sol de frente, color puro, figuras gozosas de una nueva prehistoria; Munch, Gauguin y tantos otros; el grabado era allí una forma de arte valorada, celebrada y practicada, estaba viva”.⁷³

El trabajo de taller fue lo que más llamó la atención de Antúnez desde sus inicios con Hayter. En varias oportunidades le tocó asistir a Miró; observó en su tarea a Lipschitz, se encontró con Matta.

“Hayter trabajaba en lo suyo como los demás. Una tarde a la semana revisaba y conversaba sobre algún tema en las correcciones de quienes le pedían; nos hablaba de perspectivas y velocidades tácitas, de la línea que producían los distintos grosores de buril, transparencias y espacios. Varios lo seguían, se dejaban llevar por su fuerza convincente, sucumbían. En resumen, un taller colectivo bien dirigido en que todos participaban en mejorar las técnicas, aportes comunes que Hayter emulaba. Había orden, cada uno ensuciaba y limpiaba, se cumplían las instrucciones y eso que se juntaban 10 o 15 artistas continuamente”.⁷⁴

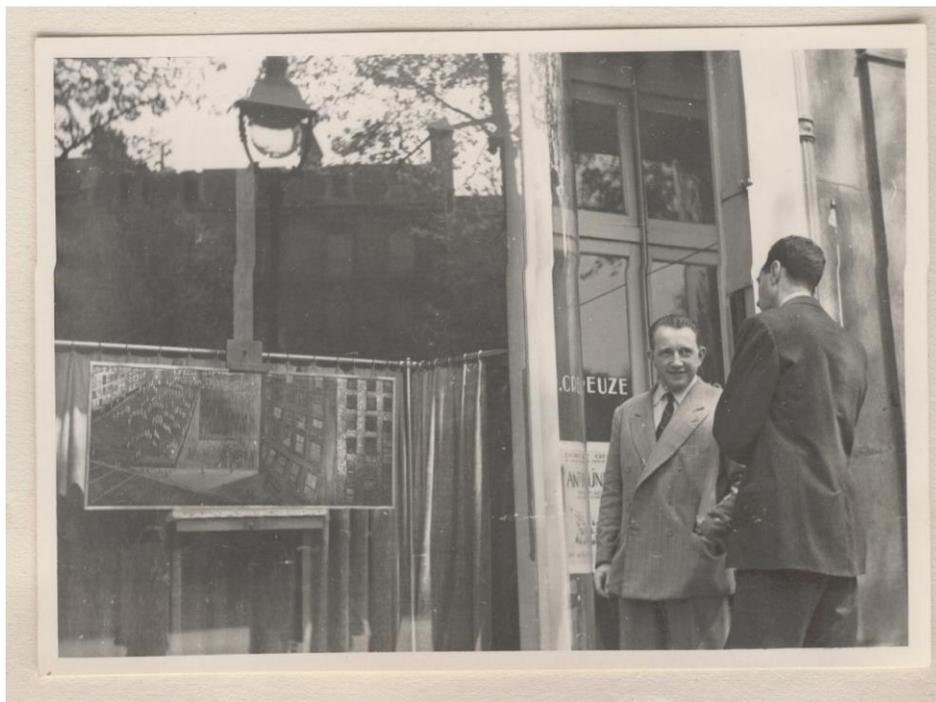
En este período realiza sus series de formas entrelazadas, parejas anudadas, cuerpos en tensión, con buril o aguafuerte y buril. También las multitudes, en óleos y grabados. Una selección de sus grabados es adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo que da una idea del éxito obtenido por el artista en su segunda exposición en Estados Unidos (1950).

Inés Figueroa Tagle, antigua amiga de Antúnez, viaja a Nueva York en 1947 con la intención de hacer un alto para seguir a Europa a estudiar Historia. Allí se reencuentran, ella pospone sus estudios y se casan ese mismo año. Juntos y con su primer hijo, Pablo, de dos años, se van a París, gracias a una beca de la Fundación Doherty, donde él sigue haciendo pintura y grabado con temas más hogareños: la mesa, los platos, tenedores, cucharas, el mantel a cuadros de los bistrós cercanos. Impresionado por los artesanos de París –el panadero, el carnicero, el vidriero– realiza su serie de doce litografías “Los Oficios”, aunque también hace rondas, desfiles, juegos, niños con globos y todo lo que aparecía ante sus ojos en medio de la ciudad.

⁷³ (Antúnez, N., 1989 p 6).

⁷⁴ (Antúnez, N., 1989 p 8).

Frecuentó talleres, visitó exposiciones, volvió al trabajo en el emblemático atelier de Hayter, reabierto luego de terminada la Segunda Guerra. En París fue donde adquirió el histórico tórculo con que comenzó aquí sus clases de grabado, el mismo que aún se conserva en el Taller 99. Entonces decidió volver a “pintar Chile desde Chile”.



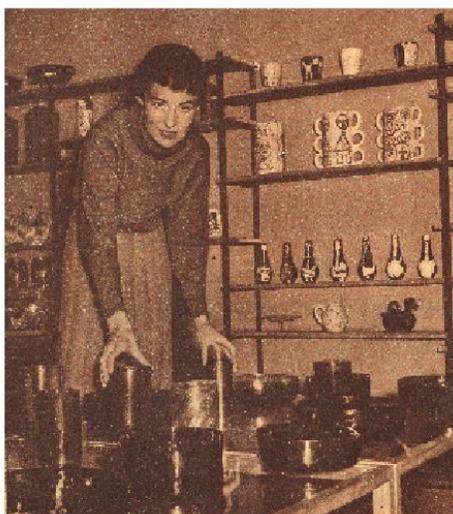
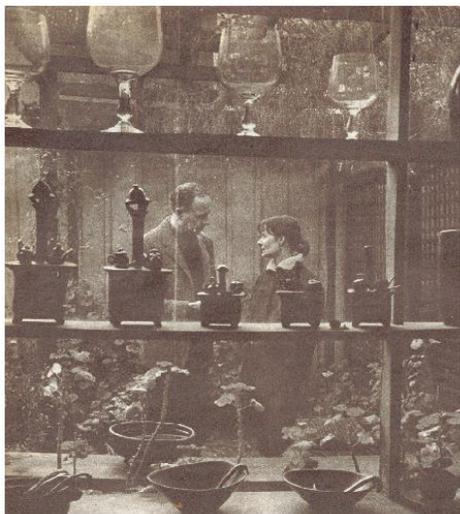
Exposición de Antúnez en la galería R. Creuze, París.

La aventura del Taller 99

“Chile se ve más claro desde afuera, se le puede medir mejor; allí están la Mistral y Neruda, éste decía que el artista debía vivir en Chile, pero salir para verlo mejor. Llegando, pinté un mural multitudinario para el Congreso de la Cultura en el escenario del Teatro Caupolicán, reuniones masivas, populares. También hice para el congreso un gran biombo con Quinchamalí bailando cuecas y otros rituales. Diego Rivera estaba ahí. Pinté desde entonces cordilleras, volcanes, donde se refleja un trozo de cielo azul en el agua. Pinté el Norte y el Sur, una visión de lo que es Chile; cortes de los Andes en donde aparece el lapislázuli”⁷⁵.

⁷⁵ (Antúnez, N. Carta Aérea. 1988. p 36).

Rescatar la esencia de las tradiciones chilenas fue una de sus preocupaciones y anhelos. Así, desde que volvió a Chile, en 1953, junto a su mujer, armaron una tienda donde se exhibían y vendían las gredas que aparecían en sus óleos. Fue entonces cuando en la casa de Guardia Vieja 65 comenzó la aventura del Taller 99, a la que pronto se sumó una importante lista de artistas que encontraron en el grabado un nuevo medio de comunicación artística.



Tienda de artesanías de Inés Figueroa y Nemesio Antúnez

Con ese espíritu, el grupo fundacional siguió los pasos de Antúnez. Decenas de cuadros, litografías, acuarelas, punta seca, agua fuerte, inundaban los reducidos espacios de la casa taller. Un violoncello habitaba junto a una prensa. Los mesones estaban poblados de herramientas de trabajo medievales que por sí solas daban una idea de los métodos con allí se trabajaba. Todos colaboraban, haciendo del lugar un centro de experimentación técnica, a la vez que un espacio donde surgieron largas amistades.

El artista Eduardo Vilches, uno de los fundadores del 99, explica cómo conoció a Antúnez y la forma en que surgió el espíritu participativo que caracteriza al colectivo:

“Hay algo importante que decir de Nemesio, y era la preocupación personal que tenía por cada uno, y la forma oportuna y fina como se aproximaba a cada persona. Recuerdo muy bien que llegué y le mostré unos dibujos: eran dibujos que había hecho por mi cuenta, y a él le interesaron y un día me mostró un libro con dibujos de Rembrandt, desconocidos por mí. Yo conocía a Rembrandt pero no conocía sus dibujos. Y fue tan impactante esto,

que él me prestó el libro para que lo viera toda la noche, y me dijo “tráemelo mañana”... Nemesio siempre estaba atento a relacionar cosas que a uno le podían servir. No fue un profesor académico en el sentido de tener un programa establecido para todo el mundo, sino que él, con su sensibilidad, iba buscando los momentos exactos en que daba sus golpes, y esos golpes eran muy bien recibidos por todos. Sus observaciones eran generalmente positivas. Yo no recuerdo cosas en contra, lo cual permitía que uno se entusiasmara con lo que estaba haciendo, porque uno sentía que podía hacer bien las cosas, y ese era un ánimo muy importante que uno necesitaba”.⁷⁶

“Yo le achaco todo a la figura de Nemesio, que era una persona muy acogedora, muy abierta, y eso marcó mucho al Taller. Su personalidad fue la que le dio ese carácter al colectivo, de ser abierto, de no ser sectario y de que nos ayudáramos todos unos con otros. La personalidad de él, y de toda la gente que estaba ahí, la Dinora, la Roser, eran personas muy generosas, muy abiertas”.⁷⁷

Pedro Millar, otro de los artistas llegados de Concepción en los primeros años del Taller, y consignado como uno de los pilares del grabado en Chile, habla en el libro editado por la arquitecta Montserrat Palmer, sobre la figura del pintor:

“Yo recuerdo otra característica que se mantuvo siempre en forma consistente en él. Cuando uno se le acercaba, sentía que entraba en un compromiso con él, por la razón de la confianza que Nemesio ponía en ti. Tenía una percepción, una intuición muy profunda en su trato con las personas. Entonces, cuando se encontraba con alguien en que él reconocía en forma espontánea, inmediata, que podía contar con esa persona, te hacía sentir esta confianza. Y esto creaba un compromiso entre uno y él mismo, como persona, ya en el terreno personal. Además, era algo fuerte para uno ver que este personaje, que ya lo era en su tiempo, pudiera tener un trato tan igualitario. Él era intrínsecamente una persona democrática, en el mejor sentido de la palabra”.⁷⁸

⁷⁶ (Palmer, M. “N. Antúnez, Obra Pictórica”. artículo de Vilches, E. 1997. p 15).

⁷⁷ (Eduardo Vilches, entrevista personal, 2016).

⁷⁸ (Palmer, M. “N. Antúnez, Obra Pictórica”. Millar, P. 1997. p 15).

Compromiso con democratizar el arte

En 1961, Antúnez es designado director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Quinta Normal, tarea que lo alejó de la actividad cotidiana del Taller, aunque siguió generando ideas para hacer carpetas y ediciones de grabado con los artistas más cercanos. Nombrado por el entonces decano de la facultad de Bellas Artes, Luis Oyarzún, Antúnez se entregó al propósito de revitalizar el lugar, creando –entre otras iniciativas– la Sociedad de Amigos del Museo, para conseguir fondos privados que le permitieran abrirlo a nuevas exposiciones, traer otras desde el extranjero, organizar concursos y, en general, llevar el arte al público masivo. Histórica es la muestra “De Cézanne a Miró” que viajó desde el MoMA de Nueva York y que ha sido consignada como la exposición internacional más importante que se ha visto en Chile. También es recordada la que llevó a un edificio abandonado en la población San Gregorio, y que fue visitada por miles de personas.

DICE ELAINE JOHNSON—

“De Cézanne a Miró”, Obras de Genios de Valor Incalculable

Como “trabajos de genios, cuyo valor en dinero es imposible de medir” calificó Elaine Johnson, curadora asistente del Departamento de Dibujo y Grabados del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a las obras que integran la exposición “De Cézanne a Miró” y que, con el patrocinio de la Empresa “El Mercurio” se exhibirá en Santiago entre el 26 de junio y el 17 de julio próximo, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal.

La señorita Johnson nació y estudió en Chicago, y, después de trabajar varios años en el Instituto de Arte de esa ciudad, fue nombrada para el cargo que hoy ocupa en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es considerada una de las personalidades más importantes entre los estudiosos del grabado actual. Ha publicado diversos trabajos. El más reciente es el libro “Grabadores, pintores y escultores contemporáneos”, aparecido en 1966 en una traducción al español de Nemesio Antúnez.

“La muestra “De Cézanne a Miró”, que incluye cincuenta obras originales, de los más representativos maestros desde el período impresionista hasta nuestros días, proviene del Museo de Arte Moderno de N. York, de otros Museos norteamericanos y de colecciones particulares de ese mismo país. Fueron seleccionadas por especialistas de la primera institución, a fin de ofrecer una visión general de una etapa de la pintura, prácticamente desconocida en el continente.

Elaine Johnson señaló que la exposición “De Cézanne a Miró” visitaría sólo Buenos Aires y Santiago, habiéndose descartado su presentación en Lima. “En estos momentos, en Nueva York se estudia la posibilidad de llevarla también a Caracas”.

La idea de presentar estas obras maestras en diversas capitales latinoamericanas nació de conversaciones sostenidas por personalidades de Chile, Perú, Argentina y Vene-



Elaine Johnson, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, junto a Emilio Ellena, miembro del jurado de la III Bienal Americana de Grabado, observan la imagen del Presidente Eduardo Frei hecha por la computadora que posee la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.

“En Santiago –dice Nemesio Antúnez– se necesita tener un museo vivo, contemporáneo. El Museo no debe ser solo un depósito de obras de arte, sino también una

la vez, se esperaba que diera mayor proyección a una disciplina instalada como una de las producciones culturales locales, precisamente, por la gestión del propio director del Taller 99 y del MAC”.⁷⁹

En un artículo publicado en El Mercurio, en 1963, Antúnez declaró: “Un día pensé que esto sería posible, y mucho más conveniente para nosotros, para nuestros medios, para nuestras disponibilidades, si tomaba el carácter que le hemos dado, es decir, dedicada al grabado... Vamos a tener una gran Bienal y muchos van a sorprenderse de la calidad que el grabado alcanza en los países americanos, la variedad de sus técnicas, la fantasía y poder inventivo de sus cultivadores”.

Su paso por el MAC marcó un hito en la forma de administrar un museo y de abrirlo al público masivo, y fue el inicio de su trayectoria como gestor cultural. Entre esa labor y su pasión por la pintura, solitaria y de taller, se debatió la vida de Antúnez de ahí en adelante.

En 1964, estando de paso en Nueva York, fue nombrado Agregado Cultural, cargo que ostentó durante cuatro intensos años. En Chile habían quedado su hijo Pablo y su hija Manuela, y su separación de Inés Figueroa era un hecho. Se dedicó entonces a dar charlas, montar exposiciones de pintura y fotografía chilenas, hacer un programa de radio semanal en español en el que entrevistó a intelectuales latinoamericanos residentes o de paso, como Botero, Parra, Neruda, Matta, Arrau, entre muchos otros. En 1967 forma T.O.L.A “Theatre of Latin America” con Joan Politzer, para dar a conocer el teatro latinoamericano al público de habla hispana en Nueva York. Su primera obra fue “La Remolienda”, dirigida por Víctor Jara, con excelentes críticas en el New York Times y otras revistas especializadas. Ese mismo año se casa con la artista boliviana Patricia Velasco, 22 años menor que él.

“En esos años pinté para las Naciones Unidas un mural, el *Corazón de los Andes*, al óleo sobre tela, 2 x 4 metros. Es un corte transversal de los Andes que muestra en su interior el azul del lapislázuli, el verde del cobre, el blanco del salitre. Está en el Hall de las Comisiones, fue un obsequio a Chile de la ONU y un obsequio mío a Chile”.⁸⁰

Allí en Nueva York comenzaron a aparecer las primeras camas y las canchas de fútbol entre enormes bloques de cemento, obras que realizaba en su taller de Lafayette con Spring Street. El trabajo acumulado se concretó en una exposición en Santiago en la galería de

⁷⁹ (Dolinko, S., 1963–1970. 2008 p 77).

⁸⁰ (Antúnez, N., 1988. p 40).

Carmen Waugh, en julio de 1968. En la inauguración de la misma, su amigo Máximo Pacheco, ministro de Educación de Eduardo Frei, le ofrece la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes.

“Lo dudé, le dije que estaba contento con mi trabajo. De vuelta a Nueva York recibí varios mensajes, entre ellos la frase “hazlo por Chile”. Ante tal requerimiento, renuncié a mi cargo y regresamos después de un tiempo a Santiago”.⁸¹

El mismo propósito que con el Museo de Arte Contemporáneo movió a Antúnez al poner toda su energía en transformar, desde que asumió en 1969, “un frío Mausoleo en un Museo vivo, activo, un lugar de reunión en el hermoso Parque Forestal”.

“Se comenzó a excavar la sala Matta en el enorme espacio central del Museo. Teníamos un activo y hermoso tractor con palas mecánicas que gruñían como un dinosaurio amarillo en la jaula de la Belle Epoque. Se hicieron nuevas y definitivas bodegas con los mejores sistemas de guardar pinturas, siguiendo el modelo del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

“El presupuesto del museo era ínfimo, el cargo era de Conservador y mi antecesor lo fue, pero se trataba ahora de hacer un centro vivo de cultura, un Museo Vivo de la comunidad, con interés para todos y para todas las manifestaciones artísticas. Recuerdo que sólo en el año 1972 se inauguraron 52 exposiciones de pintura, escultura y artes gráficas, sin contar con otras manifestaciones como conciertos de música clásica y pop como El Arte de Fuga de Bach, dirigida la orquesta por Juan Pablo Izquierdo, primeros conciertos de Inti Illimani, de los Jaivas, de los Blops, desfile de Moda Chilota, volantines de Guillermo Prado, Arte de la India de Nehru, Costa de Marfil, maestros de la pintura moderna cubana, teatro de Pedro Orthous para jóvenes, recitales de poesía, exposición de diseño industrial de Italia, y luego la de Argentina; acciones de Arte Total en el Gran Hall; "Salón de Otoño" de Cecilia Vicuña, un metro de hojas secas”.⁸²

El Museo de Arte Moderno de Nueva York envió tres grandes muestras con originales de Picasso, Miró, Magritte, Tanguy, Duchamp, Man-Ray, Lam y Matta, entre otros. Se instaló en el primer piso la colección permanente de la pintura chilena; se realiza en 1970 la

⁸¹ (Antúnez, N. Carta Aérea. 1988, p 40).

⁸² (Antúnez, N., 1988, pp 40-41)

IV Bienal de Grabado, y muchas otras iniciativas en que Nemesio invitaba al público personalmente a entrar al Museo.

En esta labor de difusión del arte se encontraba cuando Claudio di Girolamo, entonces director de Canal 13, lo invita a hacer el famoso y recordado programa “Ojo con el Arte”, que por un año y medio se mantuvo con excelente sintonía con una duración de 10 minutos, antes del noticiario del sábado a las 20:30 horas.

“Al comienzo, causó cierto estupor. Nosotros mismos nos dimos cuenta de lo loco que aparecía ver a un distinguido señor, sentado en una silla, al lado de una mesita llena de libros, delante de un par de bastidores que querían parecer una escenografía, abrir uno de esos libros y comentar un cuadro, como por ejemplo Los Girasoles, de Van Gogh, mientras el lente de la cámara se acercaba, en zoom, a la reproducción. Veíamos entonces el dedo de la mano de Nemesio, en primer plano, paseándose sobre la lámina, deteniéndose en los detalles de las pinceladas, de las formas, de la textura del cuadro mientras su voz, en off, ponderaba con entusiasmo las cualidades de ese amarillo, de ese naranja, de esos trazos rojos y verdes entre los pétalos... y todo eso ¡en blanco y negro!”⁸³

Nemesio ya sabía de cámaras, pues había participado en varios roles en el cine, en papeles secundarios, como cuando hizo de Presidente de Uruguay en *Estado de Sitio*, una película filmada por Costa Gavras en Chile.

Claudio di Girolamo:

“A ese mundo se incorpora, en esos años ya lejanos, Nemesio Antúnez para agregar a su ya largo y ancho curriculum, el título de comunicador. Fue como una explosión de algo que tenía guardado desde siempre dentro de sí mismo. Ya en sus clases o en el Taller 99 creado por él, entre los jóvenes alumnos o los también jóvenes colegas grabadores reunidos alrededor de su persona, había ejercido en la intimidad el oficio de maestro... el maestro mostraba –eso significa en el fondo enseñar– al discípulo atento sus propias capacidades; le proponía descubrirse, paso tras paso, en su universo interior, en su forma personal de construirse como ser humano, y lo guiaba hacia los otros, los interlocutores, para tejer juntos lazos de más vida a través de la belleza. Pienso que todo eso hizo Nemesio desde su

⁸³ (Palmer, M., 1997 p 178).

taller, desde la sala de clases, desde la pantalla. Tuvo el don de mostrar sencillamente, de develar las cosas más complejas, con palabras y gestos que se entendiesen para todos”.⁸⁴

Junto con el golpe militar de 1973, Antúnez renunció a su cargo en el MNBA, para autoexiliarse en Europa. Con su hija Guillermina de dos años, fueron primero a Madrid, de ahí a Barcelona, y luego a los alrededores, al campo, a San Pedro de Ribas.

“Allí llegamos buscando la tranquilidad después de 5 años de increíble actividad y de un golpe militar que nos afectó profundamente. Llegamos a este pastoril lugar en 1974. Allí pinté diariamente y concentradamente lo que traía de Chile detrás de los ojos y del corazón; lo que vi en esos meses de guerra unilateral, pinté las *Cartas de Chile*, *El Estadio Negro*, *La Moneda Ardiendo*, *Neruda en su Isla*, en fin, pinturas testimoniales, nunca panfletos políticos, no; hice pintura. Allí solo, lejos, es como mejor se cristaliza la imagen, se sintetiza la idea. Regresé a la acuarela después de 30 años, volví a las estudiantiles y a las queridas acuarelas, inicié también al óleo una serie, *Selva encajonada*, son trozos de selva de naturaleza aplastada por el pavimento, por la autopista, por la ciudad; el problema de la ciudad invadiendo el campo, invadiéndolo todo. Expuse en Barcelona, Caracas y Bogotá... Fueron de esta manera otros 5 años de trabajo continuo, la semana corrida. Si bien nunca interrumpí mi pintura a pesar de los cargos públicos, es en Cataluña la primera vez que fui un pintor de jornada completa; a los 56 años el pintor tuvo el pase del director para dedicarse de cabeza a su principal labor: pintar. El pintor estaba en receso, ambos en el exilio voluntario”.⁸⁵

Después de cuatro años de vida de campo, combinada con viajes y exposiciones en Europa y América, se trasladan a Londres donde se concretan sus series de tangos que habían aparecido ya en Santiago, con lejanas personas bailando sobre plataformas cordilleranas. Es profesor guía en el Royal College of Art en la escuela de postgrado, y luego viajan a Roma por dos años, antes de regresar a Chile.

“1984. La vuelta a Chile no fue fácil, me costó recuperar el trabajo constante en el taller, fueron muchas las preocupaciones extra pictóricas, un artista como hombre no puede aislarse de su medio y el medio no me permitía concentrarme; poco a poco lo logré y distribuí mi tiempo ordenadamente.

⁸⁴ (Palmer, M., 1997. p 179)

⁸⁵ (Antúnez, N., 1988. p 42)

“He tratado de reorganizar el Taller 99, dos años de dificultades y esfuerzo para llegar a la normalización y comenzar el trabajo en forma rutinaria en la Casa Larga de Bellavista; el grabado está casi desaparecido y tenemos que recuperarlo, queremos hacer público y popular esta interesante forma de expresión”.⁸⁶

La familia Antúnez Velasco se instala en la casa de Pedro de Valdivia Norte, con su taller al fondo. Comienza nuevamente a buscar alianzas para refloatar el 99, hasta que ante una nueva negativa de parte de las universidades, arrienda un espacio en la recién creada galería Casa Larga de Carmen Waugh, en 1985.

Con su poder de convocatoria fue conquistando gente joven, hasta formar un importante grupo de grabadores e impresores quienes repletaron los reducidos espacios de Casa Larga. En 1988 celebra sus 70 años y junto a eso realiza una exposición retrospectiva de medio siglo como artista. Para la ocasión escribió su famosa Carta Aérea, donde narra en primera persona a su hijo Pablo, su vida unida al arte.

Al cumplir 50 años de carrera, el crítico Ricardo Bindis escribe sobre la trayectoria de Antúnez, en La Tercera, en agosto de 1988:

“El quehacer de este pintor está unido al Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Católica, la divulgación del grabado en Chile y el Museo de Bellas Artes. En todos los ámbitos se entregó por entero, sin jamás descuidar su vocación pictórica, un documento de sus vivencias, un verdadero friso autobiográfico. Los tangos, las camas frente a la cordillera, las autopistas y la aglomeración urbana, se complementan con manteles cuadriculados y platos abandonados por comensales anónimos. Es un arte reminiscente, de evocaciones profundas, como lo expresa en emotivas palabras sobre su vida, en el hermoso catálogo de la exposición que toca nuestras fibras sentimentales. El número ciego, el ‘problema del lleno’, que lo remeció en su permanencia en Nueva York, está muy bien representado en la sala de la calle Suecia. Posteriormente llegan las bicicletas, las cucharas, sin que deje de asombrarse con las piedras de su tierra, que exaltan a este pueblo de mineros.

“Siempre está presente, eso sí, la abreviación de las formas, el cromatismo refinado, propio de un grabador decantado, de un sibarita del oficio, un reflexivo plástico. Recorrer esta muestra es seguir una carrera de esfuerzos, de permanentes desafíos plásticos. En sus

⁸⁶ (Antúnez, N. Carta Aérea. 1988. p 44)

comienzos se perfecciona en los Estados Unidos y Francia, pero distintas circunstancias lo llevan a España, Italia e Inglaterra, en largas residencias que robustecieron sus añoranzas por las raíces. A nuestra vista están las camas andinas, de verdes luminosos y cubiertas a rayas, de reminiscencias indígenas. Las autopistas que tantas veces aparecen en su vida de vagabundaje internacional conviven con sus tristes personajes en las estaciones ferroviarias, de monocroma entonación. Viejos recuerdos porteños rondan en la memoria, con marcada reiteración, lo mismo que los acontecimientos sociales, pero jamás cae en el panfleto, en la anécdota fácil. Un artista de sumo interés y que ocupa un lugar de honor en la pintura nacional, como podemos comprobar en esta exhibición en Praxis. El medio siglo de esfuerzo plástico de Antúnez por retratar sucesos de su existencia demuestran su capacidad de invención”.

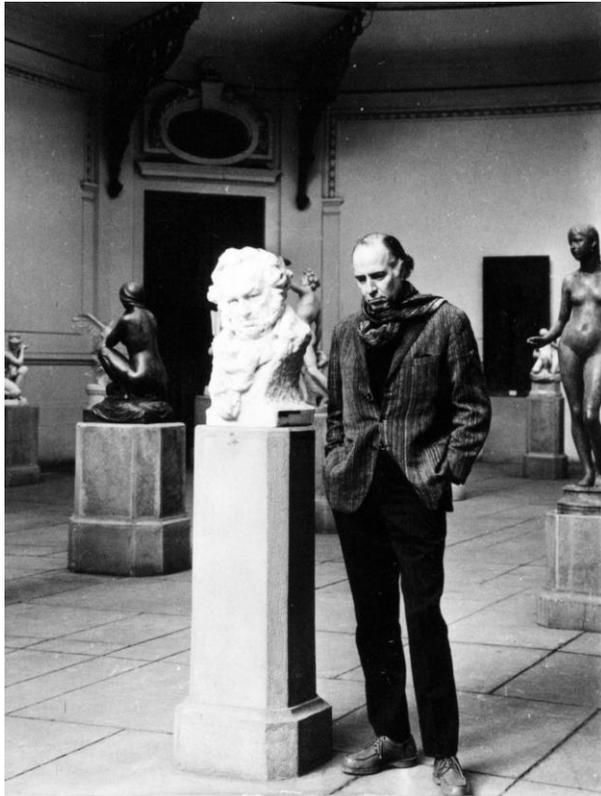
“Entren todos al museo”

Consciente del nuevo auge del grabado y con la perspectiva de dotar de un lugar propio al Taller, busca una casa que cuente con las condiciones para acogerlos. En 1989, y batallando con un cáncer recién diagnosticado, encuentra en Melchor Concha 20 un nuevo domicilio, al que el artista hace remodelaciones para habilitarlo como un verdadero taller colectivo. En eso estaba cuando es convocado por el presidente Patricio Aylwin a hacerse nuevamente cargo del Museo Nacional de Bellas Artes.

“Esta vez le fue diciendo que no a muchas personas, hasta que lo llamó Aylwin... no tuvo cómo decirle que no al Presidente. Imagínense lo que era el año 90, con vuelta a la democracia, el cargo del Museo. Estaban Balmes y compañía esperando... Aylwin y Lagos entendieron que quedaba la escoba si se ponía a un Balmes. Tenía que ser alguien más amplio, más abierto y ponderado. A Nemesio, que contaba con el apoyo amplio de la Tencha (viuda de Allende), de Lagos, no lo pudieron cuestionar mucho. Eso lo entendió Nemesio y se sacrificó, porque en realidad él no quería ser director”.⁸⁷

⁸⁷ (Rafael Munita, entrevista personal, 2016).

La artista y grabadora Javiera Moreira, luego de asistir al Taller 99 en los 90 durante varios años, fundó su propio taller de grabado. Recuerda cómo Antúnez, siendo director del Bellas Artes, personalmente salía a la calle a invitar a la gente a entrar al museo.



“Cuando lo conocí ya estaba en el MNBA, de director. Yo creo que Nemesio era una persona muy abierta, con muchas ganas de enseñar, era un maestro. Llegaba y hacía las correcciones generales, decía sí, no, está bien, está mal. Te ayudaba mucho con la imagen, era súper cercano, para mí –que tenía 29 años–, lo veía como un maestro. Y que fuera tan alto, lo veía gigante. Un señor, un maestro, inalcanzable, director del museo. Pero todo eso lo dejaba fuera del Taller, adentro era uno más”.⁸⁸

“Yo me acuerdo de haber visto a Nemesio parado afuera del museo, y nosotros exponiendo en unos quioscos que nos puso para mostrar grabados. Le gritaba a la gente: ‘¡Entre todo el mundo, el museo es gratis!’; ‘Usted que está con la guagua’, salía a buscar a la gente. En la dictadura a muchos se les olvidó ir al museo, porque además estuvo cerrado;

⁸⁸ (Javiera Moreira, entrevista personal, 2016.)

fue muy complicado. Llega Nemesio y lo abre para el mundo chileno. Y el domingo era gratis. Un metro noventa, canoso, atractivo, una figura imposible de no mirar. De esas personas que tienen una presencia, que no necesitan hablar”.⁸⁹

Claudio Di Girolamo aseguró en esa época: “*Ojo con el Arte* volvió en gloria y majestad, esta vez en las pantallas de Televisión Nacional, y con ¡una hora de duración! El programa llegó a todo el país, desde su taller Nemesio abrió sus puertas y conocimos sus rincones, su mesa de trabajo, sus paletas, sus pinceles; desde allí entró de nuevo en nuestras casas, por fin con el color soñado tantos años antes, con ese que –ahora sí– le iba a permitir ‘hacer tantas cosas’”.⁹⁰

La periodista y crítica de televisión María Elena Wood escribió:

“Casi 20 años pasaron y en 1990 la fantasía se hizo realidad. Impulsada por Eduardo Tironi –en ese entonces gerente de programación de TVN– la directora María de la Luz Savagnac diseñó un espacio para ser conducido por Antúnez. Programado en un horario temible –sábados en la tarde, paralelo a Don Francisco–, la aristocrática estampa del pintor, vestido con una artesanal chomba de gruesa lana, se transformó en un hito de fina austeridad, calidez y amplia comunicación. Su sonrisa acogedora, su estilo rápido y espontáneo, su voz coloquial y sus inmensas ganas de acortar las distancias entre la gente y el arte hicieron de él un gran señor de la televisión. Con sus manos, largas y fuertes, acariciaba una artesanía de Quinchamalí, haciéndonos descubrir la belleza donde nunca la habíamos visto. Si su directora le proponía hablar de surrealismo, él refutaba: ‘Eso no me lo van a entender en Curepto’. Nemesio, vivido en París, en Nueva York, amigo de artistas e intelectuales, tenía como referencia los habitantes de Curepto”.

Robando espacio a sus múltiples compromisos y actividades, y sabiendo que el cáncer, aunque controlado por seis años, seguía latente, trató de continuar pintando y grabando, de vivir de su oficio. Patricia Velasco, su viuda, asegura que puso al arte siempre adelante, en sus pensamientos y en sus actos.

“Le dio mucha pena que el grabado estuviera relegado a un segundo plano cuando volvimos a Chile. En los 50 hizo mucha litografía, y quien le editó los grabados era muy bueno. Cuando volvimos de Europa sacó sus antiguos grabados y los puso en el living,

⁸⁹ (Javiera Moreira, entrevista personal, 2016).

⁹⁰ (Palmer, M., 1997. p 180).

estaba lleno de grabados, muchos de esos yo no los había visto nunca porque estaban guardados. Recuerdo que había un maestro haciendo arreglos en la casa, después de observarlos le dijo, tanto grabados que tiene, para qué quiere hacer más... pero él siempre quiso hacer más”.⁹¹

“Fue tal vez el momento más pleno en la labor de Nemesio. Siguió en lo suyo sintiéndose necesario, querido y respetado. Desde el Museo y desde su taller, ya propiedad de todos, en las pantallas, seguía convidando al diálogo, al descubrimiento y al goce de la belleza, rompiendo las barreras de los prejuicios generacionales. Su gesto, que invitaba a entrar desde la puerta del Museo de Bellas Artes, se volvió emblemático de todo el fenómeno cultural que significó *Ojo con el Arte*”.⁹²

Con la visión de un maestro y queriendo perpetuar su sueño de replicar en Chile el taller que había visto en Nueva York, Antúnez embarca a los miembros del Taller en la elaboración de los estatutos para formar la Corporación Cultural Taller 99. Los trámites que partieron en 1992 finalizaron en 1994, algunos meses después de la muerte de Nemesio Antúnez, el 19 de mayo de 1993.

La periodista Patricia Verdugo vivió los últimos meses del artista preparando el libro que él mismo quiso dejar como herencia. Por largo tiempo, lo buscó infructuosamente para entrevistarlo hasta que él mismo la llamó para pedirle que lo ayudara a estructurar el legado que quería dejar a los jóvenes. Pasó los meses de enero y febrero en sesiones diarias de trabajo donde él fue revelando su vida e inquietudes frente a la muerte:

“No faltó instante en que yo sintiera un cierto sabor a milagro en cada gesto y cada frase. Las entrevistas las hicimos en su dormitorio, donde él se tendía en su cama y yo instalaba mi grabadora, para escuchar durante horas a un hombre que se estaba despidiendo... Además de su gran valor como artista, creo que fue un ser humanamente maravilloso, irrepetible. Tuvo la capacidad de abrirse a la gente y comunicar la belleza que sentía. Estoy segura de que Nemesio encontró en el arte un puente para transmitir a las personas una vida mejor. Aquella fue también su forma de concebir la democracia. Incluso me pidió que hiciera una versión rústica de su libro póstumo, aunque fuera con grabados en

⁹¹ (Patricia Velasco, entrevista personal, 2016).

⁹² (Palmer, M., 1997. p 180).

blanco y negro de sus pinturas. Lo que le importaba es que se vendiera a un bajo costo de manera que pudieran adquirirlo todos los jóvenes”.

Antúnez no recibió el Premio Nacional de Arte a pesar de que su nombre apareció con insistencia entre los candidatos. Su figura, sin embargo, quedó marcada en el imaginario colectivo más que si solo hubiera integrado la lista de los mejores pintores chilenos.

CAPÍTULO III

LA MEMORIA ACTIVA DEL TALLER 99

El tórculo de grabado traído de París en barco marca el inicio del Taller 99 y de la práctica de técnicas medievales que forman parte del espíritu de trabajo de este grupo de artistas. Junto con ese, muchos otros objetos se conservan en su actual sede como testigos de su trayectoria y parte de su valioso patrimonio material. Los integrantes del colectivo se han propuesto resguardarlos como una forma de conectarse con su pasado y de hacer que esta historia perdure.

*“El retorno a la cultura material en esta era post-estructural y post-procesual corresponde, en mi parecer, a un movimiento de lo distante a lo inmediato, de lo abstracto a lo concreto, y más que cualquier cosa, a un movimiento desde la fría elegancia del cerebro, a la calurosa pasión de la mano”.*⁹³

La historia ya es conocida. Nemesio Antúnez viajó a París, a inicios de los 50, siguiendo a William Hayter que retomaba su taller europeo después de haber dejado funcionando una sede en Nueva York. Allí Antúnez no solo visitó talleres, galerías, museos, y expuso con éxito en esa capital y varias otras. También comenzó a albergar la idea de fundar en Chile un taller como el Atelier 17, para transferir lo aprendido a artistas ya formados, y entusiasmar a sus pares en una técnica aún desconocida aquí.

En la memoria de Inés Figueroa, primera mujer de Antúnez, está vivo el recuerdo de las visitas que hicieron a un viejo taller parisino, que seguía utilizando técnicas de impresión antiguas, a cuyo dueño compraron el famoso tórculo que no solo es símbolo del Taller 99, sino que una herramienta que siguen usando diariamente.

Como taller de grabado que ha perdurado por 60 años, y cuya trayectoria ha deambulado por diferentes sedes y ha contado con la participación de muchos artistas, los

⁹³ (Barrie Reynolds y Margaret A. Stott. “Material Anthropology: Contemporary Approaches to Material Culture”, 1987).

bienes muebles del Taller 99 que aún se conservan y que han subsistido como parte de su patrimonio material, son relevantes para la reconstrucción de su historia. Estos diversos artefactos, casi todos herramientas técnicas de trabajo concernientes a la disciplina, alojan una importancia que va más allá del objeto en sí. Son “testimonios” que destacan solo como parte de esta iniciativa colectiva; como parte del proyecto Taller 99.

La tendencia que dio origen al 99 y la intención de su gestor fue justamente la de “sacar del olvido” piezas que ya estaban en desuso, elementos que por el progreso de la técnica estaban transformándose en “antigüedades”. Tal como lo relata Inés Figueroa, la iniciativa de ambos era “hacer un taller medieval” en medio de la modernidad artística que se iniciaba en Chile en los 60. El rescate del oficio manual que formó parte de la filosofía de sus fundadores, apunta justamente a poner en valor cosas que habían perdido importancia. Cuenta Figueroa que en la tarea de armar el taller en Guardia Vieja fueron a buscar en la antigua escuela de Artes y Oficios piedras litográficas, gubias, buriles, formones, martillitos y hasta prensas abandonadas, que ellos hicieron funcionar nuevamente.

La importancia patrimonial de los objetos del Taller 99 tiene relación con los elementos afectivos a los que hacen referencia y con el desempeño que ellos han tenido en el desarrollo de su trayectoria. Aquí recogimos las historias de algunos de ellos, los más relevantes, para revelar detalles de su pasado.



TÓRCULO DE GRABADO ANTIGUO

Nombre: tórculo de grabado

Procedencia: Francia, actualmente colección Corporación Taller 99

Año: se desconoce año de fabricación, a Chile llegó en 1953

Uso: prensa de grabado

Materialidad: fierro fundido

Medidas: 170 x 115 x 115 cm

Inscripciones: no tiene

Estado Actual: bueno, en uso

Ubicación: sede Taller 99

“Era plásticamente imponente. Fabricada para trabajar en huecograbado, fue traída a Chile por Antúnez desde Francia. Su diseño era antiguo ya en esa época: tenía cuatro aspas y una rueda en cruz que accionaba el rodillo por donde pasaba el papel, y una platina de fierro fundido (que varias veces cayó al suelo por no tener tope). Los rodillos eran también de fierro fundido, y sus patas de fierro macizo concluían por diseñar una fisonomía tremendamente pesada. En ella se trabajaba con fuerza directa (teniendo muchas veces que ayudarse con el pie), siempre en un ritmo lento, para lograr una fuerza regular que hiciera pasar los trabajos sin detenerla y así no dejar marcas en el papel. Esta prensa era el epicentro del Taller 99, que funcionaba como un lugar de producción artística y no como una Escuela”.⁹⁴

Inés Figueroa, primera mujer de Antúnez, recuerda que la compraron en un taller parisino a un artesano que aún por esos años utilizaba las técnicas antiguas en su trabajo. El traslado fue en barco hasta Chile, y pasaron varios meses antes de que pudieran sacarla de la Aduana de Valparaíso. “En la aduana tuve que insistir mucho. No habían visto nunca una prensa así y no sabían muy bien lo que eran los grabados tampoco. Sabían que había prensas para imprimir libros y letras, pero nada más. Yo creo que estuve yendo por lo menos un año, todos los fines de semana, para poder sacarla de unas especies de barracas que tenían con cosas guardadas. Un amigo diplomático ayudó finalmente”.⁹⁵

“Se le quebraron las aspas y Anselmo Osorio reconstruyó las de madera. En Casa Larga (1985) empezó a funcionar con la rueda que tiene en la actualidad. Aunque su función es hacer grabado calcográfico o huecograbado, se ha usado para todo, adaptándose también a xilografía. Solo ha cambiado la platina, a la que se le pusieron guías con unos rodamientos, y la reducción se cambió para que la fuerza no fuera uno a uno como era antes. Ha salido del taller en algunas oportunidades como la celebración de los 50 años, en el Museo de Bellas Artes. No hay duda de que es un ícono que está presente en todos los periodos del Taller, se ve en las fotos de todas las sedes y con todos quienes han pasado por aquí. Las

⁹⁴ (Celedón, P. “La Figura de Eduardo Vilches en el contexto de la Escuela de Arte UC. Cuaderno de Arte N°10, 2004).

⁹⁵ (Inés Figueroa, entrevista personal, septiembre 2016).

cenizas de Emilio Ellena, las pusimos arriba de la prensa. Luego de su vuelta a Chile en 1984, Nemesio va a la Católica a buscarla para refundar el Taller”.⁹⁶



MESONES DE MADERA PARA GRABADO

Nombre: mesones de grabado.

Procedencia: Sede Taller 99 Casa Central UC

Año: circa 1959

Uso: mesones de trabajo colectivo

Materialidad: madera

Medidas mesón 1: 223 x 94 x 87 cm

Medidas mesón 2: 135 x 83 x 82 cm

Inscripciones: sin inscripciones

Estado Actual: buenos, en uso

Ubicación: sede Taller 99

“Según cuenta la historia, cuando el taller se va a la Casa Central de la UC, en la Alameda, en 1959, le asignan a Nemesio un taller que era de la Escuela de Arquitectura, y que contaba con varios de estos mesones. Arquitectura se estaba modernizando e incorporando nuevos tableros, por lo que los antiguos fueron un regalo para el Taller 99. Eran ocho mesones de los que solo quedan dos actualmente en el taller. Cuando Nemesio va a retirar sus cosas a la UC (Lo Contador) para abrir nuevamente el Taller, en 1984, se lleva solo uno, que hubo que dividir en dos porque no cabía en el reducido espacio de Casa Larga. Quien trabajó en la remodelación de los muebles fue el grabador Anselmo Osorio, pilar en etapa de la refundación”.⁹⁷

⁹⁶ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016).

⁹⁷ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016)

TÓRCULO GRAPHIC

Nombre: Graphic, Sturges Etching Press.

Procedencia: Estados Unidos, actualmente colección Corporación Taller 99

Año: se desconoce el año de fabricación, al Taller llegó alrededor de 1986

Uso: prensa de grabado

Materialidad: fierro

Medidas: 160 x 107 x 164 cm

Inscripciones: Graphic, Sturges Etching Press.
Villa Park, Illinois.

Model N° CP5. Press N°507

Estado Actual: bueno, en uso

Ubicación: Sede Taller 99



“Esta prensa apareció en el período de Casa Larga (1985 – 1989). La grabadora extranjera Nicole Aquarone, cercana a círculos diplomáticos, consiguió que Nemesio la importara junto a otros objetos como tintas y herramientas. Es moderna, y hecha de fierro dulce (no fundido). Cuenta con una muy buena reducción, suave, tiene la platina muy gruesa y rectificada, muy pareja. En Chile aún no se fabrican platinas rectificadas (es caro y poco factible técnicamente). Es una prensa calcográfica, que se ha adaptado para hacer xilografía, fotolitografía, intaglio, monotipia, gofrado.

En su historia se registra un accidente en el período de Casa Larga; la artista Lucía Waisser, mientras hacía gofrado, reventó la prensa; falló una pieza que se tuvo que rehacer, y que en la actualidad no es original. En otro momento en Melchor Concha, un arquitecto que estaba trabajando en su examen de grado, pasando cartones, reventó el otro lado de la prensa. Los dos lados se reemplazaron con fierro dulce”.⁹⁸

⁹⁸ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016).

MESÓN GRANDE (SERIGRAFÍA)

Nombre: mesón de serigrafía

Procedencia: Sede Melchor Concha Taller 99

Año: circa 1990

Uso: mesón de trabajo colectivo

Materialidad: madera

Medidas: 249 x 97 x 91 cm

Inscripciones: sin inscripciones

Estado Actual: bueno, en uso

Ubicación: Sede Taller 99



“Con la intención de desarrollar la técnica de la serigrafía, en los 90, ya en la sede de Melchor Concha, Nemesio manda a hacer este gran mesón. Se usaron como material para construirlo los tablonces sobrantes de una serie de estantes hechos para este nuevo taller, razón por la cual su superficie quedó con una textura irregular. Finalmente, no sirvió para serigrafía, pero por su altura, medidas y firmeza, es un mesón de encuentro donde se conversa, se discute y se intercambian métodos de trabajo”.⁹⁹

⁹⁹ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre, 2016).



PRENSA RICARDO YRARRÁZAVAL

Nombre: Prensa Krause

Procedencia: Alemania, actualmente colección Corporación Taller 99

Año: se desconoce el año de fabricación, al Taller llegó alrededor de 1997

Uso: prensa de grabado

Materialidad: fierro y madera

Medidas: 171 x 145 x 200 cm

Inscripciones: N° 89233, Karl Krause, Leipzig

Estado Actual: bueno, en uso

Ubicación: sede Taller 99

“Es una Krause maravillosa, la mejor prensa de litografía; era de un antiguo imprentero litógrafo que la vendió a Yrarrázaval por 200 mil pesos. Esto pudo haber sido alrededor de 1997, cuando se hizo la exposición “Viva la Litografía”, época en que se realizó también un intercambio artístico con el Tamarind Institute de Estados Unidos. Recuerdo que vino Jeff Sippel, director educacional del instituto, a trabajar al taller, y fue Alfonso Fernández a hacer una residencia allá. Con el trabajo resultante se hizo la exposición, y la prensa es contemporánea a esa muestra.

Ricardo Yrarrázaval, amigo de Nemesio y que tomó un curso de litografía con Isabel Cauas, siempre estuvo entrando y saliendo del Taller, nunca en forma permanente, aunque fue Presidente de la Corporación. La prensa fue donada al taller, no a la Corporación, en el período de Melchor Concha (1990 – 2011)”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016).



PRENSA GRANDE

Nombre: sin nombre

Procedencia: tórculo calcográfico adaptado de una prensa litográfica en la sede de Melchor Concha; actualmente colección Corporación Taller 99.

Año: circa 2007

Uso: prensa de grabado

Materialidad: fierro

Medidas: 180 x 122 x 157 cm

Inscripciones: Sin inscripciones

Estado Actual: Bueno, en uso

“Onías Pino, un maestro que llegó a reparar una prensa a Casa Larga, fue entusiasmado por Antúnez para que construyera otra de litografía. Se interiorizó de lo que existía hasta entonces, fue a la Universidad de Chile y sacó el modelo de la Charles Brand y de la Krause, y construyó una nueva. Ya en Melchor Concha, como había llegado la de Ricardo Yrarrázaval (Krause), esta recién hecha casi no se usaba. Como se necesitaba una prensa de metal más grande, tamaño pliego, surgió la idea de transformar la litográfica hecha por Pino en una de metal, lo que finalmente hizo él mismo, adaptando esa prensa litográfica grande y pesada en una de metal, que es la que actualmente existe en el Taller”.¹⁰¹

¹⁰¹ (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016).

RODILLO PARA TÉCNICA HAYTER

Nombre: Rodillo Hayter

Procedencia: Colección de objetos personales de Nemesio Antúnez

Año: Sin información

Uso: entintado técnica Hayter

Materialidad: madera y gelatina

Medidas: 81 x 18 cm

Inscripciones: no tiene

Estado Actual: en mal estado

Ubicación: sede Taller 99



Se trata de un rodillo blando de gelatina para realizar el método Hayter. Su tamaño y peso permiten que se lleve a cabo el sistema de “terrazas”, típico del grabador inglés. Tiene que haber llegado junto con la prensa de París, lo mismo que otros dos rodillos que quedaron en la Universidad Católica. Su estructura es de madera y forrado en gelatina. Posiblemente ya estaba inutilizable cuando Nemesio se trajo las cosas desde la Universidad Católica para refundar el Taller en 1985.



PIEDRA LA MONEDA

Nombre: Piedra litográfica “La Moneda en Llamas”

Procedencia: Colección Personal Nemesio Antúnez.

Uso: Exhibición.

Materialidad: Piedra

Medidas: 58,5 x 41 cm

Inscripciones: Litografiada con el grabado de *La Moneda en Llamas*.

Estado Actual: bueno

Ubicación: Museo Nacional de Bellas Artes.

La piedra fue trabajada por Nemesio Antúnez con el grabador Guillermo Frommer a partir de 1989, aproximadamente. Antúnez tenía la intención de hacer una litografía con el bombardeo e incendio de 1973 a La Moneda. Primero exploró con otras que no le gustaron hasta que llegó a esta, con la cual realizó incluso el *bon a tirer* de la edición. Guillermo Frommer comienza la impresión y la piedra se rompe; a Antúnez le gusta el resultado y piensa en martillarla para hacerle más cortes, y luego imprimir. Se llamó a un escultor para trizarla sin dañar el resultado; se separaron dos pedazos más, que luego se unieron para realizar la edición. Uno de los trozos atrajo tanto la atención de Antúnez que realizó con él otra edición paralela. Las obras resultantes se denominan respectivamente “La Moneda en llamas” y “Septiembre de 1973”. La Piedra llegó posteriormente al Taller 99, el cual la entregó en comodato al Museo Nacional de Bellas Artes, donde actualmente se encuentra a la vista del público.

HERRAMIENTAS DE NEMESIO ANTÚNEZ

Nombre: Herramientas de Nemesio

Antúnez

Procedencia: colección objetos personales de Nemesio Antúnez

Uso: grabado

Año: Sin información

Materialidad buriles: madera y metal

Materialidad cincel: metal

Materialidad ruletas: resina y metal

Medidas buriles: 11- 12 cm

Medidas cincel: 13,5 cm

Medidas ruletas: 17, 6 cm

Inscripciones buriles: Ramelson B; R; R.

Estado Actual: bueno

Ubicación: archivo Taller 99



Una caja contiene distintas herramientas personales de Nemesio Antúnez. Tres buriles que pueden haber sido de la época en que trabajó con Hayter en Nueva York, considerando que ese era el instrumento más utilizado en las clases con el grabador inglés. Un cincel con textura que se usa para hacer “accidentes” en la plancha, y que es más bien una herramienta de orfebre, y dos ruletas que se utilizan para quitar el trazo duro que deja el buril o para hacer huellas directas en la matriz.

LIBRO TÉCNICO DE GRABADO

Nombre: “How Prints Look”

Autor: William M. Ivins

Editorial: The Metropolitan
Museum of Art

Año: 1943

Procedencia: Colección objetos
personales de Nemesio Antúnez

Uso: material de archivo
Corporación Taller 99, en su
origen libro de consulta de N.
Antúnez

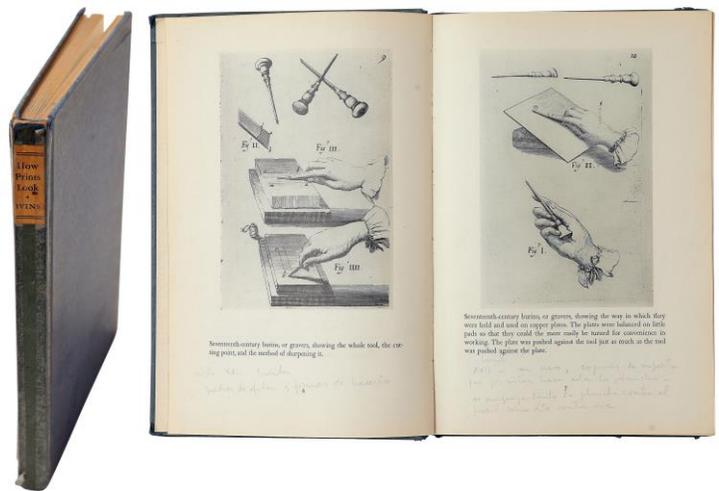
Materialidad: cartón y papel

Medidas: 25,3 x 17,5 cm

Páginas: 164 páginas

Inscripciones: a pie de páginas en lápiz grafito

Estado Actual: bueno



El libro *How Prints Look* es editado por primera vez por The Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1943. Su autor, William M. Ivins Jr., fue curador de grabado en el MET desde 1916 hasta 1946. El libro es una introducción a diversas técnicas clásicas de grabado, que combina una buena cantidad de ilustraciones sobre herramientas y métodos, con comentarios aclaratorios de la realización de las mismas.

Este ejemplar se encuentra firmado por Antúnez y fechado en 1945, año en el que se encontraba estudiando grabado en el Atelier 17 de S. William Hayter en NY. Las notas a pie de página inscritas en lápiz grafito por su dueño, con aclaraciones, indicaciones y recetas revelan su afán de investigación en torno a esta disciplina que estaba recién descubriendo.

Se cree que el libro lo acompañó en su estadía en Europa en los años 70-80, y fue una base para las clases que dictó en el Royal College of Art en Inglaterra.

LLAVE TALLER MELCHOR CONCHA

Nombre: Llave simbólica, mudanza taller
Melchor Concha

Procedencia: Colección objetos personales de
Nemesio Antúnez.

Año: 1990

Uso: material de archivo Corporación Taller 99

Materialidad: caja de madera, forrada en terciopelo; llave de bronce

Medidas caja: 16,5 x 7 x 2,7 cm

Medidas llave: 11 x 2 cm

Estado Actual: bueno

Ubicación: archivo Taller 99



La llave se compró en un mercado persa con ocasión de la inauguración de la casa de Melchor Concha, primera sede propia que tuvo el Taller sin estar ligado a una universidad o galería. La idea de los miembros del mismo fue hacer un regalo simbólico a Nemesio, quien después de haber trabajado en la búsqueda, compra y remodelación de la casa, aceptó por segunda vez el cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes, sin poder en la práctica dedicarse al grabado de lleno como quería.

“Él nos entregó el taller y nosotros se lo devolvimos a través de la llave”.¹⁰²

¹⁰² (Rafael Munita, entrevista personal, octubre 2016).

Fuentes y bibliografía

Textos:

- (1) ALONSO, M.N., SANTANDER S., CLÉMENTSON, M. 2008. Grabado chileno. Concepción, Chile: Trama Impresores S.A.
- (2) ANTÚNEZ, N. 1988. Carta aérea a mi hijo Pablo. Santiago, Chile. Editorial Los Andes.
- (3) ANTÚNEZ, NEMESIO. 1989. Carta sobre el Grabado. Galería Praxis, Santiago, Chile: HERGAR Ediciones.
- (4) BECKER, B. 1996. La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99. Santiago, Chile.
- (5) BINDIS R. 2006. Pintura Chilena, Doscientos Años. Santiago, Chile: Origo Ediciones.
- (6) CASTILLO, R. 2000. Chile, 100 años de artes visuales. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (7) CELEDÓN, P. & OTROS. 2004. Cuadernos de Arte, Año IX, N°10. Santiago, Chile: Facultad de Artes UC.
- (8) CHEYRE, C. & OTROS. 2006. Taller 99, 50 años de grabado. Santiago, Chile: La Fuente Editores Ltda.
- (9) CONCHA, M., WILLIAMSON, L.M. y FARÍAS, M.E. 1998. Taller 99 (Chile). Corporación Cultural El Taller 99. Santiago, Chile: LOM Editores.
- (10) CRUZ, J. (1994). La Memoria del Grabador. Santiago, Chile.: Museo Nacional de Bellas Artes.
- (11) ELLENA, E., ZAMORA, A. 2008. Sobre las bienales americanas de grabado en Chile, 1963-1970. Santiago, Chile: Quickprint Ltda.
- (12) FARÍAS, M.E., NOVOA, P. & VILLEGAS, I. 2011. “1959 - 2009, 50 Años Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile”. Santiago, Chile: Universidad Católica.
- (13) GALAZ G., IVELIC M. 1981. La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- (14) GALAZ G., IVELIC M. 1988. Chile Arte Actual. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- (15) IVELIC, M. 2006. Catálogo Taller 99, 50 años MNBA. Santiago, Chile: Ograma
- (16) MILLAR P. 1982. Taller 99. Santiago, Chile: Cal Eds.
- (17) NAVARRETE, CARLOS. 2006. Cuño y Estampa, En Torno al Grabado Chileno. Santiago, Chile: Quebecor World Chile S.A.
- (18) OYARZÚN, LUIS. 1968. Catálogo Tercera Bienal Americana de Grabado. Santiago, Chile: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.
- (19) PALMER TRIAS, M. 1997. Nemesio Antúnez, obra pictórica. Santiago, Chile: Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile.
- (20) ROSELLÓ, D. 2007, 4º Ed. Diseño y Evaluación de proyectos culturales. Barcelona, España. Editorial Ariel.
- (21) SOLANICH, E. (1987). Dibujo y Grabado en Chile. Santiago, Chile.: CEPCO S.A.

(22) TALLER 99, CORPORACIÓN. 2014. Grabado en Chile. Pasado y presente del Taller 99, Catálogo exposición Museo de Huelva. Santiago, Chile: Ograma.

(23) VERDUGO, P. 2014. Conversaciones con Nemesio. Santiago, Chile: Editorial CESOC Ltda.

OTROS TEXTOS:

(24) CORPORACIÓN TALLER 99. 1992. Estatutos Taller 99. Santiago, Chile.

(25) CARTA ESCRITA por Silvia Quiroga Doudtchitzky para muestra retrospectiva de Dinora Doudtchitzky, julio 2013.

(26) CARTA DE W. HAYTER a Nemesio Antúnez, N.Y. 1947

(27) MEMORIAS ANUALES Corporación Taller 99.

Artículos publicados:

(28) *Antúnez, pintor de gran personalidad.* 1953. Revista EVA, Isidoro Basis L.

(29) *El taller de Nemesio Antúnez.* 1955. El Mercurio, Walter Duhalde.

(30) *La musa del pintor.* 1956. Revista EVA, Graciela Romero.

(31) *14 grabadores reviven la Edad Media.* 1956. Las Últimas Noticias

(32) *Antúnez busca Chile por dentro.* 1957. Revista Ercilla, José Donoso.

(33) *Antúnez y la exposición más grande de su vida.* 1958. El Mercurio. Víctor Reinoso.

(34) *Antúnez, la muerte de un maestro.* 1993. La Época.

(35) *Un pasaporte para el cielo.* 1993. La Nación, Marcel Socías.

(36) *La entrega de un artista.* 1993. El Mercurio, María Elena Wood.

(37) *Murió pintor Nemesio Antúnez, el gran humanista.* 1993. La Nación.

(38) *Creador de mil formatos.* 2006. Revista VD, Soledad Villagrán.

(39) *Grabado en la memoria.* 2006. Revista VD, María Cecilia de Frutos.

(40) *El Taller 99 se toma el Bellas Artes.* Artes y Letras. 2006, Artes y Letras, Cecilia Valdés.

(41) *Taller legendario.* 2006. Artes y Letras, Waldemar Sommer.

(42) *Catalana intrépida.* 2007. Revista VD, Soledad Villagrán.

(43) *Eduardo Vilches, el hombre detrás del color.* 2007. Revista VD, Soledad Villagrán.

(44) *El Grabado chileno de la A a la Z.* 2007. Cultura, Maureen Lennon.

(45) *Ojo con Nemesio.* 2007. Actividad Cultural, Maureen Lennon.

(46) *El grabado está demasiado light.* 2009. Revista VD, Paula Donoso.

(47) *La Última Mudanza.* 2011. Revista VD, María Cecilia de Frutos.

(48) *Me casé con mi pasión.* 2011. Revista Ya, María Cristina Jurado.

(49) *Museo Andino revive los pasajes emblemáticos del taller 99.* 2012 Artes y Letras, Cecilia Valdés.

(50) *Este será el año de Nemesio Antúnez.* 2013. Cultura, Daniela Silva.

(51) *El legado de Antúnez a dos décadas de su partida.* 2013. Artes y Letras. Marilú Ortiz de Rosas.

(52) *Grabado en la Memoria.* 2013. Revista VD, Andrea Zúñiga.

(53) *El alma oculta del taller 99.* 2013. Revista VD, María Cecilia de Frutos.

(54) *El grabador silencioso.* 2014. Revista VD, Andrea Wahr.

(55) *André Racz, autor de vigorosos grabados que conmueven*. 2014. Artes y Letras, Cecilia Valdés.

(56) *Una vida sin amarras*. 2016. Revista VD, Paula Donoso.

Entrevistas personales:

(57) Entrevista a Isabel Cauas, Directora Taller 99.

(58) Entrevista Rafael Munita, Director Taller 99.

(59) Entrevista Patricia Velasco, viuda Nemesio Antúnez.

(60) Entrevista Gabriela Villegas, artista.

(61) Entrevista Adriana Asenjo, artista.

(62) Entrevista Anselmo Osorio, artista.

(63) Entrevistas Lea Kleiner, artista.

(64) Entrevista Mario Toral, artista.

(65) Entrevista Eduardo Vilches, artista.

(66) Entrevista Javiera Moreira, artista.

(67) Entrevista Beatriz Leyton, artista.

(68) Entrevista Inge Dusi, artista.

(69) Entrevista Roser Bru, artista.

(70) Entrevista Cristián Corral, artista.

(71) Entrevista Carmen Valbuena, artista.

(72) Entrevista Pablo Chiuminatto, artista.

(73) Entrevista Ramón Castillo, curador de arte.

(74) Entrevista Lise Moller, artista.

(75) Entrevista Guillermina Antúnez, hija de Nemesio Antúnez.

(76) Entrevista Inés Figueroa, primera mujer de Antúnez.

(77) Entrevista Olivia Guash, nieta de Antúnez.

WEB:

(78) www.fondosdecultura.gob.cl

(79) www.taller99.cl

(80) www.artistasplasticoschilenos.cl

(81) <http://www.memoriachilena.cl>

Video:

(82) *La Casa Larga, espacio de libertad*. 2010, Ricardo Correa.