



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE**

**ENSEÑANZA, DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN DEL ARTE DEL GRABADO EN CHILE
DE LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS AL TALLER 99**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ARTES CON
MENCION TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE**

FELIPE ANDRÉS BAEZA BOBADILLA

PROFESOR GUÍA:

GONZALO ARQUEROS SEPÚLVEDA

MIEMBROS DE LA COMISIÓN:

SILVIA DOLINKO

SEBASTIÁN VIDAL

SANTIAGO DE CHILE

2017

CALIFICACIONES

Calificación Promedio Asignaturas Actividades Curriculares (50%):

Nota: 6,41

Ponderación: 3,20

Calificación Tesis de Grado (30%):

Gonzalo Arqueros (guía): **6,50**

Sebastián Vidal (comisión): **6,50**

Silvia Dolinko (comisión): **6,50**

Calificación Final: **6,50**

Ponderación: **1,95**

Calificación Examen de Grado (20%):

Gonzalo Arqueros (guía): **6,50**

Sebastián Vidal (comisión): **6,50**

Silvia Dolinko (comisión): **6,50**

Ponderación: **1,30**

Calificación Final: **6,45**

Ponderación: **6,45**

Calificación Promedio Final: **6,5 (seis, cinco).**

Distinción Máxima.

DEDICATORIA

A Valentina Salomón Alegría

Mi compañera de vida.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y la labor de diversas personas e instituciones que me permitieron desarrollar la investigación.

Agradezco a Pamela Navarro, Coordinadora Unidad de Conservación y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, por su gentil disposición a abrirme las puertas del Archivo Institucional MAC y a guiarme en la búsqueda de materiales. Esta investigación se articula principalmente con las fuentes que hallé en ese archivo, por lo tanto mi gratitud es inmensa hacia todo el equipo que compone la Unidad de Conservación y Documentación. Dentro la misma línea, debo manifestar una enorme gratitud a mi amigo Federico Brega, quien fue el responsable de la organización, catalogación y sistematización del Fondo de Archivo Institucional MAC (FAIMAC). Sin su labor como archivero y referencista esta tesis y muchas otras investigaciones similares no hubieran visto la luz. Así que mis elogios y agradecimientos para Federico.

Agradezco a las siguientes instituciones su valiosa colaboración en la búsqueda de fuentes: la Biblioteca Nacional, la Secretaría de Estudios de la Universidad de Chile y a la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Estas líneas también van a la comisión evaluadora del manuscrito y del examen de grado. Muy agradecido de Gonzalo Arqueros por guiar una vez más mis investigaciones en torno al grabado chileno. A Sebastián Vidal por su disposición a leer mi trabajo y participar de este proceso académico. Y agradezco muy especialmente a Silvia Dolinko por aceptar mi invitación a integrar la comisión. Su trabajo respecto de la historia del grabado argentino fue mi primer faro al momento de pensar cómo abordar un problema semejante en el arte chileno. Ya sea a través de su obra escrita o de sus consejos en conversaciones distendidas, es que este texto es enormemente deudor de Silvia.

Nada de esto hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mis amistades y mi familia. A mi madre, a mi padre, a mis hermanos. Gracias Sandra Espech. Gracias Aaron Hernández, Jose Parra, Ignacio Szmulewicz y Catalina Aravena. Gracias Claudio Guerrero, Simón Jara, Pedro Contreras y Felipe Núñez. Y por sobre todo a Nicolás, Moisés y Valentina, gracias por vivir la vida junto a mí.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
Resumen.....	5
Introducción.....	6
I. El Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile como difusor del grabado nacional.....	18
1.- Situación del grabado en Chile para mediados de la década de 1940 del siglo XX.....	22
2.- Exposiciones de grabado, 1946-1958.....	34
3.- Una década –y un poco más- de grabado en Chile.....	56
II. Hacia una comprensión del grabado moderno chileno.....	59
1.- Nemesio Antúnez y la creación del <i>Taller 99</i>	65
2.- Exposiciones del <i>Taller 99</i> , 1956-1959.....	73
Conclusiones.....	90
Índice de imágenes.....	97
Bibliografía.....	105

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es estudiar el desarrollo del grabado en el campo artístico local entre los años 1931 y 1959, un “desarrollo” manifestado en el tránsito de una concepción funcional a otra de carácter estético. La transformación en la apreciación artística del grabado en el campo de su enseñanza, ocurrió en dos etapas sucesivas. La primera tiene que ver con la autonomización de la práctica con fines estéticos y no meramente técnico-funcionales acaecida al interior del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, bajo la dirección del artista Marco Bontá, donde, a la vez, se estableció un canon estético para el grabado de corte realista, figurativo, popular y nacionalista. La segunda etapa guarda relación con la modernización del lenguaje gráfico y visual surgido en el *Taller 99*, dirigido por el arquitecto Nemesio Antúnez, donde se desvinculó al grabado del discurso nacionalista y se recurrió a una imaginería de lo doméstico a partir de la cual se problematizó la composición visual en sintonía con una experimentación de los procedimientos técnicos de impresión. Este proceso necesitó de una crítica especializada que lo validara e inscribiera dentro del campo artístico a través comentarios y juicios vertidos en los medios de comunicación masivos (prensa escrita).

La metodología de investigación de la que es producto este escrito radica en el levantamiento de fuentes primarias y puesta en crítica de las fuentes secundarias; en el estudio del estado de la enseñanza del grabado desde 1931, año en que Marco Bontá se hizo cargo del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas, hasta comienzos de la década de 1950, correspondiente al regreso de Nemesio Antúnez al país y a la creación del *Taller 99*; y en el análisis de las principales exposiciones de grabado llevadas a cabo entre los años 1946 y 1959, además de su fortuna crítica en prensa escrita y en medios especializados.

INTRODUCCIÓN

Nos hemos propuesto estudiar el desarrollo del grabado en el campo artístico local, vale decir, de “la estampa o ilustración obtenida mediante un proceso técnico-creativo realizado sobre una matriz de metal, madera, piedra o estarcido de género”¹. En cuanto medio artesanal de impresión, el grabado tiene una concepción ambivalente: por una parte puede ser entendido desde una lógica funcional, como proceder técnico para la reproducción de imágenes, y, por otra, puede ser considerado dentro de las prácticas artísticas y ser apreciado en términos estéticos a partir de las lógicas compositivas al interior de la imagen, al mismo tiempo que por su ejecución técnica. Ese “desarrollo” que mencionamos tiene que ver con el tránsito de una concepción funcional a otra de carácter estético -conceptos que aclararemos más adelante-, y nuestro objetivo principal es evidenciar cómo ocurrió ese fenómeno en nuestro país. Para ello hemos enmarcado nuestro problema de estudio entre los años 1931 y 1959, puesto que entendemos que develar el desarrollo del grabado en Chile supone analizar su enseñanza y buscar ahí el cambio de paradigma para la disciplina.

El año 1931 refiere al momento en que el artista Marco Aurelio Bontá (1899-1974) asumió la formación de los grabadores locales en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y argumentaremos que fue en ese taller y bajo su dirección que la práctica del grabado se desligó del carácter funcional y comenzó su nueva comprensión estética. Cerraremos el período de estudio en 1959, puesto que ese año coincide con la

¹ Jaime Cruz, “Glosario de grabado”, en *Alas y Raíces*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2002, pp. 79.

consolidación *Taller 99* en la labor formativa en torno al grabado, y plantearemos a este espacio de creación dirigido por el artista Nemesio Antúnez (1918-1993) como el momento de su *modernización* estética.

Al hablar de una nueva estimación para el grabado, que se aleja del anonimato de sus autores/obreros al interior de una industria o estudiantes al interior de una escuela, para ser juzgado como una obra de arte dentro de un museo, a la vez que su creador adquiere el epíteto de artista, supone justamente apreciar la pieza no tan solo desde lógicas técnico-artesanales sino también términos estético-compositivos. Y este proceso en nuestro país necesitó de una crítica especializada que lo validara e inscribiera dentro del campo artístico a través comentarios y juicios vertidos en los medios de comunicación masivos (prensa escrita). Por tanto, además de estudiar la enseñanza del grabado, este trabajo hace un importante hincapié en su difusión y recepción, examinando las estrategias de exhibición de estampas (exposiciones, institucionales y particulares, y charlas) y su fortuna crítica. En este sentido, una de las principales hipótesis que se barajan refiere a que la nueva estimación del arte del grabado nació en las dependencias de la Escuela de Artes Aplicadas, para luego ser validado por la crítica en un largo y contradictorio trayecto en el que se vieron envueltos los críticos de arte de la época, producto de la infatigable labor de las unidades de extensión de la Universidad de Chile por visibilizar las artes gráficas, lo que forzó a los comentaristas a actualizar y ampliar su discurso respecto de lo artístico.

La tesis que se argumenta en este escrito plantea la evolución del arte del grabado en dos etapas sucesivas. La primera tiene que ver con la autonomización de la práctica con

fines estéticos y no meramente técnico-funcionales ocurrida al interior del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, bajo la dirección del artista Marco Bontá, momento en que, a la vez, se estableció un canon estético para el grabado de corte realista, figurativo, popular y nacionalista. La segunda etapa guarda relación con la modernización del lenguaje gráfico y visual surgido en el *Taller 99*, dirigido por el arquitecto Nemesio Antúnez, donde se desvinculó al grabado del discurso nacionalista y se recurrió a una imaginería de lo doméstico, a partir de la cual se problematizó la composición visual en sintonía con una experimentación de los procedimientos técnicos de impresión.

En términos contextuales, nuestro problema de estudio se enmarca en el proceso de industrialización que se propagó a lo largo del país desde mediados de la década del veinte del siglo pasado, y que permitió generar una industria medianamente potente y una fuerza de trabajo cada vez más calificada. Durante este período se creó la ENAP (Empresa Nacional de Petróleo), CAP (Compañía de Aceros del Pacífico), ENDESA (Empresa Nacional de Energía), IANSA (Industria Azucarera Nacional), todas creadas bajo el alero de CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) fundada en 1939. Asimismo, fue el momento en que la estratificación paulatina de las clases sociales y sus relaciones hizo posible un pacto social más estable, producto de la alianza conocida como el *Frente Popular*, que tuvo su primer rendimiento serio con el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1879-1941), entre 1938 y 1941, y que estableció una cobertura cada vez más amplia en materia educacional (recordemos el lema de su campaña: “Gobernar es Educar”). La comprensión del Estado y la forma de asegurar un pacto social estable formulado por el

Frente Popular, se desmoronó diez años después con la promulgación de la Ley de Defensa de la Democracia, popularmente conocida como la “Ley Maldita”, que prohibió la existencia del Partido Comunista en Chile bajo la presidencia de Gabriel González Videla (1898-1980) en 1948. Esta última se enmarcó en dentro de la Doctrina Truman, un plan de Estados Unidos desarrollado con tal de frenar el avance comunista en el mundo en el contexto de la Guerra Fría. Esta agudización de las relaciones políticas interclase tuvo como consecuencia la formación de la CUT (Central Unitaria de Trabajadores) en el año 1953.

En el ámbito educacional, el Estado chileno se propuso una ampliación de cobertura mediante el establecimiento del sistema de Universidad Nacional, situada a lo largo del país y dirigido por dos universidades públicas: la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado, diferenciadas en los ámbitos a los que se dirigía la concepción desarrollista. La primera estaba abocada en la formación de profesionales e intelectuales en la tradición de las profesiones liberales, mientras que la segunda se enfocaba en la formación de técnicos altamente calificados para los procesos industriales y productivos en el contexto de la modernización del país. Por otra parte, en este período hay que considerar el desarrollo en los ámbitos de la docencia, investigación y extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Austral, Universidad de Concepción y la Universidad Técnica Federico Santa María.

En el contexto de las estrategias desarrollistas del Estado chileno es que en 1928 se fundó la Escuela de Artes Aplicadas, como iniciativa del pintor y compositor Carlos Isamitt (1885-1974), dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde 1932.

Tuvo la particularidad de ser uno de los primeros centros de formación en arte aplicado de América Latina y durante cuarenta años se dedicó a instruir a obreros y artesanos para que construyeran una identidad nacional a partir de la manufacturación industrial. A lo largo de su existencia, la Escuela vivió constantes transformaciones relativas a “la identidad nacional, la modernidad, el incierto futuro de la industrialización en la región [...] y del desarrollo de Chile entre los años 1920 y 1960, mediadas por una sucesión de gobiernos distintos y un cambio sustantivo en la política económica, desde el modelo de ‘desarrollo hacia dentro’ a una agenda neoliberal”².

Marco teórico-conceptual

En este apartado definiremos conceptualmente ciertos términos en los que se articulan las principales hipótesis de este trabajo y que, por tanto, atraviesan todo el escrito. Aquellas expresiones refieren a lo funcional y lo estético, lo realista y lo moderno. Respecto del binomio funcional-estético, lo abordaremos a partir de la matriz conceptual formulada por el crítico de arte y esteta norteamericano Thomas Munro³ (1897-1974) en 1967, publicada en la revista *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, editada por el Centro de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Filosofía y Ciencias de

² Víctor Margolin, “Identidad nacional y modernidad internacional”. En Castillo Eduardo (ed.), *Artesanos, artistas, artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010, p. 13.

³ Munro fue Presidente de la *American Society for Aesthetics* (1942-44), miembro de la *American Academy of Art and Science*, de la *Royal Society A.* (Londres), de la *American Association for Advancement of Science*. Caballero de la Legión de Honor (Francia); Profesor de la *Western Reserve University* de Cleveland, Ohio; Director (Editor) por muchos años de *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Autor de los libros: *Primitive Negro Sculpture* (1926), *Scientific Method in Aesthetics* (1928), *Great picture of Europe* (1930), *The arts and their inter-relations* (1949), *Toward science in aesthetics* (1956), *Art education: its philosophy and psychology* (1956), etc.

la Educación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En relación lenguaje visual realista, nos apoyaremos en las ideas del crítico de arte Osvaldo Loyola y divulgadas en la *Revista de Arte* de 1961, editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Finalmente, el concepto de arte moderno lo caracterizaremos desde los postulados del artista ruso nacionalizado estadounidense, David Burliuk (1882-1967), publicados en el almanaque *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) en 1912. Estas fuentes tienen en común haber sido concebidas como soporte de divulgación para reflexiones artísticas y que materializaron las discusiones estéticas del momento y que, en el caso de El jinete azul, al tratarse de una publicación extranjera de comienzos del siglo XX, sirvió de base para aquéllas reflexiones en nuestro país.

En el ensayo “El valor estético y los principios de la crítica”, Thomas Munro se propone entregar las bases teóricas para el ejercicio de la crítica de arte, una crítica que supere el emitir juicios de valor y que en cambio se sustente en la relación entre el sujeto y el objeto, es decir, la experiencia estética. Tras exponer definiciones para conceptos como “valor”, “gusto” o “lo deseable y no deseable” en la apreciación artística, el filósofo norteamericano aborda el asunto de las “funciones del arte”, declarando que éste –el arte– respondería a la necesidad básica de estimular y orientar la experiencia de los seres humanos en el mundo. Munro afirma que “en este sentido, todo arte es ‘funcional’ y la antítesis común entre el arte funcional y no-funcional está mal encauzada. El arte tiene tanto funciones estéticas como no-estéticas, especialmente aquellas artes que, como la

arquitectura, aspiran al mismo tiempo a la belleza y a la utilidad”⁴. En el caso del grabado aquella dualidad de funciones es perfectamente aplicable; su función como medio para la reproducción de imágenes tendría que ver con su faceta no-estética, mientras que sus posibilidades estéticas radicarían en su capacidad de despertar en el espectador placer o displacer. Ahora bien, si bien Munro reconoce que “además de sus funciones estéticas, el arte ha sido empleado para muchas otras no-estéticas, como la magia, religión, educación, política y guerra”, y la obra podría ser juzgada indistintamente por su éxito en cada una de ellas, también afirma sin embargo que una evaluación que considere las funciones estéticas y no-estéticas por separado sería incompleta, puesto que:

Los valores que puede tener una obra de arte son valores artísticos. Algunos de éstos son estéticos; otros no. Los estéticos son aquellos que están directamente implicados en la experiencia estética de la obra de arte. Esta puede tener también disvalores estéticos, por ejemplo, lo desagradable, lo fastidioso u ofensivo. Sus valores y disvalores no-estéticos son aquellos que no están implicados inmediatamente en la reacción estética, como por ejemplo, manejar un auto mientras se goza del panorama; comprar un cuadro, y venderlo después que uno ha gozado mirándolo, sería también un valor no-estético; en este caso, económico y práctico. La evaluación de una obra de arte es una evaluación artística.⁵

Este trabajo pretende hacer visible el devenir en Chile de la apreciación crítica respecto del arte del grabado, una apreciación que comenzó evaluando sus funciones no-estéticas (la reproducción de imágenes y la ilustración de textos) para finalmente juzgar el valor

⁴ Thomas Munro, “El valor estético y los principios de la crítica”, en *Aisthesis* n° 2, Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica de Chile, 1967, p. 27.

⁵ Op. Cit., p. 28.

artístico de las estampas. Y, como aclara Munro, evaluar una pieza artísticamente significa entender que “el proceso artístico es tan práctico como estético, puesto que el artista está tratando de resolver problemas y adaptar los medios a los fines”⁶.

Más adelante en su ensayo, el esteta estadounidense se dedica a enumerar los valores estéticos derivados del arte, los que van desde estimular las facultades perceptivas del ser humano hasta las funciones mnemotécnicas de una obra. Nos parece importante rescatar uno de aquellos valores en particular, el que refiere a lo siguiente:

El arte selecciona, enfatiza y reorganiza en cada obra particular, relativamente pocos detalles y cualidades del torrente abrumador de fenómenos que baña nuestros sentidos e imaginación en la vida común. Frecuentemente reorganiza éstos, por medio de un recurso sensorial, para que sean más concentrados y consistentes, más cooperativos al producir un solo y completo efecto estético. Esto facilita la contemplación de un modo lento, completo, sin distracciones. La obra de arte se convierte efectivamente en un pequeño mundo propio. Tal mundo puede ser más intenso y poderoso en algunos aspectos, que situaciones similares en la vida exterior. Los materiales psicológicos se presentan en forma conveniente para la observación, de un modo puramente estético, o junto con otras actividades.⁷

Y el mismo ejercicio realiza respecto de los valores no-estéticos en la obra del arte, de los cuales rescatamos el siguiente:

Educativas, morales: Una de las principales funciones del arte ha sido el ayudar a transmitir la herencia cultural del grupo, a las generaciones venideras. Esto incluye creencias y prácticas religiosas y morales, historia y genealogía, conceptos filosóficos,

⁶ Op. Cit., p. 31.

⁷ Op. Cit., p. 33.

leyes, instituciones y destrezas prácticas. Los cuadros y la literatura oral se usaron para este propósito, cuando la mayoría de la gente no sabía leer. Aún se usan mucho las ilustraciones pictóricas en los textos de distintas materias.⁸

Consideramos que estos valores estéticos y no-estéticos en particular formulados por Thomas Munro son los que más se ajustan al relato que este escrito propone respecto de la apreciación del grabado en nuestro país. En términos no-estéticos, el grabado era considerado sólo como un medio para la transmisión de ideas a través de la imagen; y luego, tras un proceso pedagógico-divulgativo, las estampas pudieron ser valoradas desde el efecto estético que producen.

Habiendo abordado conceptualmente lo funcional y lo estético en la obra de arte, nos corresponde definir las poéticas figurativo-realistas y modernas para el grabado chileno. En el artículo “Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena”⁹ el crítico Osvaldo Loyola propone un recorrido histórico y una caracterización estética para la disposición realista de los artistas locales. Loyola afirma que las tendencias realistas en la pintura nacional fueron consecuencia de las luchas sociales de la década del treinta del siglo XX, argumentando que “la formación ideológica y plástica de la mayoría de los pintores comprendidos en estas tendencias, está vinculada, directa o indirectamente, al rico y complejo proceso político, social y cultural que tiene su culminación en el llamado movimiento del Frente Popular”¹⁰. Sin embargo, advierte que el germen inicial estaría en los discípulos de la Escuela de Bellas Artes egresados a comienzos de la segunda década

⁸ Op. Cit., p. 36.

⁹ *Revista de Arte* n° 15, Santiago: IEAP, 1961, pp. 11-12.

¹⁰ Op. Cit., p. 12.

del mismo siglo, la llamada Generación del 13¹¹. La “búsqueda de temas vinculados con la vida del pueblo” en estos pintores habría de influenciar a generaciones posteriores, entre los que se cuenta a Carlos Hermosilla Álvarez (1905-1991), José Venturelli (1924-1988) y Julio Escámez (1925-2015), entre otros.

A los ojos de Osvaldo Loyola, la uniformidad estilística en estos artistas estaría marcada por temáticas populares tales como “la vida cotidiana del pueblo, con su ternura y su grandeza”, motivos relacionados con “la miseria del pueblo”, “las luchas populares” y también “la esperanza en un futuro mejor y los anhelos de paz, contra el caos y la guerra”; en definitiva obras que “no solamente reflejan las concepciones plásticas de la mayoría de estos pintores, sino que son también una reafirmación de sus ideologías y políticas”¹². Según el crítico, estas temáticas populares a su vez irían acorde a ciertos soportes y manifestaciones artísticas específicas, “desde el simple cartel de propaganda hasta las pinturas murales, pasando por la ilustración de libros, el grabado, el cuadro de caballete, los retratos monumentales de los líderes y los grandes cuadros que sirven como telón de fondo a las concentraciones populares”¹³. Pero sin lugar a dudas, la característica fundamental de la poética realista chilena, desde el punto de vista de Loyola, radicaría en ser un arte eminentemente figurativo: “En oposición a las tendencias abstractas de la pintura actual de nuestro país, que expulsan del arte al hombre y a la vida, los pintores

¹¹ Refiere a la generación formada bajo la tutela de pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), designado como director de la Escuela de Bellas Artes en 1912. Entre sus integrantes destacan Agustín Abarca (1882-1953), Abelardo “Paschín” Bustamante (1888-1934), Arturo Gordon (1883-1944), entre otros.

¹² Op. Cit., pp. 12-13.

¹³ Op. Cit., p. 13.

realistas expresan a los hombres concretos y a las cosas que forman parte de su existencia. Este es el rasgo fundamental que los caracteriza a todos”¹⁴.

Por oposición, la estética moderna se caracterizaría entonces por desligarse de la figuración, por abandonar la representación servil de la realidad y desdibujar los cuerpos para conducirlos a su abstracción; se trataría en síntesis de una estética que busca trazar el paso de la figura a la forma. Uno de los artistas que se dedicó a pensar esta cuestión a comienzos del siglo XX fue el ruso David Burliuk en su artículo “Los wilden (salvajes) de Rusia”, publicado en almanaque *Der Blaue Reiter* (El jinete azul)¹⁵ en 1912. Gestado por Vasily Kandinsky (1866-1944) y Franz Marc (1880-1916), *El jinete azul* se propuso no “una ruptura manifiesta con la tradición artística occidental, pero sí una superación de aquella tradición demasiado anclada en lo fenoménico” (Klaus Lankheit). Y bajo esa pauta fue que Burliuk combatió la estética realista exponiendo los *nuevos principios de belleza* que tomaba las enseñanzas de Paul Cézanne (1839-1906) y Vincent van Gogh (1853-1890) como también las del arte egipcio, asirio y escita. Tras declarar que “en el arte es impensable permanecer puramente realista”, Burliuk enumera las “nuevas verdades y caminos” del arte:

1. Las relaciones del cuadro con sus elementos gráficos, las relaciones de lo representado con los elementos de superficie (lo que ya vemos insinuado en la ‘pintura de perfil’ egipcia).
2. La ley de la construcción desplazada: ¡el nuevo mundo de la construcción del dibujo! Lo que va unido a ello.
3. La ley del dibujo libre.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Vasily Kandinsky, Franz Marc. Edición a cargo de Klaus Lankheit, Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.

4. La utilización de varios puntos de referencia o de apoyo (lo que era conocido en la arquitectura desde hacía tiempo como una ley mecánica, la concordancia entre la representación en perspectiva con el plano, es decir la utilización de varios planos.
5. El tratamiento de los planos y sus superposiciones.
6. El equilibrio del espectador, el cual sustituye a la composición mecánica.
7. La ley de la disonancia del color.¹⁶

Consideramos a estos siete principios planteados por David Burliuk como una síntesis de las características formales para el arte moderno de soporte bidimensional. La materialización dichos postulados en la obra pictórica o gráfica venía a romper con las reglas de “construcción, simetría (anatomía) de las proporciones, perspectiva, etc.”¹⁷ Y desligaba definitivamente al arte de la academia. Como veremos, estas mismas características fueron las que sirvieron para desvincular a ciertos grabadores de la tradición del grabado figurativo, popular y realista, y anclar allí su modernidad.

¹⁶ Op. Cit., pp. 57-58.

¹⁷ Op. Cit., p. 58.

I. EL INSTITUTO DE EXTENSIÓN DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE COMO DIFUSOR DEL GRABADO NACIONAL

*Creo que Ud. ya tiene constancia de mi profundo cariño por mi profesión y del deseo que me domina que el arte del grabado se difunda y tenga un auge en Chile digno de su importancia, como género artístico de trascendencia.*¹⁸

Carlos Hermosilla Álvarez

Tras la salida de la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960) en 1931, se formuló un nuevo Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria, con fecha 20 de mayo del mismo año, que redefinió a la Universidad de Chile ya no como una entidad abocada solamente a la formación académica y a la investigación, sino como un agente activo en el desarrollo cultural de la nación¹⁹. El Estatuto estableció como misión de la Universidad “[...] el cultivo, la enseñanza, y difusión de las Ciencias, las letras y las artes por medio de Institutos y Establecimientos públicos de Investigación y Educación Superior [...]”²⁰, tarea que se puso en marcha de forma efectiva con la elección de Juvenal Hernández (1899-1979) como Rector de la casa de estudios (período 1933-1953). Hernández potenció la

¹⁸ Carta de Carlos Hermosilla a Marco A. Bontá, 1945. Volumen Encuadernado II, Recibidos, Correspondencia 1945-1949. Fondo de Archivo Institucional MAC.

¹⁹ Para un estudio detallado sobre el tema, ver: Pablo Berríos “et al”, *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago: Estudios de Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012. Capítulo IV: “La cultura hacia el país. La importancia del arte en la expansión de la Universidad de Chile”, pp.173-220.

²⁰ Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria, 20 de mayo de 1931. Citado en Berríos, 2012: 176.

labor extensiva haciendo llegar a la población los frutos del quehacer universitario, a través de la creación de organismos con ese fin específico (Instituto de Cinematografía Educativa, Instituto Secundario de Bellas Artes, Revista de Arte, Teatro Experimental, Museo de Arte Popular Americano, Museo de Arte Contemporáneo). Fue así como el 27 de julio de 1945 se creó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (IEAP), dirigido por el artista Marco Bontá y una Junta Directiva conformada por representantes de distintas organizaciones relacionadas al arte local²¹. Por más de tres décadas, mediante publicaciones, conferencias, seminarios y muestras de arte, para lo cual se creó la Sala de Exposiciones de la Universidad ubicada en la Casa Central, el IEAP concretó su misión: “[...] comunicar y acercar el quehacer de la Universidad de Chile a la comunidad y constituirse en un polo de producción, investigación y difusión de las prácticas artísticas nacionales”²².

Al poco tiempo de haberse fundado el IEAP, el artista porteño Carlos Hermostilla Álvarez, a través de una carta escrita por su puño y letra, felicitaba a su “maestro y amigo” Marco Bontá por la creación de dicha institución. Además de manifestarle su satisfacción por la designación de director del Instituto, también ofrecía su disposición para todo lo relacionado con su especialidad: el grabado. El deseo de Hermostilla de que “el arte del grabado se difunda” con tal de que “tenga un auge en Chile digno de su importancia”, no sólo respondía a una voluntad personal por dar otra categoría a su oficio sino también

²¹ La Junta Directiva del IEAP estuvo conformada por: Delegado del Ministerio de Educación, Delegado de la Facultad de Bellas Artes, Representante de la Federación de Artes Plásticas de Chile, Representante de la Asociación chilena de Pintura y Escultura, Representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Director de la Escuela de Bellas Artes y Director de la Escuela de Artes Aplicadas. Decreto “Instituto de Extensión de Artes Plásticas-personas que integran la junta”, 23 de julio de 1945. *Anales de la Universidad de Chile. Boletín del Consejo Universitario*, 3ª serie, año 15, 1914, p. 212.

²² Berríos, 2012: 193.

reflejaba una realidad del arte local que aún estaba en vías de reconocer al grabado como un medio artístico autónomo. Esto último se hace visible en los comentarios aparecidos en el diario *El Mercurio* sobre el *Primer Salón de Grabadores Chilenos*, llevado a cabo en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación, el 3 de noviembre de 1947:

Impresión de verdadero optimismo nos ha causado la primera Exposición de Grabadores realizada en la sala del Ministerio de Educación. Y decimos optimismo, pues consideramos que el país cuenta ya con un notable grupo de cultivadores del grabado al ácido, lo que significa un nuevo jalón ganado para el arte y un estímulo para aquellos editores oficiales o privados que anhelan decorar con ilustraciones refinadas algunos libros de selección.²³

Si bien, por una parte, el comentario considera al grabado como arte, por otra le atribuye un fin subsidiario, subordinado a lo ilustrativo en términos editoriales. Lo anterior tiene su fundamento en que para mediados de la década de 1940 en Chile, la enseñanza de los procedimientos de grabado se impartía en el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile²⁴, a cargo de Bontá desde 1931. En este taller se enseñaba “dibujo y tipografía; afiche; impresión corriente y talla dulce; encuadernación, costura y dorado de libros, y prioritario, el grabado, en sus procedimientos punta seca, agua fuerte [sic], barniz húmedo, madera y linóleo”²⁵, además de calcografía. Concebido el grabado principalmente como un *arte aplicado a la industria editorial*, el plan de la Escuela era formar artífices y artesanos que pudieran insertarse en grandes industrias o talleres de artes aplicadas. Aunque esto no

²³ E.G., “Primer Salón de Grabadores”, *El Mercurio*, martes 18 de noviembre de 1947.

²⁴ La Facultad de Bellas Artes se fundó el 31 de diciembre de 1929 y tuvo bajo su alero a la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía Educativa y el Departamento de Extensión Artística.

²⁵ Solanich, 2011: 53.

ocurrió como se esperaba debido en parte a una incompatibilidad entre el desarrollo industrial y el carácter formativo de la Escuela –antecedente que se abordará más adelante-, lo cierto es que el Taller fue la cuna de los primeros grabadores chilenos que pensaron la disciplina como medio artístico.

La petición que subyacía en la carta de Hermosilla dirigida a Bontá respecto a la vindicación del grabado, coincidió plenamente con los objetivos declarados por IEAP: “El Instituto de Extensión de Artes Plásticas tiene por objetivo estudiar, difundir y estimular las Artes Plásticas nacionales.”²⁶. En cuanto al grabado, estos intereses se concretaron a cabalidad: durante la dirección de Bontá (período 1945-1948) se realizaron un gran número de exposiciones tanto de grabadores chilenos como internacionales, además de charlas sobre gráfica²⁷; tónica que se mantuvo durante las siguientes administraciones, la del escultor Romano de Dominici (1890-1958) entre los años 1949 y 1957, y la del pintor Jorge Caballero Cristi (1902-1992) durante 1958 a 1962. Este capítulo pesquiza, describe y analiza dichas actividades, con el objetivo de determinar en qué términos se comprende, juzga y define el grabado durante 1946 a 1958, período que contiene la primera década de vida del IEAP.

²⁶ Reglamento del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 23 de abril de 1946. En Boletín Informativo Universitario n°8, mayo-junio de 1946, p. 79, Universidad de Chile.

²⁷ Utilizaré el término *gráfica* a partir de la definición de la historiadora del arte argentino, Silvia Dolinko: “Dado que *gráfica* es un término que implica un amplio espectro de imágenes –abarcando, por ejemplo, las xilografías como los impresos industriales en publicaciones o afiches- aclaro que emplearé tanto el término “grabado” como “obra gráfica” para referirme a la obra artística impresa a través de distintos medios [...]”, Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. 1ª ed., Buenos Aires: Edhasa, 2012. Nota 2 de la Introducción, p. 20. Silvia Dolinko es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de Arte argentino y latinoamericano II en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

En una primera instancia, se ofrecerá un estudio del estado de la enseñanza del grabado desde 1931, año en que Marco Bontá se hizo cargo del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, para hacer visible cómo la relación problemática de la Escuela con la industria local desembocó en un nuevo estatuto para la gráfica, ya no de carácter funcional sino estético. Luego, ya comprendido cómo la formación del grabador chileno tendió cada vez más hacia la producción de un objeto artístico autónomo, se analizarán las principales exposiciones de grabado llevadas a cabo entre los años 1946 y 1958, además de su fortuna crítica en prensa y en medios especializados. Este ejercicio tiene como objetivo lo siguiente: 1) observar cómo estas muestras respondían a una voluntad formativa respecto a las técnicas y procedimientos de grabado entendido como arte; 2) visibilizar las discusiones en torno a la valoración estética del grabado; 3) mostrar cómo la apreciación de la obra gráfica por parte de la crítica se actualizó y amoldó a las exigencias de estos artistas-grabadores; y 4) aclarar que la nueva valorización del grabado fue fruto de la misión pedagógico-divulgativa del IEAP.

De esta forma se plantea la década de 1940 del siglo XX como el momento en que el grabado ingresó a la cultura artística chilena, para poco a poco consolidarse en la década siguiente como una actividad artística legítimamente autónoma.

1.- Situación del grabado en Chile para mediados de la década de 1940 del siglo XX

El 30 de marzo de 1948, Marco Bontá, en su calidad de Director del IEAP y del Museo de Arte Contemporáneo, recibió una carta de Stig Granberg, estudioso sueco de la literatura

iberoamericana. Como comenta en la misiva, la investigación sobre la literatura lo había llevado a interesarse por el desarrollo de las artes gráficas en América –entendiendo por éstas “aguafuertes, litografías, grabados en madera, cobre, acero, etc.”- y, asegurando haber visto reproducciones de las obras de Bontá, solicitaba a éste “[...] algunos datos sobre el desarrollo de las artes gráficas [en Chile] durante los últimos treinta años, su posición dentro de las del Continente, su filiación artística, sus escuelas y representantes más destacados y finalmente las vías de adquirir sus obras, sea directamente o por medio de instituciones oficiales, etc”²⁸. Más de un mes demoró la respuesta de Bontá y estuvo cargada de una pesimista sinceridad. Comienza declarando que, debido a “nuestra legendaria pobreza material”, tan sólo le fue posible recopilar un “pequeño legajo” de documentos referidos al tema, y prosigue describiendo el adjunto:

Le remito un número de nuestra fenecida Revista de Arte, en ella encontrará algunos datos ilustrativos del movimiento artístico chileno ulterior y alguna reseña sucinta de nuestra modesta historia de las Artes Gráficas. Ellas han tomado importancia en nuestro medio a partir del año 31, cuando, a mi regreso de Europa, de varios años de estudio, pude iniciar con seriedad la difusión de las distintas técnicas de las Artes Gráficas (otro tanto hice en Venezuela).

Además, a modo de contextualización de la obra local a nivel continental, Bontá agrega:

Nuestra posición desde el punto de vista ideal, en nuestro arte, en general, como Ud. podrá comprobarlo por los escasos documentos que le envío, está más bien dirigido hacia un concepto universal; el regionalismo y lo típico, lo entendemos pero subordinado a una expresión de calidad y dentro de las conquistas del pensamiento moderno. Es decir, los artistas de mi país, más bien anhelamos poder borrar un día,

²⁸ Carta de Stig Granberg a Marco A. Bontá. Estocolmo, 30 de marzo de 1948. Volumen Encuadernado II, Recibidos, Correspondencia 1945-1949. Fondo de Archivo Institucional MAC.

las diferencias, si es que ellas todavía existen, entre la ‘vieja Europa’ y el ‘nuevo continente’; por encima de todo nos interesa la cultura.²⁹

Resulta sintomático el triste panorama que ofrece el Director del IEAP tanto del desarrollo de las artes gráficas como del arte chileno en general, a nivel artístico y material, pues la declaración de tales carencias no deja de estar en sintonía con los postulados sobre los que se fundó el Instituto y, a la vez, justificar su accionar. Más allá de las consideraciones generales, dos cuestiones son interesantes de rescatar del extracto citado: 1) la autorreferencial importancia dada a su labor a cargo del Taller de Artes Gráficas; 2) la particular definición acerca del quehacer artístico chileno. Ambos puntos proporcionan los anclajes para caracterizar la situación del grabado para mediados de la década del cuarenta del siglo pasado.

Presumiblemente, uno de los números de la *Revista de Arte* que Bontá envió a Granberg fue el nº 12 (Año II) publicado en 1936, pues aquel contiene el artículo “Las Artes Gráficas” escrito por Jorge Letelier (1887-1966), donde se ofrece un breve resumen sobre la enseñanza de la disciplina en nuestro país para la fecha. El texto comenta sobre el curso de Grabado en Madera de la Escuela de Bellas Artes, dirigido por el francés León Bazin en 1902; la importación de la técnica del linóleo en 1928 por parte de “Paschin” (Abelardo Bustamante, 1888-1934) en el marco del Taller de Encuadernación Artística de la Sección de Arte Decorativo de la Escuela de Bellas Artes; y el regreso de Bontá a Chile tras sus estudios en Europa y su nombramiento como Director del Taller de Artes Gráficas

²⁹ Carta de Marco Bontá a Stig Granberg. Santiago, 14 de mayo de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 1. Fondo de Archivo Institucional MAC.

de la Escuela de Artes Aplicadas, interrumpidamente en 1931 y con normalidad a partir de 1932³⁰. A propósito de los rendimientos del Taller, Letelier comenta:

El grupo numeroso de muchachos que le rodea y entre los cuales algunos como Carlos Hermosilla, Francisco Quintero, Francisco Parada, Emilio Cruzat, Inés Ríos, etc., pueden considerarse artistas de meritorio saber, está destinado a procurar a la industria gráfica del país el operario-artista que, sirviéndose de los métodos modernos de que disponen los talleres de la industria nacional pueda dignificar la industria gráfica elevándola a la categoría de arte y de lujo, como ocurre en Europa [...].³¹

Las palabras del intelectual y pintor chileno tienen su asidero en el crédito que otorgó el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (período 1927-1931) y los gobiernos radicales sucesivos, tras la crisis de 1929, a la modernización del país a través del desarrollo industrial y manufacturero ligado al artesanado. Sin embargo, el objetivo que se esperaba que cumplieran los egresados de artes gráficas no se vio concretado puesto que, mientras las grandes y medianas industrias renovaban constantemente sus equipos y maquinarias, la producción de la Escuela de Artes Aplicadas oscilaba “[...] entre la artesanía, el objeto decorativo y el objeto utilitario, disonante con la industrialización a gran escala, y en consonancia con el modelo productivo de la Pequeña Industria”³². Si por una parte, a partir de la década del treinta, la industria editorial y la cultura de imprenta

³⁰ Los datos entregados por Jorge Letelier en su artículo carecen de precisión. Para más antecedentes sobre el curso de Grabado en Madera de Bazin, consultar: Pablo Berríos “et al”, *Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM ediciones, 2009, pp. 365-423. Para un estudio acabado acerca los talleres de Encuadernación Artística de Paschin y de Artes Gráficas de Bontá, ver: Eduardo Castillo (ed.), *Artesanos, artistas, artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010.

³¹ Jorge Letelier, “Las artes gráficas”. En *Revista de Arte*, año II, n° 12. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1936, p. 42.

³² Pedro Álvarez Caselli, “Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión”. En Castillo, 2010: 264. (Estudio profusamente documentado, fundamental para comprender la relación entre la enseñanza de las artes aplicadas y la industria a nivel local).

vaticinaban favorables relaciones entre la industria y el arte aplicado, por otra la Escuela promovió una orientación pedagógica ligada a la valorización estética por sobre lo funcional del objeto creado, idea latente en las declaraciones de su primer Director, el artista José Perotti (1898-1956): “Es así como la Escuela de Artes Aplicadas, procura elevar al espíritu y el buen gusto público, llegando a la intimidad del hogar con el artefacto de uso cotidiano, neto de líneas y de bellas proporciones”³³. Siguiendo al diseñador e historiador Pedro Álvarez Caselli (1967), la formación entregada por la Escuela de Artes Aplicadas siempre tuvo como anhelo vincularse con el campo artístico más que con la industria: “[...] Artes Aplicadas buscó entregar las herramientas necesarias para generar un producto investido del estatuto de ‘objeto artístico’ como alternativa –y no necesariamente oposición- a la masividad propia del ‘objeto industrial de consumo’”³⁴.

La situación contradictoria en la que nació la relación entre artes aplicadas e industria en nuestro país, tuvo como consecuencia una débil inserción de los egresados de la Escuela en el campo laboral. Su formación eminentemente artística los capacitaba para un trabajo más bien de autor en vez de obrero en la cadena de montaje y además, en palabras de una ex estudiante, “nadie recibía capacitación para manejar máquinas ni tecnologías”³⁵. En el ámbito de las artes gráficas, las condiciones no fueron tan desfavorables debido a que para las editoriales, imprentas y agencias de publicidad, una de las más nuevas industrias para la época, les era imprescindible contar con artífices de

³³ José Perotti, “Las Artes Aplicadas en Chile”. En *Revista de Arte*, año I, n° 4. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, diciembre 1934-marzo 1935, p. 8.

³⁴ Pedro Álvarez Caselli, *Op. Cit.*, p. 267.

³⁵ Polimnia Sepúlveda (1941), escultora. *Ibíd.*, p. 271.

un saber específico en ilustración e impresión³⁶. Sin embargo, esta especificidad significó un nuevo impedimento para los egresados de la Escuela de Artes Aplicadas desde mediados de la década del treinta. Mientras en el Taller de Artes Gráficas, que incluía grabado, impresión, afiche y encuadernación, las “[...] maquinarias y aparatos disponibles [eran] de un tipo muy anticuado y deficiente”³⁷, y es más “[...] nunca contaron con la infraestructura necesaria para producir en serie, salvo excepciones como la prensa offset que llegó a fines de los años 50 [...]”³⁸, por esos años se introdujo la técnica de la serigrafía o *silkscreen* de manos del mexicano Adolfo Müller Oliphant a la industria gráfica, convirtiendo su diversidad de rubros en focos de aprendizaje autodidacta “[...] ajenos a la necesidad de algún tipo de validación o reconocimiento en áreas afines a las Bellas Artes”³⁹, alejando aún más al artífice formado en la Escuela del campo laboral.

Como último antecedente es preciso considerar la formación, trayectoria y oficio de los principales maestros del Taller de Artes Gráficas, es decir, Marco Bontá, Director del Taller y profesor de Grabado, y Ana Cortés (1895-1998), profesora del curso de Afiche y Propaganda. Cortés se formó como pintora en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1919 y 1924, donde fue discípula del artista chileno Juan Francisco González (1853-1933) y del francés Ricardo Richon-Brunet (1866-1946). En 1925 viajó a

³⁶ Tal fue el caso de las primeras incursiones laborales del artista Carlos Hermsilla. Formado en la litografía desde 1921 gracias a su padre, operario de imprenta, el porteño trabajó como ilustrador en la revista *Litoral* de Valparaíso donde se publicaron sus primeros grabados. Al respecto, declaró: “Los poetas y los prosistas jóvenes me pedían ilustraciones para sus libros, pero el trabajo se perdía, porque ni ellos ni yo teníamos el dinero suficiente para gastar en clichés. Fue entonces cuando se me ocurrió la idea salvadora: aprendería a trabajar el linóleo para que ningún escrito se quedara sin ilustraciones”. Hugo Goldsack, “Homenaje a Hermsilla”, *La Hora*, domingo 4 de diciembre de 1949; citado en Hugo Rivera Scott, “Cuatro recuerdos cardinales para un grabado de memoria”, en *Carlos Hermsilla: artista ciudadano adelantado del arte de grabar*. Valparaíso: Puntángelos, Universidad de Playa Ancha, 2003, p. 21.

³⁷ Jorge Letelier, Op. Cit., p. 43.

³⁸ Eduardo Castillo, “La Escuela de Artes Aplicadas en la educación chilena”. En Castillo (ed.), 2010: 170.

³⁹ Pedro Álvarez Caselli, Op. Cit., p. 279.

París para continuar sus estudios artísticos, ingresando al año siguiente al taller del artista André Lhote (1885-1962) con quien se empapó de “las ideas sobre el ‘constructivismo cezanniano’, las teorías formales del cubismo, el rol de la geometría en la pintura, los elementos de expresión del lenguaje de las formas y las concepciones abstractas de la composición”⁴⁰. A su regreso a Chile en 1928, desempeñó variadas labores: fue profesora de Decoración en la Escuela Técnica Femenina, luego Carlos Isamitt le otorgó el cargo de Bibliotecaria de la Escuela de Bellas Artes y, paralelo a esa función, tomó un breve curso de pintura bajo la tutela del pintor ruso Boris Grigoriev (1886-1939). En 1931 fue nombrada profesora del curso de Afiche y Propaganda en la Escuela de Artes Aplicadas, cargo que ejerció hasta 1959; al respecto la artista señaló: “Por casi tres décadas tuve el privilegio de enseñar, sin interrupción, en cursos diurnos y nocturnos; estos últimos, integrados en su mayoría por obreros y profesionales. [...] Aprendí a valorar y a respetar a nuestro pueblo”⁴¹. Finalmente, tras su jubilación, Ana Cortés se dedicó por completo a la pintura (ver imagen n° 1).

Por su parte, Marco Bontá ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1913, en un comienzo a los cursos nocturnos y luego a los diurnos donde, al igual que Ana Cortés, se formó con Juan Francisco González y Ricardo Richon-Brunet. Sin embargo, fue el maestro gallego Fernando Álvarez de Sotomayor quien logró influir mayormente en el joven aprendiz, seduciendo su pintura con el compromiso vernáculo y la tradición realista. Al alero del pintor español surgió la reconocida Generación del Trece de la que Bontá formó parte. En 1916 el chileno realizó el servicio militar y dos años más tarde comenzó a

⁴⁰ María Jesús Arriagada “et al”, “Entre aulas y pinceles”. En *Ana Cortés, Reb/velada*, Museo Nacional de Bellas Artes, 16 de abril – 7 de junio. Santiago: MNBA, 2015, s/n.

⁴¹ *Ibíd.*

trabajar como dibujante en el diario *La Unión de Valparaíso*⁴², lo que da a entender que su formación artística inicial no superó los tres años. No obstante lo anterior y paralelamente a su trabajo en el periódico, Bontá comenzó a probar suerte en los certámenes artísticos nacionales con excelentes resultados, además de organizar exposiciones individuales en Santiago y Valparaíso. Hacia fines de la década del veinte tuvo el privilegio de continuar su formación artística en el extranjero, pues en 1927 se adjudicó el Premio Bolsa a Europa o Premio Chile conducente al perfeccionamiento de sus conocimientos en el Viejo Continente.

Es necesario detenerse en los años de aprendizaje en Europa de Bontá, porque no dejan de otorgar pistas respecto del carácter que tiñeron sus enseñanzas al interior del Taller de Artes Gráficas. Para fines de la década del veinte e inicio de la siguiente, las vanguardias históricas habían consolidado las directrices de su estética. En particular el surrealismo se estaba nutriendo con el lenguaje publicitario y las ambigüedades en los recursos representacionales desarrollados por René Magritte (1898-1967) que se había unido al movimiento en 1927 y, cuatro años más tarde, André Bretón (1896-1966), Alberto Giacometti (1901-1966) y Salvador Dalí (1904-1989) extendían los alcances del programa surrealista a la experimentación con el objeto. Sin embargo, los intereses estéticos del chileno dieron la espalda al vanguardismo y se encauzaron hacia las propuestas innovadoras en la concepción de la imagen que acarrea el

⁴² A propósito de estos acontecimientos, consultar la publicación de Enrique Solanich (ed.), *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898-1974)*. Santiago: Fundación Marco Bontá, 2011; en particular el “Capítulo II. Escena cultural de la década del veinte”, pp. 23-30. El estudio de Solanich es la monografía más acabada y ricamente documentada sobre Marco Bontá publicada en lo que va del siglo XXI, razón por la cual la breve reseña respecto de su trayectoria artística que se ofrece en estas páginas no pretende profundizar, sino simplemente plantearse dentro de la lógica argumentativa relativa al problema de estudio.

posimpresionismo, en particular el proceso analítico de Cézanne; y en paralelo, su interés figurativo tendió hacia el estudio diligente de la escuela veneciana del cinquecento, asimilando hábilmente a Tiziano y a Giorgione. En este sentido, en Europa Bontá no se desmarcó de una formación académica tradicional, esa que entendía a los museos como salones de clase y a la copia de los grandes maestros como la metodología pedagógica a seguir.

Podemos deducir que la investigación artística de Marco Bontá se centraba en el problema de la composición al interior del cuadro, referida a la agrupación de las figuras y la modulación de la luz a través de los volúmenes, para lo cual las obras de Giorgione y Cézanne funcionaban paradigmáticamente. Desde este punto de vista, el interés de Bontá por ese “regionalismo y lo típico subordinado a las conquistas del pensamiento moderno” radicó en encontrar las claves compositivas en el arte europeo para luego “vestirlas” de una estética criolla (ver imágenes n° 2 y n° 3). El historiador del arte Enrique Solanich tiene unas palabras al respecto:

Pudiere aseverarse que de la mora en el Viejo Continente, manan irradiaciones fortísimas que orientan las sendas de Marco Aurelio Bontá, pues a lo largo de su vida artística y docente aboga por un arte privativo, lo que él nomina un *arte americanista*, poética comunicada en su escritura, así como en las imagerías que pueblan sus dibujos, grabados y pinturas.

[...] Se colige que él se margina de las corrientes matrices del siglo XX, sean fauvismo, expresionismo, cubismo o surrealismo, dado que sus idearios son inmunes a las especulativas vanguardias, denotando en años ulteriores aversión a ellas.⁴³

⁴³ Solanich, 2011: 36. Acerca de su “aversión” a las vanguardias históricas, sirvan estas declaraciones de Bontá como muestra: “Para mí ha pasado ya el tiempo de la enunciación de las teorías científicas del continuo expurgar de la técnica, en fin de los ‘ismos’ [...]. Eso de hacer de la pintura una preocupación técnica, un juego entretenido o amargo, de simple movimiento de los elementos de expresión aparece como superficial”. “Un sentimiento más humano alienta la pintura de ahora”, *Las Últimas Noticias*, sábado 19 de septiembre de 1936, citado en Solanich, Op. Cit., 45.

Luego de evidenciar la formación artística de los principales maestros del Taller de Artes Gráficas, podemos coincidir con las palabras del crítico de arte Ricardo Bindis, quien afirma que “los profesores de Artes Aplicadas no tenían ningún vínculo con la industria”⁴⁴, sino más bien eran personalidades de renombre en el campo artístico local desde finales de la década del veinte. Considerando este punto, se hace comprensible que los estudiantes aventajados del Taller hayan seguido los pasos de sus maestros, como fue el caso, por ejemplo, de Pedro Lobos (1919-1968) que en 1945 fue nombrado Profesor Auxiliar del curso de Grabado, y Carlos Hermostilla que en 1939 fundó el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar (ver imágenes n° 4 y n° 5).

El taller viñamarino nació gracias a que Hermostilla se adjudicó el concurso de la cátedra de Grabado y Croquis de la Escuela y, en un primer momento, funcionó en los altos del Casino de Viña del Mar; pero más tarde, en 1941, se trasladó a la Quinta Vergara ubicándose junto al Museo de Bellas Artes. Se puede considerar precario el comienzo de este taller, por cuanto durante en su primera década de existencia no contó con prensa alguna. Sin embargo, aquello no significó un impedimento para el maestro ya que enseñó a sus estudiantes el grabado en linóleo, procedimiento que no precisa de una prensa sino que la impresión puede realizarse con la mano, una cuchara o una muñequilla. No obstante Hermostilla, buscando la manera de abarcar más técnicas de impresión, logró “transformar una antigua sobadora de panadería en prensa para calcografía”⁴⁵. Más tarde, a fines de la década del cincuenta y gracias a la diligencia del Instituto Chileno Francés de

⁴⁴ Citado en Pedro Álvarez Caselli, Op. Cit., p. 273.

⁴⁵ Hugo Rivera Scott, Op. Cit., p. 32.

Valparaíso, obtuvo la primera prensa profesional con la que continuó la tarea de formar generaciones grabadores⁴⁶ hasta 1973.

Ahora bien, la propaganda en pos de la manufactura nacional iniciada por Carlos Ibáñez del Campo fue el telón de fondo para una orientación nacionalista que se desplegó por todos los aspectos de la cultura, desde la economía hasta el arte aunque con una clara contradicción en sus perspectivas. Si en el ámbito económico el carácter nacionalista se fundaba en el impulso a la industria local, en el campo de las artes aplicadas lo nacional se entendía como una crítica a la mecanización y estandarización del producto industrial mediante la potenciación de la apariencia estética del objeto creado, con tal de “[...] ejecutar obras de utilidad práctica y bellas, de acuerdo con las necesidades de nuestra raza, de nuestra tierra y de nuestra vida actual”⁴⁷. Por una parte, esta concepción de la producción de la Escuela de Artes Aplicadas se emparentó con la búsqueda de la identidad nacional que los países de América Latina comenzaron a construir y a oponer al ideal republicano desde comienzos del siglo XX, pero también, por otra, se validó como una vía de liberación de la clase obrera:

Para la vida económica nacional los oficios y actividades que se desglosan de la enseñanza de nuestra Escuela constituyen una saludable promesa; y tenemos el orgullo de fabricar en Chile utensilios y objetos que hasta hace pocos años se importaban de Europa [...]. Pero más invalorable que todo ello es haber llevado hasta la clase obrera este nuevo espíritu que [...] ennoblece el trabajo de nuestro

⁴⁶ La primera generación de grabadores formados por Hermosilla fue conocida como “Los Grabadores de Viña del Mar”, compuesta por: Ciro Silva, René Quevedo, Roberlindo Villegas, Medardo Espinoza, Pedro Skarpa, Aquiles Castro, Lilo Salberg, José Pérez, Hernán Gederlini, Jorge Quevedo y Gastón Orellana.

⁴⁷ Carlos Isamitt, “La Sección de Artes Aplicadas de la Escuela de Bellas Artes”. En *Revista de Educación*, n° 1. Santiago: Ministerio de Educación Pública de Chile, diciembre de 1928, p. 33. Citado en Pedro Álvarez Caselli, Op. Cit., p. 266.

artesano liberándolo de la mecanización por medio de la perenne renovación de formas.⁴⁸

Esta vindicación de *lo nacional* funcionó como un sinónimo de *lo moderno* para los artistas de la época. En el Manifiesto de la *Asociación de Artistas de Chile* publicado en el diario *El Mercurio* del 15 de febrero de 1931, se denunciaba el “estado precario” que a su juicio atravesaban las artes del país y se afirmaba que las autoridades habían truncado la posibilidad de “difundir en las clases populares el amor a las artes” creando “un abismo entre la masa y el artista”, privando finalmente al arte “de su más importante misión social”⁴⁹. Junto con esto, los artistas acusaban que mientras la enseñanza de las artes aplicadas fue entregada por “profesores extranjeros mediocres”, las artes populares no habían recibido estímulo alguno en cuanto desarrollo y valoración, formulando así *lo nacionalista* como la poética propia del arte de su tiempo.

Estas discusiones sobre el rol del arte en el país que se dieron a comienzos de los treinta, tuvieron como consecuencia la creación de instituciones durante la siguiente década -como el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, el Museo de Arte Popular Americano y el Museo de Arte Contemporáneo- que, en términos de la labor extensiva de la Universidad de Chile, dieron un carácter más inclusivo al arte:

La Universidad, a través de su Instituto de Extensión, no sólo se dedicó a la irradiación cultural a todo el país, sino también a la investigación y la revalorización de conocimientos, tratando de incluir disciplinas menos consideradas con anterioridad, como el arte popular, pero que eran constituyentes de la identidad nacional. Así, la

⁴⁸ Universidad de Chile; *Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas*. Santiago: Editorial Nascimento, 1934, p. 7.

⁴⁹ Canut, Barak (et. al.), Manifiesto de la Asociación de Artistas de Chile. En *Salón de los Independientes*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1931, p. 12.

Universidad empezó a generar conocimiento sobre la cultura popular a través de distintas iniciativas para asimilarla y valorizarla dentro de la *academia*.⁵⁰

La labor de Marco Bontá al interior de Escuela de Artes Aplicadas formuló una nueva noción para la gráfica, alejada de la industria y más cercana a las bellas artes, estableciendo un corte respecto de lo hecho con anterioridad a su dirección, quedando la función utilitaria en el pasado como parte de esa “modesta historia de las artes gráficas” que se debía superar, avalado todo como parte de una vindicación de lo nacional y que debía ser difundido por vías académicas al país. De esta forma, su posición al interior de las instituciones universitarias para la segunda mitad de la década de 1940 no dejó de ser estratégica: en 1945 asumió la dirección del IEAP y en 1947 la del Museo de Arte Contemporáneo, los dos aparatos más importantes de difusión artístico-cultural para la época⁵¹, situación que le permitió hacer visible a través de numerosas exposiciones su nueva concepción de las artes gráficas a la par de las bellas artes, que venía desarrollando desde 1931.

2.- Exposiciones de grabado, 1946-1958

⁵⁰ Berríos, 2012: 228.

⁵¹ El Museo Nacional de Bellas Artes, desde comienzo de los 30, estaba siendo duramente criticado por los artistas: “[...] nuestro Museo de Bellas Artes es anticuado, está ajeno a la marcha del tiempo y no sirve de nada a la inquietud del artista nuevo, quien sabe que en los países adelantados la inquietud y la búsqueda de nuevas expresiones no se detiene jamás.” (Manifiesto de la Asociación de Artistas de Chile, 1931: 15); ideas estas que se mezclan con los argumentos sobre los que se fundó el MAC: “[...] este Museo tendrá como principio fundamental el de mostrar al país un conjunto de lo más representativo posible de la producción viva de nuestros artistas plásticos. De ahí señores, que desde ahora este edificio llevará el nombre de ‘Museo de Arte Contemporáneo’. En él espera la Universidad [...] abrir también una nueva era de valorización y estímulo para el arte actual.”. Juvenal Hernández, *Inauguración Museo de Arte Contemporáneo*, Santiago: IEAP, agosto de 1947.

Estimular las artes y propender a su desarrollo, es preocupación constante de la Universidad de Chile.

La pintura, la escultura y las artes decorativas han logrado en nuestro país un desarrollo que nos permite afirmar con absoluto convencimiento que ellas constituyen uno de los aspectos de nuestra cultura que ha proporcionado a la vida de la República, una nota permanente de elevado valor espiritual, a pesar de los cortos años que nos separan de las primeras manifestaciones de esta índole, a mediados del siglo XIX, lo que constituye una verdadera infancia, si se considera el largo camino que necesitan recorrer las artes formales para alcanzar madurez de estilo y llegar a tener las características genuinas de la expresión de un pueblo.⁵²

Estas palabras, tomadas del Discurso Inaugural del Museo de Arte Contemporáneo, sintetizan el pasado, presente y futuro del arte chileno a los ojos de las instituciones culturales creadas bajo el alero de la Universidad de Chile durante la década del 40 del siglo pasado. Para el caso específico de las artes gráficas –incorporadas aquí al apelativo de “artes decorativas”- su *infancia* estaría ligada a lo funcional, es decir, a la formación de artesanos que a su egreso pudieran incorporarse a la pequeña industria, donde su labor sería considerada según una óptica utilitaria y no estética. Ese pasado quedó atrás desde que Bontá se hizo cargo de la enseñanza de la disciplina en la Escuela de Artes Aplicadas, y para mediados de los cuarenta ya estaba en vías de alcanzar esa *madurez de estilo* que le permitiría proporcionar al pueblo chileno el tan ansiado *valor espiritual* por medio de piezas concebidas como *obras de arte*. El futuro de la disciplina estuvo, entonces, en su difusión, en su exhibición, tarea de la que se hizo cargo el IEAP desde 1947 hasta comienzos de la década de los sesenta, a través de constantes exposiciones de grabado y gráfica principalmente en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile y en las salas del MAC.

⁵² *Ibíd.*

Para 1946, distintas fuentes sitúan al grabado en una posición marginal respecto a las demás disciplinas. En la *Revista Arte y Cultura*, el pintor y crítico de arte Ricardo Richon-Brunet, en su artículo “Cien años de arte en Chile”, se propone resumir la “historia o evolución del arte chileno” a partir de una detenida revisión del devenir de la pintura y en considerable menor medida de la escultura –tónica de la historia del arte local-. El artículo no hace mención alguna a las artes gráficas⁵³. Por otra parte, al analizar una de las primeras iniciativas del IEAP por divulgar las artes nacionales en tierras extranjeras, nos encontramos con el mismo fenómeno. En el catálogo de la *Exposición de arte chileno en Colombia*, el poeta e investigador Tomás Lago (1903-1975) ofrece una breve contextualización de la formación del arte local, centrándose en la pintura mas sin ninguna aproximación al grabado, aun cuando formó parte del envío⁵⁴. Y es más, cuando se pretendió una reseña del evento, la gráfica también quedó fuera del comentario⁵⁵. Todo parece indicar que si las artes gráficas habían superado la “infancia” al momento en que Bontá tomó las riendas de su enseñanza, hacia mediados de los cuarenta la crítica no tenía la misma madurez para juzgarlas.

Algo que todavía se dejaba ver para abril de 1947, cuando el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura organizó una exposición de grabados del *Atelier Dix-Sept*, el reconocido taller neoyorquino de Stanley William Hayter (1901-1988). Esta no era otra que la muestra consagratoria de la gráfica modernista estadounidense, *Hayter and Studio*

⁵³ *Arte y Cultura*, Año 1, Nº 1, 31 de marzo de 1946. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, pp. 18-23.

⁵⁴ “Noticia liminar”, en *Exposición de arte chileno*, Salón de exposición de la Biblioteca Nacional, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, junio-julio 1946.

⁵⁵ Walter Engel, “Exposición de arte chileno en Bogotá”. En *Arte y Cultura*, Año 2, Nº 5; enero, febrero, marzo de 1947. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, pp. 3-5.

17 que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) en junio de 1944, que luego de dos años de itinerar en Estados Unidos fue enviada a Latinoamérica “[...] dentro de los envíos organizados por entidades norteamericanas como parte de una campaña tendiente a afianzar, ya en tiempos de la guerra fría cultural, la imagen de la ‘libertad artística’ norteamericana en el territorio latinoamericano”⁵⁶. La crítica aparecida en el diario *La Nación* de mano de Antonio Romera (1908-1975), difícilmente supo apreciar lo exhibido. Si bien Romera elogiaba al artista británico por “[...] valorizar las artes del grabado mediante una disciplina que tenía tanto de artesanal como de artística [resucitando] viejas técnicas para adaptarlas a la sensibilidad moderna”, justamente el carácter *moderno* del trabajo fue, no obstante, motivo de reproche: Romera critica el “rigor excesivo de la disciplina y el *laboratorio*”, la “similitud de estilo”, la fuerte influencia de Picasso que inhibe “a un lenguaje expresivo que tradicionalmente se ha utilizado para representar formas objetivas”; juzga “el exceso de la plasticidad pura” como causante de obras carentes de valor que “agotan pronto sus posibilidades estéticas”. En suma, las estampas nacidas en el *Studio 17* (ver imagen n° 6) serían una muestra de la “insistencia de una corriente hacia el arte deshumanizado”, opuesto a su esencia: “El grabado es un arte descriptivo que no puede renunciar a su misión específica”⁵⁷. Ciertamente, los juicios de Romera estaban influenciados por las ideas estéticas del filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955), formuladas en su ensayo *La deshumanización del arte* de 1925 donde analiza “el arte nuevo”, el arte de vanguardia, y debido a su tendencia a la abstracción y

⁵⁶ Dolinko, 2012: 47.

⁵⁷ “Exposición de grabados”, *La Nación*, 27 de abril de 1947.

lejanía con la representación naturalista, lo plantea como “deshumanizado”⁵⁸. Sin embargo, en relación al grabado, como hemos visto, el punto de vista de Romera también tenía que ver con un desconocimiento de su autonomía como medio artístico frente a su función descriptiva y reproductiva.

A propósito de estos tópicos, si volvemos un año atrás, el 57º Salón Oficial de Artes Plásticas de 1946, organizado por el IEAP en el Museo Nacional de Bellas Artes, se vuelve un factor problemático al intentar trazar el grado de contemporaneidad respecto a la apreciación del grabado que se tenía en Chile. El Primer Premio de la Sección Dibujo-Grabado de este certamen fue otorgado a la artista Lily Garafulic (1914-2012) por la obra *Cellista* (ver imagen n° 7), un grabado al buril y aguafuerte realizado en 1945 y que ya había sido exhibido en Nueva York como parte de una muestra del taller de Hayter⁵⁹. Garafulic, con su participación en el Salón Oficial, muy tempranamente estaba insertando en el campo artístico nacional las innovaciones modernistas para el grabado y daba a conocer una concepción de imagen inusual o por lo menos no trabajada en los talleres de Bontá o de Hermosilla. Su grabado al buril (además de dos intaglios) tuvo que competir con las aguafuertes de Ciro Silva (1907-1997) y Pedro Skarpa (1921-1949), discípulos de

⁵⁸ “Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna” (Ortega, 2000, p. 20-21). Reflexiones como esta son las que planteó Ortega y Gasset y que empaparon gran parte del pensamiento de Antonio Romera. De hecho, éste fue uno de los divulgadores de las ideas de aquél en Chile. A propósito ver: “En torno a las ideas estéticas de Ortega”, *Atenea*, n° 412, abril-junio de 1966, pp. 217-223.

⁵⁹ Lily Garafulic en 1944 obtuvo la beca Guggenheim para perfeccionar sus conocimientos escultóricos en el *New School of Social Research* de Nueva York, sin embargo sus planes tomaron otro rumbo al conocer el *Studio 17* donde se interesó por la gráfica e inició el aprendizaje con el maestro británico.

Hermosilla que presentaron obras de temas de carácter popular nacionalista⁶⁰ (ver imágenes n° 8 y n° 9). Estando Bontá a la cabeza del jurado, ¿por qué fue premiada la obra de Garafulic frente a dos representantes del canon tradicional del grabado que la Escuela de Artes Aplicadas fomentaba? Podemos aventurar una respuesta: se reconoce la *novedad de la técnica*. La estampa de Garafulic ofrecía una atractiva relación la simpleza del motivo figurativo -ajeno a cualquier carga político social- y la complejidad de su ejecución mediante el uso del buril; la potencia estética del grabado no se halla en la carga expresiva del tema sino en su hábil síntesis visual otorgada por el procedimiento gráfico idóneo⁶¹. Podemos suponer que Bontá y el resto del jurado supieron apreciar lo que un año después escapó al juicio de Romera, estableciendo una clara divergencia entre la opinión de los artistas y la de la crítica.

Esta carencia comienza a ser suplida a través de una de las primeras exposiciones exclusivas de estampas organizadas por el IEAP en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. En julio de 1947 tuvo lugar la *Exposición de grabados del artista italiano Francesco Chiapelli*, a propósito de la cual se coordinó una charla abierta al público el mismo día de la inauguración (9 de julio), a cargo del artista chileno Gustavo Casali Bandelli (1895-¿?), con tal de explicar “la historia del grabado al agua fuerte en Italia, a partir del siglo XVII”, dar “los rasgos biográficos” del grabador italiano (1890-1947)

⁶⁰ La obras presentadas por Silva se titularon *Plaza Echauren* y *Gente del mar*; mientras que las de Skarpa fueron *Son cosas de los obreros* y *Son cosas de los europeos*. Ver 57°-58° *Salón Oficial*, Santiago: IEAP, 1946.

⁶¹ La historiadora del arte Soledad García Saavedra ofrece un análisis respecto de la modernidad que evidencia la pieza de Garafulic: “aun cuando la figuración estaba fuera del repertorio surrealista biomórfico predominante en el taller y la obra de Hayter, este prototipo le valió el avance inmediato -principalmente por el dominio del ritmo de curvas- hacia mayores complejidades y dinámicas que tienden, al igual que sus esculturas, al volumen ocupado por la forma”. “Cuerpos Vitales. Obra gráfica de Lily Garafulic”. En *Lily Garafulic. 100, una doble mirada*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Arte, 2014, p. 21.

y “un breve comentario de la obra expuesta”⁶². El mismo Casali en el catálogo de la muestra exponía las razones de aquella charla:

Atracción singular ejerce para los iniciados el mundo de las estampas, como el mundo de los libros antiguos; no interesa realmente sino a un pequeño grupo de refinados, pues hay que constatar, que el gran público, ignora totalmente su preparación. Una educación del gusto, del ojo y del espíritu son necesarias para apreciar debidamente las cualidades técnicas y artísticas, y sobre todo el carácter histórico de las obras maestras que ellas encierran.

El gusto por el grabado no se improvisa; esto es general para todas las artes. Un gusto verdadero y de selección indica no sólo refinamiento, sino también capacidad de retención, conocimientos adquiridos que sólo puede dar la comparación larga y meditada de infinitos objetos de arte.

Luego, Casali entrega una breve caracterización de la obra de Chiappelli, estableciendo una ya tradicional relación con Goya⁶³, y termina su comentario con estas palabras:

Hago votos porque este encomiable afán de divulgación sobre el grabado, logre despertar en el público todo el interés que tiene y que merece. Espero que, en tiempos no lejanos, permita formar a nuestra Biblioteca Nacional o a alguno de nuestros Museos de Arte, una colección especial de grabados, de modo que, puedan ofrecer en exposiciones periódicas sus mejores ejemplares, tal como lo venía haciendo la Biblioteca Nacional de París, con el agradecimiento de los entendidos y el asombro de los que, desconociendo su verdadero mérito, llegan finalmente a comprenderlo y a apreciarlos.⁶⁴

⁶² Gustavo Casali B., “Un notable grabador italiano contemporáneo”. En *Exposición de grabados del artista italiano Francesco Chiapelli*, Sala de exposiciones de la Casa Central Universitaria, 9-19 de julio de 1947. Santiago: IEAP, 1947.

⁶³ El mismo referente consagrado y consabido de la historia del arte occidental que sirvió de contrapunto a Antonio Romera para desvalorizar las obras de los discípulos de Hayter en la mencionada exposición de abril de 1947. Las referencias a Durero, Rembrandt y Goya constituyen, a juicio de Silvia Dolinko, “[...] parámetros de perfección técnica y estética” que dan cuenta de una “[...] aversión hacia los postulados del modernismo [...]”. Dolinko, 2012: 60.

⁶⁴ Casali, *Ibíd.*

Cuestiones de gran importancia es posible extraer de los fragmentos citados: 1) se liga al grabado la función decorativa y/o ilustrativa que cumple al interior del libro; 2) se reconoce que la estampa es valorada por un “pequeño grupo de refinados” frente a la ignorancia de la mayoría; 3) se declara la necesidad de una “educación del gusto” para apreciar el grabado, evidenciando la ausencia en Chile de ese gusto; y 4) se reclama la creación de una colección de estampas, desde una institución pública, como una vía estable que instituya dicho gusto. Los dichos de Casali y la actividad divulgativa que esta exposición movilizó, manifiestan las mismas contradicciones que advertíamos a propósito de los comentarios vertidos en *El Mercurio* acerca del *Primer Salón de Grabadores*: por una parte hay una declarada urgencia y voluntad por dar a conocer y exhibir obra gráfica, pero aún es pensada en su carácter decorativo, funcional, mas no en una completa autonomía como pieza de arte. Si bien Casali hace hincapié en las virtudes estéticas de las estampas, sus juicios comienzan desde la ilustración de libros y no desde una pieza autónoma. Sin embargo, lo cierto es que podemos establecer el mes de julio de 1947 como el inicio de la *labor educativa* del IEAP en torno al grabado⁶⁵.

Esto último se hizo aún más patente en agosto del mismo año con la fundación del Museo de Arte Contemporáneo, dependiente de la Universidad de Chile, que como ya hemos adelantado tuvo como su primer director al pintor y grabador Marco Bontá a partir de 1947. Desde su muestra inaugural dictó las bases para una nueva valoración y

⁶⁵ Iniciativa reforzada por la prensa también sobre la misma muestra, donde se ofrece una breve explicación sobre las técnicas de grabado: “Las técnicas empleadas para lograr las calidades que se ven en esos grabados son las llamadas punta seca, o sea, el grabado directo con un buril sobre una plancha de zinc o cobre; el aguafuerte, lo que se entiende por la intervención del ácido nítrico en el grabado. Junto a estas expresiones más usadas existen otras como el aguatinta y xilografía, o grabado en madera, que no se encuentra en ejemplo en esta exposición”. “Hasta mañana puede ser visitada la exposición de Francesco Chiapelli”, *La Nación*, 18 de julio de 1947.

concepción del grabado al exhibir estampas dentro de sus muros, otorgándoles la categoría de piezas de *arte contemporáneo*. Desde ese momento en adelante, fueron numerosas las exposiciones de obra gráfica que el Museo organizó, principalmente de artistas extranjeros, cumpliendo con los objetivos pedagógicos divulgativos del IEAP – eventos que trataremos más adelante-. Pero un aspecto tanto o más importante que las exposiciones, fue la iniciativa propia de Bontá de conformar la primera colección institucional de grabados de autores locales e internacionales, que sirvió como una vindicación de la disciplina y también para despertar la curiosidad de la opinión pública. Esta colección llamó la atención de la prensa, aspecto que durante la primera década de vida del Museo fue constantemente reconocido como uno de sus más importantes atributos –algo que podemos rastrear hasta el día de hoy-. Ejemplo de lo anterior es el artículo de 1956 de Andrés Pizarro en la *Revista de Arte* titulado “Cómo se formó el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal”, en el que afirma: “El Museo se ha enriquecido con una notable y completa colección que resume la historia del grabado en Chile. Esta colección fue donada por Marco A. Bontá, quien la comenzó a formar hace 25 años atrás, al crearse el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas. Dicha colección consta de 150 grabados”⁶⁶. Y un año después, en el mismo medio, el poeta, escritor y artista Dámaso Ogaz (1924-1990), en su artículo “Destino y transcurso del Museo de Arte contemporáneo”, escribió:

En la actualidad cuenta con 70 piezas pictóricas, 7 esculturas, 12 dibujos, un esmalte sobre metal y 22 grabados. A estos últimos hay que sumar una colección completa de

⁶⁶ *Revista de Arte*, N° 3, 2ª época. Santiago: IEAP, marzo-abril de 1956, pp. 31-32.

150 grabados, de incuestionable valor histórico, pues resumen el desarrollo técnico de tal expresión en Chile. La preciada colección fue donada por su mismo director, Marco A. Bonta; el cual la reunió en su cátedra de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.⁶⁷

La presencia de grabado en el MAC significó, como podemos ver, un cambio de estatuto para la práctica, puesto que “[...] la concepción del término *contemporáneo* en la época no tenía que ver con una idea artística en particular, sino que se usó [...] en su sentido literal. Desde esta acepción, no se estableció una diferenciación entre *arte moderno* y *arte contemporáneo* [...]. Ambos se utilizaron indistintamente para definir la producción artística que se estaba realizando en ese momento”⁶⁸. Es decir, los mismos parámetros de *contemporaneidad* que estableció la directiva del Museo, transformaron al grabado como una práctica artística *actual*, o como diría el mismo Dámaso Ogaz: “La condición de contemporaneidad, presente en este museo, ha sido vista en correspondencia con un medio. Su director, Marco A. Bontá, ha ido más allá de toda escuela, teoremas y tendencias, [...] para darnos en la medida de los recursos dispuestos una síntesis cabal y objetiva del ir y venir del arte nacional”⁶⁹.

Dejaremos a un lado la actividad del MAC para volver a otras exposiciones que tuvieron lugar en 1947. La revalorización de las artes gráficas como medio artístico autónomo ya comenzaba a dar frutos al mes siguiente de la fundación del MAC, cuando Antonio Romera, a propósito de la *Exposición de grabados de André Racz* en la Sala del Pacífico, escribía:

⁶⁷ *Revista de Arte*, N° 9-10, 2ª época. Santiago: IEAP, septiembre-diciembre de 1957, p. 21.

⁶⁸ Berríos (et. al.), 2012: 230.

⁶⁹ Op. Cit., p. 18.

Es indudable la nueva popularidad que está adquiriendo el grabado. Las exposiciones son cada día más frecuentes, y los artistas no desdeñan pedir a la plancha la posibilidad de expresar sus propios sentimientos.

Lo primero que se advierte en el grabado de nuestros tiempos es su autonomía, su vuelo lírico, su alejamiento de la sumisión a otras artes, y la rebusca de una expresión que le sea propia. En los antiguos, el grabado tenía resonancias pictóricas. La insistencia en los elementos plásticos, en el claroscuro, en el juego de los valores, era lo peculiar en esos periodos.

Se ha perdido, en cambio, todo lo que en el grabado era ilustrativo. En los grabadores del pasado el tema era por lo menos la mitad de la obra. [...] Hay hoy, sin embargo, una audacia técnica que busca nuevos horizontes y que aspira a enriquecer el arte del grabado con hallazgos inéditos.⁷⁰

Es curioso el cambio de percepción del crítico de arte frente a los recursos gráficos y a esa “misión específica” que supuestamente tenía el grabado: lo *ilustrativo* ha quedado en el pasado para dar paso a la *audacia técnica*, justamente lo que hace tan sólo unos meses atrás no había visto en la muestra del *Studio 17*. Contradictorio, pues el artista rumano André Racz (1916-1994) trabajó en ese taller y fue ayudante de Hayter durante 1943 a 1945; es decir, su obra estaba inscrita en la misma poética experimental⁷¹.

Cerrando el año 1947, tuvieron lugar dos exposiciones más sobre grabado de la mano del IEAP. El 17 de octubre, la *Exposición de dibujos y grabados del Canadá provenientes del Museo de Ottawa* en el Museo Nacional de Bellas Artes, y el 3 noviembre el *Primer Salón de Grabadores chilenos*, en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación. Acerca de la primera, el poeta Humberto Díaz Casanueva (1906-1994), como recién vimos en Romera, no hace más que destacar la pericia técnica de las estampas

⁷⁰ Antonio Romera, “Grabados de André Racz”, *La Nación*, 5 de septiembre de 1947.

⁷¹ *Hayter and Studio 17: New directions in gravure, Release Wednesday 28, 1945*. Moma Press archives: https://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/949/releases/MOMA_1944_0035_1944-06-16_44616-27.pdf?2010.

canadienses, aunque con cierta desconfianza frente a la poética abstracta, pero entendiendo a la gráfica como una vía para trabajar problemas estéticos: “Aquí hay posesión consciente de todos los recursos técnicos y a la vez de un poderoso esfuerzo de síntesis, de precisión y afán depurador. Sus composiciones, aún las más audaces o abstractas, reposan sobre un equilibrio que no es inercia, sino compostura interior, superación de conflictos primarios, hechicera armonía”⁷². En cuanto al *Salón de Grabadores*, esta fue una de las tantas iniciativas lideradas por el grabador porteño Carlos Hermosilla Álvarez, haciendo justicia a la voluntad de contribuir en la difusión de su oficio, transmitida a Bontá en la carta que usamos como epígrafe para este capítulo. Esta exposición sirvió para dar a conocer la labor formativa de Hermosilla desarrollada en su Taller de Viña del Mar, tal como lo describió la prensa: “Nos corresponde destacar que esta iniciativa fue hija del profesor de grabado de la Escuela de Bellas Artes, Carlos Hermosilla, y que el mayor aporte de trabajos fue hecho por grabadores de la provincia de Valparaíso [...]”⁷³. Tal como su maestro, Hermosilla estableció una segunda cuna de grabadores en el país, un lugar que pensó la gráfica ya no como una práctica al servicio de la industria sino como un arte autónomo y que vio en su proceder técnico el sello de su legitimación. Lo anterior queda implícito en otro pasaje de la correspondencia antes citada:

[...] pienso que en las asignaciones de los premios a los diversos géneros artísticos debe crearse para el grabado un monto exclusivo; no como ha estado haciéndose

⁷² *Exposición de dibujos y grabados del Canadá provenientes del Museo de Ottawa*. Museo Nacional de Bellas Artes, 17 de octubre de 1947. Santiago: IEAP, 1947.

⁷³ “Salón de grabadores”. En *Arte y Cultura*, Año 2, N° 8; octubre, noviembre y diciembre de 1947, p. 253. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, 1947.

hasta el presente que la misma asignación sirve para Dibujo y Grabado. Creo que no es posible que un croquista improvisado se sitúe en el mismo plano de categoría artística que un grabador, por hábil que sea. En este aspecto se han estado efectuando en los últimos Salones verdaderas estafas.⁷⁴

¿Por qué un grabador estaría en una “categoría artística” superior a la de un dibujante?
¿Qué habría en el grabado que lo pondría por sobre el dibujo? Siguiendo a la historiadora del arte argentino, Silvia Dolinko, es en el *proceder técnico* del grabado donde hay que buscar la respuesta: “Obra estampada a partir de una matriz, impresa en soporte de papel, editada en una serie o como pruebas de artista que dan cuenta de los diferentes estadios del desarrollo de la imagen: un primer plano para el abordaje del grabado parte por la pregunta por *la técnica* [...] la técnica como el cuestionamiento por el hacer, por el rol del oficio [...]”⁷⁵. Una idea que es posible rastrear en declaraciones del grabador porteño que se remontan a 1944: “La interpretación de nuestro tiempo requiere una disciplina técnica como jamás la había tenido antes en la historia del arte”⁷⁶. Fue la destreza artesanal necesaria y propia de la práctica del grabado la que enseñó Hermosilla a sus discípulos en el Taller de Viña del Mar como garante de valoración artística, factor distintivo frente a un “croquis improvisado” que puede evidenciar buen oficio pero no responde a un proceso técnico complejo como el grabado.

Si bien es cierto las demandas de Hermosilla manifestadas a Bontá no tuvieron efecto alguno en las políticas del Salón Oficial –durante los años de existencia del certamen no se abolió la mención “Dibujo y Grabado”–, su labor en torno a la divulgación

⁷⁴ Carta de Carlos Hermosilla a Marco A. Bontá, 1945, Op. Cit.

⁷⁵ Dolinko, 2012: 24-25.

⁷⁶ Carlos Hermosilla, “Exposición de pinturas de González Arancibia”, en *La Unión*, Valparaíso, 17 de octubre de 1944. Citado en “El grabador Carlos Hermosilla” por Antonio R. Romera, *Carlos Hermosilla*. Colección de artistas chilenos N° 16. Santiago: IEAP, 1959, p.20.

de las artes gráficas en general y del quehacer de los miembros del Taller, tuvo el reconocimiento merecido en la crítica, como es posible constatar en la Revista *Arte y Cultura* de 1947:

Este curso, fundado hace unos pocos años, ha estado desde su iniciación a cargo del profesor Carlos Hermosilla Álvarez, personalidad artística de fama internacional. En el breve lapso al que nos referimos, ha logrado formar un equipo de grabadores que se encuentra entre los mejores de Chile. Se puede aún decir que por la calidad de su obra, por su número, la variedad de técnicas en que trabajan y la abundancia de exposiciones realizadas, nuestros grabadores forman ya una “escuela” en el sentido normativo.⁷⁷

Y un año después, el escritor y periodista antofagastino, Andrés Sabella (1912-1989), al redactar una semblanza del maestro grabador, escribió: “En su taller de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar ha congregado a los mayores espíritus jóvenes y con ellos formó un círculo de grabadores que hoy concentra la madurez de este arte en la patria”⁷⁸. Como vemos, los juicios de la crítica son bastante positivos y auguran un nuevo estatuto de apreciación para el grabado. Sin embargo, no deja ser curioso que el año en que Sabella reconoce cierta madurez en el grabado, sintetizando a la vez la opinión de la crítica del año anterior, sea el mismo en que Bontá había transmitido esa pesimista visión a Stig Granberg. Al parecer, a los ojos del precursor de la autonomía del grabado en Chile, no eran suficientes los avances que se habían logrado en la materia.

⁷⁷ “El Curso de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar”, en *Arte y Cultura*, Año 3, N° 9; enero, febrero y marzo de 1947. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, p. 39.

⁷⁸ Andrés Sabella, “Carlos Hermosilla Álvarez”. En *ProArte*, jueves 9 de septiembre de 1948, Año 1, N° 9, p. 2.

Es así como, por iniciativa del mismo Bontá, el año 1948 se realizó una importante labor pedagógica divulgativa en relación a las artes gráficas. En una carta con fecha 10 de septiembre de dicho año, Rafael Sierralta, Presidente del Centro de Amigos del Arte de Talca, agradecía al director del IEAP el envío de 59 estampas con el objetivo conformar una exposición en aquella ciudad. En efecto, el martes 21 de septiembre de 1948 fue inaugurada la *Exposición de Grabados chilenos*, evento que cubrió el diario *La Mañana de Talca*, donde se declaró lo siguiente:

El Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, don Marcos Bontá, que ha sido el fundador de la enseñanza de las Artes Gráficas de Chile en el año 1931, ha querido que esta técnica pueda ser admirada por nuestro público y con la esperanza de que nuestros artistas la sigan. Esta rama de las artes plásticas comienza a tener su auge recién en nuestros días y ha sido muy poco cultivada en el pasado por los artistas nacionales. El notable resurgimiento plástico que se está apreciando en nuestro país indudablemente contribuirá a que ella tenga también su oportunidad de prosperar, justificando plenamente esta iniciativa del Instituto antes nombrado por darles a conocer y estimular su práctica.⁷⁹

Desde ya podemos notar similitudes con la carta dirigida a Granberg, por lo que podemos aducir que el periodista no hizo más que transcribir las ideas de Bontá respecto del tema. Pero más allá de eso, es importante notar cómo, a través de otorgar visibilidad al grabado, se pretendía “estimular su práctica”. Dichas expectativas hacían eco a los intereses de los organizadores del evento, lo que está explicitado en la misiva de Sierralta ya mencionada:

⁷⁹ “Con gran asistencia de público fue inaugurada ayer martes la Exposición de Grabados Chilenos”, *La Mañana de Talca*, miércoles 22 de septiembre de 1948, p 5.

[...] esperamos que el público y los artistas locales vean en ellos [los grabados] la demostración evidente del progreso alcanzado por esta rama artística en nuestro país, en el cual Ud. ha dedicado sus mejores esfuerzos y conocimientos.

Procuraremos presentar también en esta ocasión alguna conferencia sobre grabado y esperamos que tanto la exposición misma como esta última sirvan para decidir a algunos de nuestros cultivadores del arte a adoptar esta técnica.

Nos congratulamos de esta nueva oportunidad que nos brinda la iniciativa que Ud. ha tomado, de servir los altos intereses de la cultura local [...] haciéndola llegar en todas sus formas de expresión hasta el público, que va obteniendo así el refinamiento que efectivamente dan exposiciones como la que nos ha enviado Ud.⁸⁰

Complementando esto último, es preciso citar una segunda correspondencia entre Sierralta y Bontá, donde la exposición se plantea como una excelente oportunidad “[...] al poder exhibir trabajos tan interesantes y técnicas tan novedosas para nuestro ambiente como las que se pueden admirar en los Grabados Chilenos enviados”⁸¹. Llama la atención el apelativo de “novedoso” en este comentario, sobre todo si consideramos los nombres de los expositores: Alejandro Aguilera, Marco A. Bontá, Jorge Cruzat, Carlos Hermostilla, Pedro Lobos, Francisco Parada, Ruth Pérez, Julio Sierralta, Elva y Alfredo Vargas, todos formados en el Taller de Bontá en la Escuela de Artes Aplicadas, por lo tanto todos artífices de una obra dentro del canon tradicional del grabado. Es posible pensar, entonces, una suerte de ignorancia en relación a las artes gráficas y esta exposición como una de las primeras de su tipo en la región. Pero una cosa es cierta: las expectativas del artista Gustavo Casali manifestadas en el catálogo de la exposición de Francesco Chiappelli, comenzaban a hacerse realidad. Gracias a Bontá se gestó una colección de estampas nacionales e internacionales, que fue creciendo en número cada año, y

⁸⁰ Carta de Rafael Sierralta, Presidente del Centro de Amigos del Arte, a Marco A. Bontá. Talca, 10 de septiembre de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 2. Fondo de Archivo Institucional MAC.

⁸¹ Carta de Rafael Sierralta, Presidente del Centro de Amigos del Arte, a Marco A. Bontá. Talca, 22 de septiembre de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 2. Fondo de Archivo Institucional MAC.

mediante el IEAP –sinónimo en este momento de Bontá- éstas se daban a conocer a lo largo del país con una específica función pedagógica, con tal de lograr ese “refinamiento” en el público que mencionaba Sierralta.

Pero no sólo de la colección particular de Bontá se sirvió el IEAP para difundir la gráfica en nuestro país, sino que también de quien hemos caracterizado como el segundo agente catalizador de la disciplina: Carlos Hermosilla. Entre 29 de noviembre al 10 de diciembre de 1949, como parte de las actividades en celebración del Centenario de la Escuela de Bellas Artes, se llevó a cabo la *Exposición de grabados de artistas argentinos. A base de la colección particular del grabador nacional don Carlos Hermosilla Álvarez*, en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile. En el catálogo de la exposición se puede leer: “Como podrá apreciar el público visitante, se trata de un conjunto representativo y completo de la expresión gráfica argentina, rama plástica en la cual los artistas de la República hermana han llegado a un alto grado de desarrollo”⁸², y en efecto, considerando a los artistas expositores⁸³, la colección de Hermosilla mostró lo más representativo del grabado trasandino para la época. A propósito de la exposición, el novelista, dramaturgo, y periodista chileno Nathanael Yáñez Silva (1884-1965) escribió: “En el grabado hay que considerar dos fases: la creación y el trabajo técnico de grabador propiamente tal. Ambas condiciones o cualidades poseen estos grabados, que abrirán en nuestro ambiente un

⁸² Catálogo *Exposición de grabados de artistas argentinos. A base de la colección particular del grabador nacional don Carlos Hermosilla Álvarez*. Sala de exposiciones de la Casa Central Universitaria, 29 de noviembre – 10 de diciembre de 1949. Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

⁸³ Se expusieron obras de: Adolfo Bellocq (1899-1972), Miguel Bordino (1893-1965), Juan Carlos Castagnino (1908-1972), Víctor Delhez (1902-1985), Armando Díaz Arduino (1913-1979), Alfredo Guido (1892-1967), Alberto Nicasio (1904-1980), José Pineda, Nello Raffo, Víctor Rebuffo (1903-1983), Sergio Sergi (1896-1973), Demetrio Urruchúa (1902-1978), entre otros.

horizonte nuevo para estimar el arte argentino”⁸⁴, palabras que refuerzan la idea del *proceso técnico* como atributo artístico, principio fundamental para apreciar la obra gráfica. Considerando esto último, aquella condición propia del grabado no sólo servía para apreciar las obras argentinas sino también las nacionales.

La década del cincuenta fue muy significativa en cuanto a la difusión de la gráfica nacional e internacional en nuestro país, gracias a un gran número exposiciones tanto en la Sala de Exposiciones de la Universidad como en el MAC. Dentro de las muestras de artistas extranjeros, podemos nombrar: *Exposición de Pinturas, Dibujos y Grabados contemporáneos del Brasil* (Museo de Arte Contemporáneo, octubre de 1952, IEAP); *Arte gráfico en colores de la Alemania de hoy* (Sala de la Universidad de Chile, 26 de julio al 13 de agosto de 1955, IEAP); *Grabados suecos* (Sala de la Universidad de Chile, 17 de agosto al 4 de septiembre de 1955, IEAP); *Exposición de la Estampa Norteamericana* (Museo Nacional de Bellas Artes, 16 al 31 de agosto de 1956, IEAP); y *Grabadores noruegos contemporáneos* (Sala de la Universidad de Chile, 20 de marzo al 3 de abril de 1957, IEAP), entre otras; las que tuvieron una muy buena acogida en la crítica y ayudaron a cimentar la apreciación por la gráfica moderna⁸⁵. En relación al grabado local, figuran: *Exposición de Dibujos y Grabados de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores* (Sala de la Universidad de Chile, 11 al 17 de julio de 1955, IEAP); *Exposición de Marco A. Bontá* (Sala

⁸⁴ “Grabados argentinos”, *El Mercurio*, jueves 1 de diciembre de 1949, p. 17.

⁸⁵ “Algunas exposiciones gráficas dieron cuenta de los profundos y beneficiosos cambios de la especialidad. Los grabados noruegos, en una temperada posición moderna, entregaron la correcta presentación de sus artistas en una expresión sentida. La exhibición de gráfica alemana, toda una demostración de los prodigiosos inventos de los creadores germanos de la técnica, volvieron a insistir en los contrastes apasionados que caracterizan al arte alemán de todas las épocas. Los carteles polacos dieron una clara demostración de novedad y soltura artesanal, al servicio del impacto visual que debe llevar todo cartel. [...] Todo queda dicho con unas cuantas y escuetas formas coloreadas”. Ricardo Bindis, “Las exposiciones de 1957”, *La Nación*, martes 7 de enero de 1958.

de Exposiciones de la Universidad, junio-julio de 1955, IEAP); *Grabados de Carlos Hermosilla Álvarez* (Sala de la Universidad de Chile, 7 al 18 de julio de 1959, IEAP); y *Grabados de Eduardo Martínez Bonatti* (Sala de la Universidad de Chile, 1 al 17 de septiembre de 1959, IEAP), entre otras. Sin embargo, nos detendremos sólo en las exposiciones *El Arte de la Serigrafía en los Estados Unidos* de 1950, y *Panorama de la Pintura chilena*, de 1958; dos eventos disímiles en cuanto a sus propuestas en torno a la gráfica y que tuvieron lugar en esta década, pero fundamentales para comprender el desarrollo de ésta en el país y la importancia de su divulgación.

En este sentido, paradigmática fue la exposición *El Arte de la Serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos*, organizada por el IEAP en la Sala de exposiciones de la Universidad de Chile en septiembre de 1950. Esta muestra fue proporcionada a la artista viñamarina Liselotte “Lilo” Salberg (1903) por la *National Serigraph Society*, institución fundada en los Estados Unidos en 1940 con el propósito de fomentar el desarrollo del serigrafía en América. Esto último se hace visible en el catálogo de la exposición que contiene el artículo “La técnica de la serigrafía”, donde en una carilla se describe detalladamente el procedimiento técnico y la plantea como una rama nueva en las artes gráficas: “Los [...] procedimientos explicados permiten realizar series de grabados de reducido tiraje, hechos directamente por el propio artista y que, por lo tanto, conservan su sensibilidad. Por otra parte, la operación de extender el color al imprimir puede hacerse en diferentes maneras, lo que constituye una serie de recursos expresivos

con carácter también personal”⁸⁶. Ya habíamos visto una primera incursión norteamericana en pos de difundir la gráfica modernista de mano del *Studio 17* de Hayter; ahora se hacía a través de introducir la serigrafía como procedimiento ya no industrial como se conocía en Chile sino como una posibilidad dentro de las artes gráficas. Silvia Dolinko aclara las lógicas de este programa político-artístico:

Dentro de esta campaña sustentada en la posguerra, no sólo las exposiciones formaron parte del programa de difusión de la gráfica norteamericana. Desde la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Washington D.C., se distribuyó en Latinoamérica una versión en castellano del manual sobre la técnica de la serigrafía: el *Método de la pantalla de seda. Técnica de la impresión* de Anthony Velonis. Junto al mimeo en papel barato con profusión de detalles técnicos e ilustraciones, se distribuyeron *sets* con los elementos para la realización serigráfica – como matrices de seda y maniguetas para distribuir la tinta- intentando instalar una técnica novedosa para el sistema artístico, surgida de los programas oficiales de apoyo a las artes norteamericanas durante los años treinta.⁸⁷

No tenemos noticias sobre la presencia del manual de Velonis en nuestro país, pero podemos advertir cómo el catálogo de la exposición, con su detallada descripción del procedimiento serigráfico, fue concebido dentro de la misma campaña. Sin embargo, aun cuando el artículo del folleto sustentaba el carácter estético de la impresión serigráfica en las posibilidades plásticas que cada artista podía expresar por medio de la aplicación del color, la crítica tuvo una opinión diferente. Para Antonio Romera, la serigrafía quedaba disminuida frente a la “plasticidad” y “riqueza de matices” de la litografía y el aguafuerte, las que harían visible el “esfuerzo del creador”. Además, afirmó: “Las obras expuestas en

⁸⁶ *El Arte de la Serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos*. Sala de exposiciones de la Universidad de Chile, septiembre de 1950. Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

⁸⁷ Dolinko, 2012: 47.

esta sala son en general muy frías y carentes de verdadera emoción plástica. Caen del lado de lo ilustrativo y persiguen efectos decorativos. Sería injusto desconocer la minuciosidad y el cuidado técnicos. Lo importante, con todo, es la experiencia de este nuevo procedimiento gráfico”⁸⁸. El juicio de Romera esta vez parece estar acorde con el de los artistas, pues esta exposición no tuvo mucho impacto las artes gráficas nacionales, ya que ningún taller de grabado adoptó esta nueva técnica.

Ahora bien, un momento de consagración para el grabado local se concretó en enero de 1958 con la exposición *Panorama de la Pintura chilena*, ofrecida por el Museo de Arte Contemporáneo a la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago. El evento tuvo un carácter pedagógico a partir de una muestra que presentó el desarrollo de las artes visuales nacionales, abarcando no sólo pintura sino también escultura y artes aplicadas, en un recorrido cronológico por las “distintas etapas de su evolución” -como señala el catálogo-, cuyo objetivo era “[...] dar a los alumnos extranjeros de las Escuelas de Verano de la Universidad de Chile, la oportunidad de un mejor conocimiento de nuestro espíritu nacional en el arte”⁸⁹. El circuito comenzaba en la “Sala Valenzuela Llanos y Juan Francisco González” con los pintores de 1900 hasta la *Generación del 13*; luego continuaba en la “Sala Pedro Lira” con la generación formada entre 1920 y 1930; otra sala estaba dedicada a artistas formados bajo la influencia de las vanguardias históricas; la presencia de la escultura se declara incompleta en el catálogo y se distribuyó según época de realización acompañando la muestra de pintura; y en vitrinas se exhibieron cerámicas y esmaltes en metal realizados por estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas. Para el caso

⁸⁸ “Serigrafías de los EE. UU”, *La Nación*, domingo 17 de septiembre de 1950, p. 16.

⁸⁹ *Panorama de la Pintura chilena. Exposición ofrecida por el Museo de Arte Contemporáneo a la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago*. MAC, enero de 1958. Santiago: IEAP, 1950, p. 5.

del grabado se dedicó una sala especial que mostró por primera vez la colección del MAC, formada gracias a la donación de Marco Bontá. En ese momento la colección ascendía a ciento cincuenta piezas y por razones de espacio se seleccionó sólo 75. Se mostraron aguafuertes, aguatinas, punta secas, burilxilografía, litografías y barniz húmedo no sólo de grabadores chilenos sino también extranjeros: Graciela Fuenzalida (1916), Nemesio Antúnez, Fernando Saragoni, René Gallinato, Viterbo Sepúlveda, Martínez Bonatti (1930), Juan Egenau M. (1927-1987), Juan Bustamante, Carlos Hermosilla, Draco Maturana (1929), Julio Escámez (1925), Jorge Cruzat, Pedro Lobos, Francisco Parada, Lily Garafulic, Francisco Otta (1908-1999), Ana Cortés, Dister Buser, Héctor Pino, Walter Solón (1927-1999) y Marco Bontá. El catálogo de la exposición estableció la selección de grabado como “[...] una verdadera historia del desarrollo de nuestras artes gráficas que son de reciente data”⁹⁰, y la prensa tuvo una opinión similar:

En las cuatro salas del Museo, su director y fundador, el pintor Marco A. Bontá, ha logrado reunir obras de pintores, grabadores y escultores de este medio siglo, en cumplimiento de uno de los puntos más importantes de su plan cultural de este año [...] formarse una idea de la evolución de las artes visuales de nuestro país. Este panorama incluye la exhibición, por primera vez, de una de las más valiosas colecciones de grabados que posee el Museo. Las 75 láminas representan una historia de esta expresión en Chile y uno de los documentos didácticos de mayor mérito.⁹¹

Por primera vez una muestra y su fortuna crítica consideraban al grabado dentro de la “evolución” del arte chileno, a diferencia de lo que ocurría en publicaciones de 1946, como vimos anteriormente, es decir, se necesitaron más de diez años para que las artes

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ “El Museo de Arte Contemporáneo”, *La Nación*, jueves 9 de enero de 1958, p. 16.

gráficas salieran de la posición marginal en que las sumía la crítica de arte y se concibieran como una posibilidad artística autónoma. No es de extrañar que este acontecimiento paradigmático surgiera al interior del MAC y de la voluntad de su director Bontá, un ejemplo más de su infatigable misión por abrir el camino para un nuevo estatuto de la obra gráfica. Junto con la exposición también se realizó un ciclo de cinco charlas concebidas como un *Curso libre sobre arte chileno* a cargo del pintor Waldo Vila (1894-1979) y el mismo Bontá, quien dictó la conferencia *El arte del grabado en Chile* ante la selección de grabados exhibida. Así, darle cabida al grabado dentro del “panorama de la pintura chilena” al interior del Museo no fue la única estrategia, sino que también se continuó con la labor pedagógica-divulgativa en vistas a adiestrar el “gusto y el ojo” como dijera Casali en 1947.

Un último rendimiento tuvo esta exposición en 1958, puesto que cincuenta y ocho piezas de la colección de grabados chilenos del MAC fueron enviadas a Punta Arenas para conformar la muestra *Grabados chilenos. Colección perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago*, como contribución del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile a la Escuela de Temporada.

3.- Una década –y un poco más– de grabado en Chile

El recorrido por las actividades relacionadas con dar a conocer la producción de estampas como práctica artística, desde el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas bajo la dirección de Marco Bontá, hasta las principales exposiciones organizadas por el

Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, planteó la génesis del canon del grabado chileno de carácter tradicional, popular y nacionalista. Gracias a la labor del IEAP, el grabado local y extranjero comenzó a hacerse visible y a cimentar un nuevo espacio en el campo artístico nacional. Este proceso vino a ser uno de los resultados de la reforma a la Universidad de Chile tras la caída de la dictadura *ibañista* en 1931, es decir, un proyecto de redefinición de políticas artístico-culturales que se propuso extender el saber universitario a la sociedad en una voluntad pedagógico-académica. Asimismo, la formación del grabador y la divulgación de su obra, fue de la mano con la actualización de la crítica de arte. La incorporación de la gráfica en el ambiente artístico por parte de las instituciones universitarias, no pudo sino remecer a los críticos de arte que debieron asimilar el nuevo lenguaje y establecer nuevos parámetros para su correcta apreciación, cumpliendo a su vez con una labor legitimadora frente al discurso hegemónico del arte en el país. Desde la autonomía estética de la obra gráfica, se le concedió un nuevo estatuto a la disciplina dentro del arte chileno que se sustentó en la autorreferencialidad de los recursos plásticos y una distancia respecto de la tradición ilustrativa. El grabado nacional *surgió* desde la Facultad de Bellas Artes, se *divulgó* a través de las exposiciones y Salones Oficiales organizados por el IEAP, se *legitimó* desde la crítica de arte, y se *expandió* en la creación de nuevos talleres como focos alternativos de formación (Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar); es decir, la constitución del canon del grabado chileno germinó desde la propia institucionalidad.

Sin embargo, dicho canon tradicional no estuvo ajeno a su propio cuestionamiento. Prontamente este nuevo espacio abierto permeará las renovaciones del lenguaje gráfico

surgido en la primera línea del arte internacional. A la recién conformada tradición se le opondrá la *experimentación* durante toda la década del cincuenta que, si bien no es inmediatamente asimilada, intensificará aún más la pregunta por el *procedimiento técnico* al interior de la disciplina y de las artes en general.

II. HACIA UNA COMPRESIÓN DEL GRABADO MODERNO CHILENO

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 quíntuples, céntuples todos iguales, todos sanos y hermosos.⁹²

Nemesio Antúnez

Como se aclaró en el capítulo anterior, hacia finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, el plan de divulgación del arte del grabado llevado a cabo por el IEAP se consolidó en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile con la exhibición de la colección de estampas que su mismo director, el artista Marco Bontá, formó dirigiendo el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas. Es decir, en 1958 se mostró al público una selección de piezas realizadas por un conjunto de los más destacados grabadores chilenos de la época. Junto a los nombres Carlos Hermosilla, Lily Garafulic, Pedro Lobos y del mismo Bontá, entre otros, figuró también el de Nemesio Antúnez⁹³. Si

⁹² *Taller 99 / 50 años. Grabado*. Santiago: Corporación Cultural Taller 99, 2006, p. 28.

⁹³ El 9 de abril de 1959, el entonces Director del IEAP, Jorge Caballero Cristi, remitió una carta al Director del Departamento de Información Exterior y Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, como respuesta al Embajador chileno en Buenos Aires quien había solicitado “una nómina de los artistas grabadores más destacados del país”. En dicho listado aparece nuevamente Antúnez. La nómina completa es la siguiente: Marco Bontá, Escuela de Artes Aplicadas; Eduardo Martínez Bonati, Escuela de Bellas Artes; Nemesio Antúnez, Guardia Vieja 85; Roser Bru, Miguel Claro 2308; Dinora Doudchitzky, Huelén 75; Lucy Lortsch, Escuela de Bellas Artes; José Venturelli; Julio Escámez, Universidad de Concepción; Carlos Hermosilla, Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar; Juan Egenau, Escuela de Artes Aplicadas; Medardo

bien es cierto Antúnez no estaba vinculado a ninguna escuela artística del país, llevaba una considerable trayectoria en el campo de las Bellas Artes. A comienzos de la década de los cuarenta había participado en dos de los Salones Oficiales de Artes Plásticas organizados por Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con envíos de pinturas a la acuarela, mientras que en la siguiente década participó en los mismos certámenes, esta vez organizados por el IEAP, con envíos de pintura y grabado⁹⁴. Y dentro de este período, el año 1956 marcó sin lugar a dudas un hito en su incipiente carrera artística, puesto que en el mes de noviembre obtuvo el Primer Premio en el Salón Oficial de Artes Plásticas en la categoría Dibujo y Grabado (ver imagen n° 10), y en diciembre montó la primera exposición de su taller particular, el *Taller 99*.

¿Quién era Nemesio Antúnez hacia mediados de los cincuenta? ¿Cómo es que un artista con tan poca trayectoria en las artes gráficas locales y sin vínculo alguno con las escuelas de arte nacionales, funda un taller de grabado particular y logra posicionarse como uno de los grabadores más destacados del país? ¿Qué relación tuvo su obra gráfica con la instaurada por la Universidad de Chile y difundida por medio de sus aparatos oficiales de divulgación? Es nuestra intención responder estas interrogantes en las páginas que siguen, sin embargo no nos interesa aquí describir ni ahondar demasiado en la vida

Espinoza, San Nicolás 1481; Cirilo Silva, Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar; Viterbo Sepúlveda, Escuela de Artes Aplicadas; Pedro Lobos; Carlos Donaire, Lord Cochrane 884; Francisco Otta, casilla 9537. Correspondencia 1959, Carpeta N° 1. Fondo de Archivo Institucional MAC. Es preciso hacer notar que la nómina de artistas va acompañada del nombre de la institución académica a la que el grabador estaba vinculado o, en su defecto, a su dirección particular. Resulta curioso que al nombre de Antúnez le siga la dirección Guardia Vieja 85 y no “Taller 99”, como podríamos suponer, lo que vendría a resaltar el carácter informal del espacio aun cuando contaba con casi tres años de trayectoria expositiva.

⁹⁴ Las fuentes secundarias suelen presentar imprecisiones respecto a los Salones en los que Antúnez participó durante el período 1940-1960. Lo cierto es que hizo envíos a los siguientes certámenes universitarios: los de 1942 (dos acuarelas) y 1943 (cuatro acuarelas), y los de 1953 (dos pinturas al óleo y tres litografías), 1954 (un óleo, tres litografías), 1955 (tres acuarelas, un grabado al buril, una litografía y otra a dos colores), 1956 (un grabado al buril) y 1957 (tres litografías en color).

personal y en el currículo artístico de Antúnez, debido principalmente a que la bibliografía ha atendido esos aspectos en reiteradas ocasiones⁹⁵. El propósito más bien es evidenciar ciertos hitos en su singular formación artística que vendrían a distinguirlo sustancialmente respecto de los grabadores que hemos estudiado hasta el momento.

A propósito, es preciso señalar que en 1941 se graduó de arquitecto por la Universidad Católica de Chile, en parte para satisfacer la voluntad de su padre, un aristócrata criollo corredor de propiedades de profesión. Mientras cursaba dichos estudios, descubrió su habilidad para la acuarela lo que lo llevó a probar suerte en los Salones Oficiales, como se aclaró más arriba. Tomando como referentes a los grandes maestros del arte europeo -puesto que a los diecisiete años ya había viajado a Francia por primera vez y había visitado el Museo del Louvre-, su vocación artística se desarrolló de forma autodidacta y sin nexo con el arte local⁹⁶. Hallando la manera de sortear las presiones de su padre para que ejerciera su profesión de arquitecto, Nemesio Antúnez postuló a la Beca *Fullbright*, se la adjudicó y en 1943 emprendió el viaje a Nueva York con tal de estudiar un master en Arquitectura en la *Columbia University*. En el país del norte, además de obtener el grado de *Master of Science in Architecture* en 1945, se haría pintor y grabador.

En Nueva York visitó los grandes museos, galerías de artes, los bares que frecuentaban artistas como Mark Rothko (1903-1970), Arshile Gorky (1904-1948), Isamu Noguchi (1904-1988) y Roberto Matta (1911-2002), entre otros; conoció a Jackson Pollock

⁹⁵ A este respecto consultar: Nemesio Antúnez, *Carta aérea*. Santiago: Los Andes, 1988. Y Patricia Verdugo, *Conversaciones con Nemesio Antúnez*, Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1995.

⁹⁶ “Me introduje en la pintura con una visión más amplia, más general que si hubiera ingresado a la Escuela de Bellas Artes directamente. Si yo hubiera estudiado pintura, desde luego mi pintura no sería lo que es, sería diferente”. Patricia Verdugo, 1995: 26.

(1912-1956) y lo vio pintar en su taller. Paradojalmente, el mismo año que se graduó del master en arquitectura decidió dedicarse por completo a la pintura y montó una exposición de óleos y acuarelas en la *Norlyst Gallery* de Nueva York. No obstante, su formación artística en el extranjero no había suplido su ignorancia respecto del arte del grabado. Si bien sintió una vocación artística desde la adolescencia, Nemesio Antúnez nunca conoció ni sintió mayor interés por lo que a las artes gráficas nacionales se refiere: “Antes de 1943 [...] yo no sabía nada o muy poco de 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”⁹⁷. Ni siquiera como estudiante de arquitectura tuvo mayor vínculo con el grabado, tal como lo declaró en más de una ocasión: “En Chile se llamaba grabado a las reproducciones de cuadros. Y los estudiantes de Arquitectura no aprendíamos esta técnica. Así que para mí fue una real sorpresa descubrirlo en los museos y galerías de Nueva York: grabados de Picasso, de Miró, Munch, Gauguin y tantos otros. Ahí el grabado era una forma de arte valorada, celebrada y practicada. Estaba vivo”⁹⁸. Como es posible apreciar, Antúnez no conoció el grabado con fines estéticos y no reproductivos en nuestro país, sino en las galerías de arte neoyorquinas.

⁹⁷ N. Antúnez, “Carta sobre el grabado”. En *Retrospectiva grabados 1946-1989*. Galería Praxis, 6 de junio – 8 de julio de 1989. Santiago: Ediciones Hernán Garfías Ltda., 1989, s/n.

⁹⁸ Patricia Verdugo, Op. Cit., p. 37.

Fue gracias al consejo de su hermano Enrique Zañartu (1921-2000)⁹⁹ y al artista André Racz que conoció el *Studio 17* del ya mencionado Stanley William Hayter. En 1947 ingresó a estudiar grabado y aprendió los procedimientos del aguafuerte, la punta seca, el manejo del buril y el grabado en color. Y en el momento en que no tuvo los recursos económicos para pagar el coste mensual, el maestro británico le permitió continuar a cambio de convertirse en su asistente y llevar la bitácora del taller. En ese espacio de aprendizaje colectivo se codeó con artistas norteamericanos y exiliados europeos de renombre, como Edgar Seligman (1867-1958), Jacques Lipschitz (1891-1973), Joan Miró (1893-1983), Raymond Tanguy (1900-1955), Salvador Dalí, entre otros. Becado viajó a París en 1950 para continuar su formación como pintor, y a la vez que organizaba exposiciones para sus óleos ingresó también al taller de Monsieur Dorfinant (¿?), maestro litógrafo quien le enseñó su especialidad. Entre tanto, Hayter, al finalizar la Segunda Guerra, decidió volver a París para hacerse cargo nuevamente de su *Atelier 17*, oportunidad que Antúnez no desaprovechó con tal de perfeccionar sus conocimientos en el grabado. En esta ocasión incluso tuvo la fortuna de suplir a su maestro en la dirección del taller.

⁹⁹ Enrique, hermano menor de Nemesio, adoptó su apellido materno precisamente para diferenciarse de éste en el mundo artístico. Si bien su biografía consigna que alrededor de los 17 años comenzó a pintar de forma autodidacta, a diferencia de su hermano no se tiene información de exposiciones o participación en los Salones Oficiales de Artes Plásticas en los que se pueda apreciar los frutos de esa vocación. En 1942 viajó a Nueva York y conoció el taller de Hayter donde aprendió las técnicas de grabado -un par de años antes que Antúnez- y trabajó como asistente del maestro británico. Las primeras noticias que se tienen de su obra en nuestro país datan de 1956, en una exposición de pinturas en la Sala de la Universidad de Chile, y en 1957, en la *1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo*, sobre la que volveremos más adelante. Para una aproximación a su vida y obra, consultar: “Zañartu: aspiro a un realismo en la ejecución de la obra misma”, entrevista por Enrique Bello, y “Punto de vista sobre Zañartu” por Enrique Lihn, en *Revista de Arte*, Santiago: IEAP, agosto – diciembre de 1956, Segunda época, N° 5, pp. 11-16 y 17, respectivamente. Además de *Zañartu*, catálogo de exposición en Museo de Arte Contemporáneo (abril-junio 2008), Santiago: Universidad Mayor, 2008.

Después de alcanzar un considerable éxito como artista en el extranjero, Nemesio Antúnez tomó la decisión de regresar a Chile hacia finales de 1952. Sus logros ya eran conocidos en nuestro país al punto que su llegada causaba grandes expectativas en la prensa local. El periodista Oscar Pinochet, tras visitar una de sus exposiciones en París y deslumbrarse tanto con su trabajo como con los elogios que la crítica especializada parisina pronunciaba sobre su obra, manifestó las esperanzas que ponía en Antúnez en relación al futuro del arte chileno:

En octubre, Nemesio Antúnez dejará París y la Academia de William Hayter, donde es jefe de taller, y se dirigirá a Chile. Ojalá que su presencia sirva para que la pintura chilena, a su contacto y al de tantos otros auténticos pintores de Chile, se independice un poco más de tantos 'ismos' que nada tienen que ver con nuestra idiosincrasia y sólo alejan el día en que tendremos un arte nacional, de proporciones modestas, pero nuestro.¹⁰⁰

Discutibles son las palabras del periodista en cuanto a la apreciación de la obra de Antúnez y el carácter del arte chileno para comienzos de la década del cincuenta pues, a la luz de la formación del discípulo de Hayter, podríamos indicar justamente lo contrario: en un contexto en que el arte local estaba desarrollando una estética popular nacionalista, impulsada por los gobiernos socialistas y las políticas desarrollistas de la Universidad de Chile, serían precisamente artistas formados en el extranjero los que importarían todos los "ismos" del arte moderno. Y Antúnez, como veremos, lo haría en el campo del grabado.

¹⁰⁰ Oscar Pinochet, "París acoge al chileno Antúnez". En *Pro Arte*, 16 de septiembre de 1952, p. 3.

Por lo tanto, en las páginas siguientes profundizaremos en las repercusiones que tuvo la llegada de Nemesio Antúnez a Chile, así como también las razones que motivaron la creación del *Taller 99* y el rol que jugó dentro del campo de las artes gráficas nacionales. Adelantaremos que la irrupción de este taller significó la modernización del lenguaje visual y técnico del grabado, no obstante que ocurriera de manera fortuita y poco consciente. En este sentido, resulta importante rastrear la fortuna crítica de las exposiciones organizadas por el *Taller 99* considerando que, como se estudió en los capítulos anteriores, para mediados de los cincuenta la crítica de arte había logrado actualizarse y apreciar las estampas en términos estéticos a la par de la pintura y la escultura.

1.- Nemesio Antúnez y la creación del *Taller 99*

En una de las páginas de la revista *ProArte* de 1953 se encuentra el siguiente aviso: “Clases en el taller de dibujo y grabado de Nemesio Antúnez. Calle Guardia Vieja 85 (Providencia con P. de Valdivia). Martes y viernes de 5 a 9”¹⁰¹ (ver imagen n° 11). Como se había mencionado más arriba, hacia finales de 1952 Nemesio Antúnez decidió regresar a Chile con el propósito de enseñar lo aprendido en el extranjero. Desde un principio su intención pedagógica estuvo ligada a la enseñanza del grabado, ya que desde París trajo una prensa que instaló en la casa que arrendó en la comuna de Providencia, “en calle Guardia Vieja 99, la cual era la casa de los inquilinos de la antigua hacienda de don Ricardo Lyon, casa

¹⁰¹ *ProArte*, n° 161, jueves 30 de julio de 1953, p. 2.

amplia y campestre”¹⁰². Como notará el lector, en la numeración del domicilio existe una incongruencia entre el aviso de 1953 y las palabras de Antúnez que datan de 1988. En un comienzo el taller se promocionaba con la dirección Guardia Vieja 85 y, como veremos, luego figuraría en Guardia Vieja 99. Esta hacienda abarcaba ambas numeraciones y, en la medida en que el taller comenzó a ser frecuentado regularmente, Antúnez habría decidido distinguir su domicilio de su escuela particular. Pero lo cierto es que, a unos pocos meses de volver a pisar suelo nacional, el artista había dado comienzo a su proyecto de importar el saber adquirido en el *Atelier 17*. Esto, sin lugar a dudas, fue revolucionario en nuestro país. En las primeras páginas de este escrito habíamos aclarado que hubo otros artistas nacionales que se formaron bajo las enseñanzas de Stanley William Hayter, como Lily Garafulic y el rumano radicado en Chile, André Racz, sin embargo ninguno de ellos se propuso traspasar sus conocimientos a los artistas locales como lo hizo Nemesio Antúnez.

Pero las ambiciones de Antúnez iban más allá impartir clases particulares a aficionados:

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 abrir mi propio taller, fue una decisión acertada, de la cual todavía me enorgullezco.¹⁰³

¹⁰² Nemesio Antúnez, 1988: 36.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 37.

Acerca de estos episodios, en las fuentes secundarias sólo se hallan las palabras del propio Antúnez. En el proceso de ingresar a la Universidad de Chile como profesor de grabado, el arquitecto declaró haber sido examinado por Marco Bontá y Lily Garafulic, entre otros¹⁰⁴; y que en 1955 Bontá lo habría invitado a realizar un curso en el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el que tan sólo funcionó por un semestre¹⁰⁵. Sin embargo, estas fuentes no aclaran la razón de su desvinculación más allá de “problemas burocráticos” e “intereses opuestos”¹⁰⁶.

No obstante la desventura de su labor docente en términos institucionales, su taller *Guardia Vieja 85* poco a poco comenzó a hacer noticia en el medio artístico, tal como lo demuestra el siguiente artículo de prensa:

Las exposiciones de grabados y pintura que presentó Nemesio Antúnez a regreso a Chile, hace dos años, causaron tal admiración por el dominio del oficio, que nuestro medio plástico comprendió que tras ese alarde técnico se escondía una artesanía prodigiosa cuyo aporte era necesario recoger y estudiar.

Además, el moderno sentido espacial, el ángulo novedoso y la fina y sensitiva línea del acabado de sus obras, convertían de inmediato a Nemesio Antúnez en un factor definido, sólido en nuestro mundo plástico.

Por eso, cuando Antúnez abrió su taller en Guardia Vieja 85, acudieron a él nuestros jóvenes inquietos por la investigación.

¹⁰⁴ Pedro Millar, “Diálogo con Antúnez”. En *Taller 99*, catálogo de exposición. Santiago: Galería Cal, 1982, s/n.

¹⁰⁵ Nemesio Antúnez, 1989: s/n.

¹⁰⁶ Al parecer este asunto también era un misterio para sus contemporáneos: “Muchos jóvenes artistas chilenos querrían aprovechar las enseñanzas de Antúnez y no pueden hacerlo. Lo lógico sería que la Facultad de Bellas Artes solucionara este problema. Hace unos dos años, Antúnez desempeñó la cátedra de grabado en la Universidad, con resultados notables. No sabemos por qué no continuó en esas tareas, pero cualesquiera que fueran las razones, habría llegado el momento para la Universidad de pensar que no puede perderlo como profesor. [...] Algunos de los jóvenes que exponen, hace un año jamás habían tomado un buril; hoy ya son grabadores y verdaderas promesas para el arte nacional”. Sabino Gamboa, “La valiosa obra del Taller 99”, *El Siglo*, 13 de diciembre de 1956.

En estos dos años el maestro Antúnez ha ido entregando los secretos de su técnica, mostrando los recursos inagotables que se pueden obtener de los buriles, espátulas, ácidos, empastes, glasis, etc., etc. Todo lo va enseñando Antúnez con generosa paciencia.¹⁰⁷

Es preciso detenerse en varios asuntos a partir de este artículo. Lo primero es aclarar a qué exposiciones refiere. Del año 1953 tenemos registro de la muestra individual de pinturas al óleo en la sala del Ministerio de Educación (del 5 al 17 de octubre), la exhibición de grabados en la Sala de Exposiciones de la Editorial del Pacífico (del 19 al 31 de octubre) y la participación en el Salón Oficial de Artes Plásticas llevado a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes (mes de diciembre. Ver nota a pie número 94, página 60). –Más abajo nos detendremos a analizar la fortuna crítica de estas exposiciones, pues los juicios emitidos por los comentaristas resultan de enorme valor para robustecer nuestras hipótesis–. Lo segundo es advertir cómo el “dominio del oficio” y el “alarde técnico” visible en las piezas de Antúnez se convirtieron en categorías estéticas en las que descansan los argumentos para juzgar la calidad de las obras. Es decir, el procedimiento técnico, el *saber hacer* es sinónimo de un garante artístico en la obra de Nemesio Antúnez. Y lo tercero está relacionado con el tiempo que llevaba funcionando el taller de grabado. Las palabras del articulista vienen a corroborar lo leído en el aviso de la revista *ProArte* antes citado: Antúnez llevaba dos años enseñando grabado en su domicilio particular, lo que contradice sus propias palabras ulteriores vertidas en diferentes medios y todo el relato que la bibliografía sobre arte chileno no ha hecho más que repetir sin someter a crítica. Nemesio Antúnez no creó su taller de grabado al fracasar sus

¹⁰⁷ Walter Duhalde, “El taller de Nemesio Antúnez”, *La gaceta de Chile*, octubre de 1955, p. 13.

intenciones de impartir clases en la Universidad de Chile¹⁰⁸, sino que fue una iniciativa paralela que comenzó a mediados de 1953.

¿Qué caracterizaba a la estética de Antúnez? ¿Cómo entendía el oficio artístico y a qué parámetros procedimentales y teóricos anclaba sus grabados y su obra pictórica? ¿En qué aparato estético sustentó su enseñanza del grabado? Nos aventuraremos a plantear que las respuestas a estas preguntas se hallan en la crítica a las exposiciones individuales que el arquitecto montó en 1953, y que los juicios y categorías desplegadas por los especialistas coincidieron al comentar pinturas y grabados.

En la Sala del Ministerio de Educación, Antúnez presentó cuarenta óleos sobre tela, los que suscitaron la opinión de los críticos y escritores Luis Oyarzún (1920-1972), Antonio Romera y Jorge Sanhueza, entre otros. Oyarzún¹⁰⁹ definió dos categorías para los temas trabajados pictóricamente por Antúnez: las “visiones urbanas que contraponen, sombríamente, la insignificancia de los hombres y la magnitud desoladora de las masas arquitectónicas” y los “objetos que revelan el contacto humano: unos platos, unos cubiertos, unos palillos de fósforos”. Pero aún más importante que los motivos era el modo en que Antúnez se aproximaba a ellos, lo que Oyarzún decretó como “ensayos de plástica de plástica pura” y que explica de esta manera: “Pero en todos estos casos, y cualesquiera que sean los propósitos que dirigen su acción creadora, en Antúnez predomina la visión del pintor que se enfrenta con seriedad y audacia con los problemas

¹⁰⁸ Uno de los tantos ejemplos de esta ficción bibliográfica es el siguiente: “Conocía su país lo bastante para saber que –rivalidades y temores mediante- no se le facilitaría la posibilidad de enseñar el oficio del grabado en un aula universitaria. Lo intentó por varios meses. Y entre quedarse inmóvil, lamentando la idiosincrasia, y actuar con independencia y rebeldía, Nemesio optó por lo segundo.” Patricia Verdugo, Op. Cit., p. 49.

¹⁰⁹ Luis Oyarzún, “Exposición de Nemesio Antúnez”. *La Nación*, 12 de octubre de 1953, p. 12.

de su oficio". Se entiende, entonces, que además de la carga simbólica de los motivos figurativos retratados por el artista formado en Nueva York, sus pinturas develan una reflexión estético-constructiva articulada por dichos motivos.

Una idea semejante encontramos en los juicios de Romera¹¹⁰ para quien el trabajo de Antúnez suponía "una dignificación del tema humilde y sencillo, un ir hacia la callada y entrañable realidad". El crítico español percibe cómo el pintor explota constructivamente el trazado geométrico que proyectan los objetos domésticos o las arquitecturas que organizan sus composiciones, y concluye que para Antúnez "cualquier objeto es propicio como asunto temático del cuadro que aspira a transformarse en una ecuación o 'suma' plástica perseguidora ahincada de la pureza". Es decir, tras ese ejercicio de "dignificar lo humilde y sencillo" se desliza un deseo por develar al objeto cotidiano en sus posibilidades estéticas y compositivas al interior del contexto pictórico.

Finalmente, el artículo de Sanhueza¹¹¹ es el que más hondo incursiona respecto de las concepciones artísticas de Nemesio Antúnez, ya que además de analizar la exposición también ofrece una entrevista al arquitecto. Sin lugar a dudas este comentario sobre la muestra de óleos, al igual que los ya citados, observa con detención y admiración la pericia técnica y el rigor de oficio que emana de cada una de las piezas. Pero en esta oportunidad la inclinación artesanal está explicada por el mismo pintor:

El artista que no se satisfaga con un arte frívolo y superficial, necesita, además, del dominio del oficio, de un contacto vital, permanente y estrecho con el medio cultural del que proviene. Pero por sobre todo ha de estar el empeño por llegar a ser un

¹¹⁰ Antonio Romera, "Óleos de Nemesio Antúnez". *El Mercurio*, 15 de octubre de 1953, p. 3.

¹¹¹ Jorge Sanhueza, "Nemesio [sic] Antúnez y su exposición de óleos". *El Siglo*, 18 de octubre de 1953, p. 6.

profesional del arte, un individuo cuyo trabajo –como el pan para el panadero–, le proporcione los medios para vivir. En esta decisión va incluida necesariamente la adquisición de una técnica porque no puede llegar a ser un profesional quien no conozca a fondo su oficio.

Desde la perspectiva de Antúnez, el camino para convertirse en un *profesional del arte*, esto es, individuos que subsisten de su producción artística, está mediado por el dominio acabado de su oficio en términos artesanales, manuales, prácticos. En la entrevista, el chileno reconoce que tuvo la posibilidad privilegiada de obtener el saber técnico y esta visión profesionalizante del arte en el extranjero, sin embargo se niega a aceptar esta excepción como norma para los artistas locales. Reclama al medio artístico nacional la capacidad y obligación de formar creadores de la talla de los pares neoyorquinos o parisinos, y plantea su postura de esta forma:

Actualmente existe la misma idea que yo tuve hace 10 años, en el sentido de que el pintor se realiza como tal en el extranjero. Sin embargo, yo asumo ahora, fundado en mi propia experiencia, la responsabilidad de desvirtuar tal creencia y creo que ella no debería ser facilitada por organismos oficiales. Si en Chile se estableciera una enseñanza académica viva, se diera así mismo vitalidad a los museos, se evitaría que el artista fuera perdiendo el amor a su trabajo a instancia del decaimiento del medio cultural.

En estas palabras, emitidas el mismo año en que abrió las puertas de su domicilio particular y comenzó a enseñar el oficio del grabado, advertimos la voluntad pedagógica y las directrices éticas y estéticas que llevaron a Antúnez a postular como docente en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y que, tiempo después, lo llevarían a

dirigir el Museo de Arte Contemporáneo (1962-1964) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1970-1973 y 1990-1993).

Como aclaramos más arriba, en octubre de 1953 también se llevó a cabo la exposición de grabados de Nemesio Antúnez en la Sala del Pacífico, la que no tuvo una cobertura muy amplia por parte la crítica a excepción de la mirada de Antonio Romera¹¹². En esa oportunidad el artista exhibió litografías, aguafuertes, dibujos a tinta, gouaches y algunas acuarelas, piezas respecto de las cuales Romera apuntó que la “norma de artesanía se hacía aún más patente” y cuya su belleza estaba apoyada “en el bien hacer”. Resulta interesante notar cómo las apreciaciones críticas y los análisis estéticos respecto de la obra pictórica de Antúnez se replican en su obra gráfica, y se vuelve muy sugerente observar cómo Romera comprende los grabados no solamente en cuanto “alarde técnico” sino que como el sustrato que sintetiza una especulación artística. A través de su prosa especializada, el crítico así lo señala: “Un grabado en el cual se muestra un conjunto de cucharas sobre un lienzo cuadriculado elude toda complacencia naturalista y anecdótica y la humildad del tema se enriquece de complejas significaciones estéticas por el juego y la disposición armónica del conjunto”. Y para finalizar el comentario, recalca: “En ningún caso el rigor del oficio se desentiende de la proyección espiritual de la obra. Al contrario, la fusión de ambos dominios es tan íntima que reside ahí la primordial virtud de esta exposición”.

A la luz de lo expuesto, podemos establecer que desde aquel año el taller *Guardia Vieja 85* preparó técnicamente a sus discípulos para su debut en diciembre de 1956,

¹¹² Antonio Romera, “Grabados de Nemesio Antúnez”. *El Mercurio*, 24 de octubre de 1953, p. 3.

momento en que tuvo lugar la primera exposición de grabados del *Taller 99*. Dicha preparación tenía que ver con replicar el método de trabajo de Hayter, a saber, proveer de la prensa y las herramientas, dar a conocer cada procedimiento específico para generar una matriz, atender las inquietudes personales de forma colectiva, someter los resultados a la evaluación de los pares y hacer ver ese proceso como un instante más del aprendizaje; y esto en un clima de transversalidad entre el maestro técnico y los discípulos, donde no se imponía un determinado lenguaje visual sino que por el contrario se promovía la libertad en la creación de una imagen, una completa autonomía en la selección de los motivos representacionales y la experimentación con la técnica. Respecto de su método de enseñanza, Antúnez declaró: “La academia es el único camino para dominar el oficio. Es necesario dotarlos al máximo de recursos técnicos, para que no tengan trabas de este tipo al desarrollar su personalidad y encuentren más rápidamente el estilo que defina su obra creadora. En mi taller [...] todos los alumnos manejan las prensas, preparan las pastas, afilan las herramientas”¹¹³. El maestro como simple guía para el desarrollo individual de esa personalidad creadora, sin imponer una determinada poética narrativa acorde a algún discurso preestablecido, es la característica fundamental de la metodología pedagógica con el que Nemesio Antúnez dirigió su taller, misma metodología con la que se formó en el extranjero.

2.- Exposiciones del *Taller 99*, 1953-1959

¹¹³ Walter Duhalde, *Ibíd.*

Así, llegó el gran día. La oportunidad de mostrar al público chileno los resultados de esta innovación en la manera de formar a un artista, a un grabador. El martes 4 de diciembre de 1956 se inauguró la *Exposición de grabados en metal y madera del Taller 99* en la Sala del Ministerio de Educación, que estuvo abierta hasta el sábado 15 del mismo mes. Además de dar a conocer el trabajo de las y los artistas que lo conformaban, fue la ocasión para rebautizar al taller como tributo al maestro de Antúnez: así como Hayter nombró su *Atelier 17* según la numeración del inmueble en París (Rue Campagne-Première #17), el taller Guardia Vieja 85 pasaría a llamarse *Taller 99*.

En esta muestra inaugural participaron Delia del Carril (1885-1989), Dinora Doudchitzky (1914-2004), Luz Donoso (1921- 2008), Roser Bru (1923), Florencia De Amesti (1925-2006), Carmen Silva (1929-2008), Paulina Waugh, Inge Schünemann, Ricardo Yrarrázaval (1931), José Bracamonte, Juan Domínguez, Héctor Pino, Viterbo Sepúlveda y el mismo Nemesio Antúnez. Uno de los aspectos que más llamó la atención de la crítica fue que el número de expositoras superaba al de los expositores. La revista *Ercilla* destacó este hecho con el siguiente artículo: “Manos femeninas manejan buriles del ‘Taller 99’”¹¹⁴, donde se subraya que ellas acapararon el mayor número de piezas exhibidas, y en particular se recalca los motivos domésticos representados en sus estampas. Así, el artículo informa acerca de las “formas de ollas, cafeteras, un rincón de su cocina y, también, serenos rostros de mujer” de Luz Donoso (ver imagen n° 12), las “flores, hojas y caracolas marinas” de Florencia De Amesti (ver imagen n° 13), se detiene en las piezas tituladas *Silla de mimbre* y *Cesto con lana* de Carmen Silva, y *Jaibas* y *Playa* de Roser Bru.

¹¹⁴ *Ercilla*, miércoles 12 de diciembre de 1956, n° 1129, p. 12.

Aunque desconocemos las obras exhibidas por los autores masculinos, este antecedente inicial da pistas acerca del distanciamiento en términos temáticos que las estampas surgidas del *Taller 99* marcaron respecto de la tradición nacionalista y popular que había nacido en la Escuela de Artes Aplicadas desde la década del treinta, a través de esa “humildad del tema enriquecido por complejas significaciones estéticas”, como diría Antonio Romera.

La otra característica distintiva fue, por supuesto, el procedimiento técnico. Debemos insistir en que lo que importó Antúnez desde Nueva York y París es, como se dijo, una metodología de enseñanza pero por sobre todo un procedimiento específico para el grabado en metal¹¹⁵. Si bien es cierto que en esta exposición del *Taller 99* se mostraron xilografías y el propio Antúnez había desarrollado una vasta obra en litografía, fue el grabado en metal el que acaparó la predilección técnica del discípulo de Hayter y en particular la utilización del buril como herramienta para herir la plancha en vez de la aplicación de ácido, un utensilio que permitía grabar tanto en relieve como en hueco. Tal como lo habíamos visto en Lily Garafulic y su envío para el Salón Oficial de 1946, fue el procedimiento de la talla dulce el que permitió que aquellos motivos domésticos se cargaran de una riqueza gráfica y estética. A lo anterior hay que agregar el novedoso procedimiento del *grabado a color en hueco* desarrollado por el artista británico que permite trabajar la matriz “en masas sencillas de relieve o de un modo más complejo” lo que da como resultado “áreas sencillas de contraste de color o una vibración de colores

¹¹⁵ Comúnmente, el grabado es definido por el tipo de matriz (madera, piedra, metal, tela) que se utiliza para realizar las estampas, la que tradicionalmente determina un grupo de técnicas (relieve y hueco) y procedimientos de impresión (xilografía, litografía, aguafuerte, serigrafía, etc.). Consultar: Jaime Cruz, “Glosario de grabado”, en *Alas y Raíces*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2002, pp. 79-89.

[...] y dado el número de elementos variables a combinar, se pueden producir ‘infinitas’ posibilidades de color”¹¹⁶. Esta renovación en la producción de estampas corrió con mejor suerte que años anteriores, ya que en esta ocasión la crítica de arte estaba capacitada para apreciarlo.

A propósito de la pericia técnica visible en las estampas del *Taller 99*, el crítico de arte Antonio Romera escribió:

El ‘Taller 99’ es una especie de gremio de grabadores. [...] Lo importante es señalar ante todo esta iniciativa que trata de dignificar el arte gráfico dándole jerarquía al independizarlo, permitiéndole vivir por su cuenta.

Nemesio Antúnez es uno de nuestros artistas de más amplia y variada Minerva. Por su virtuosismo técnico y por su fantasía –tan visible en ‘Mesa blanca’ y ‘Cabeza’- es el maestro indicado para encausar muchas vocaciones dormidas. Su versación en la técnica del grabado le permite eludir la imposición de su manera, dejando que cada artista se exprese con su voz característica y según los dictados de sus diversos temperamentos.¹¹⁷

Mientras que Sabino Gamboa fue mucho más tajante en sus dichos:

Trece de sus discípulos, aparte del maestro, exponen en el Ministerio de Educación un conjunto de grabados que muestra, aparte de los valores individuales de cada artista, las ventajas del trabajo colectivo, del intercambio de experiencias y de una enseñanza técnica adecuada. [...] Las obras que presenta Antúnez son de una afinación tan cabal, de una emoción y un virtuosismo tan desarrollados, que difícilmente otros artistas chilenos podrán superar.¹¹⁸

¹¹⁶ María Ángeles Merín, *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2001, p. 38. <http://eprints.ucm.es/1733/>

¹¹⁷ “M. de Lipschutz – Taller 99”, *El Mercurio*, viernes 14 de diciembre de 1956, p. 7.

¹¹⁸ Sabino Gamboa, *Op. Cit.*

Afirmar que “difícilmente” otros artistas chilenos podrían “superar” la obra gráfica de Nemesio Antúnez es sumamente discutible, pero lo cierto es que ambos críticos vieron en el “virtuosismo técnico” de Antúnez los pilares en los que se apoyaba la “dignificación” del grabado. No obstante, ¿acaso no es propio del grabado el virtuosismo técnico? O, ¿la elaboración de una edición de estampas no supone desde ya una pericia técnica? ¿Es acaso la insubordinación de los recursos representacionales respecto del tema y la experimentación formal con el motivo lo que permite advertir la destreza técnica de una pieza gráfica? Más que esbozar una respuesta a estas interrogantes nos interesa formular las preguntas desde las cuales aproximarse al problema de la recepción crítica del arte del grabado, por lo tanto tan sólo dejaremos planteadas las inquietudes. –Aun cuando una respuesta afirmativa a la última de nuestras dudas signifique comprender el episodio del galardón obtenido por Lily Garafulic en el Salón Oficial de 1946 comentado anteriormente–.

Continuando con el análisis a la exposición inaugural del *Taller 99*, es preciso mencionar que mientras estuvo abierta la muestra Antúnez destinó un día para llevar a cabo una demostración técnica de grabado en la misma sala del Ministerio. Actividad que incluso fue promocionada en la prensa: “El viernes a las 19 horas, el grabador Nemesio Antúnez dará en el local de la exposición del grupo del Taller 99, en la Sala del Ministerio de Educación, una charla demostrativa de las técnicas del grabado. La exposición continuará abierta hasta el sábado”¹¹⁹. No deja de llamarnos la atención esta iniciativa. En estas mismas páginas consignamos dos actividades semejantes, una anterior y otra

¹¹⁹ “Exposición del Taller 99”, *El Mercurio*, jueves 13 de diciembre de 1956, p. 7.

ulterior: la primera en 1947, en el marco de la *Exposición de grabados del artista italiano Francesco Chiapelli*, y la segunda en 1958, para la muestra *Panorama de la Pintura chilena*. En ambos casos se ofreció una charla enfocada a informar acerca de la historia del grabado y sus artífices canónicos, conferencias de carácter académico que no hacían más que insistir en un método de enseñanza trasnochado. El ejercicio de Antúnez es novedoso y radicalmente opuesto por varias razones: 1) brindó una demostración técnica orientada en la elaboración de estampas abierta a todo público; 2) mientras las actividades mencionadas se informaron en los catálogos de las exposiciones, limitando su impacto a los asistentes a la muestra, la iniciativa de Antúnez se publicitó en la prensa escrita ampliando claramente su divulgación; 3) si para el IEAP la manera de dar a conocer el arte del grabado pasaba por difundir un relato histórico, para el *Taller 99* tenía que ver con enseñar cómo se hacía un grabado en la práctica.

La iniciativa referida fue destacada en varios medios escritos. Así, el diario *Las Últimas Noticias* comunicó: “Hoy finaliza en la sala del Ministerio de Educación (Alameda Bernardo O’Higgins 1371), exposición de grabados en metal y madera del Grupo de grabadores del ‘taller 99’, cuyo director técnico es el artista Nemesio Antúnez. Antúnez ofreció ayer una charla sobre la técnica del grabado en esta misma sala con demostraciones prácticas”¹²⁰. En este y en otros medios se recalcó al discípulo de Hayter como “director técnico”, epíteto que lo distanciaba de otros de tintes más académicos, como el de profesor o maestro, a la vez que resaltaba su posición de agente facilitador de un proceso técnico. En relación a esto, días después del cierre de la exposición, Antúnez

¹²⁰ “Grabados del ‘Taller 99’”, *Las Últimas Noticias*, sábado 15 de diciembre de 1956, p. 23.

declaró en una entrevista: “los artistas que nos agrupamos en el ‘Taller 99’ (13 en total) estamos realizando un trabajo colectivo, sin tendencias determinadas y en el que me corresponde, por la experiencia y estudios, proporcionar a mis alumnos los conocimientos básicos para la realización de sus propias obras”¹²¹. Estas palabras vienen a clarificar qué significaba que el *Taller 99* fuese un símil del *Atelier 17*: el taller estaba abierto a los aficionados y artistas ya formados que quisiesen incursionar en la gráfica de forma paralela a su obra pictórica o escultórica. En este sentido, si el taller de Hayter en sus sedes de París o Nueva York fue frecuentado por los artistas de renombre antes mencionados, el *Taller 99* sirvió para que personalidades como las de Roser Bru, Dinora Doudchitzky, Carmen Silva y Ricardo Yrarrázaval, que ya contaban con cierta trayectoria en la pintura y las artes aplicadas, conocieran el grabado y experimentaran con la técnica.

El éxito de la exposición inaugural del *Taller 99* fue corroborado al año siguiente con ocasión de la *1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo*, organizada por el Servicio de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación Pública en el Museo Nacional de Bellas Artes en noviembre de 1957. Hubo envíos de Alemania, Argentina, Brasil, España, Francia, Grecia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Japón, México, Suiza, Estados Unidos, Uruguay y Yugoslavia. La participación nacional estuvo conformada por veintiocho grabadores y entre ellos figuraron Roser Bru, Florencia De Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Dinora Doudchitzky, Viterbo Sepúlveda, Paulina Waugh y Nemesio Antúnez, en representación del *Taller 99*. Si nos detenemos en las técnicas empleadas por los integrantes del taller de la calle Guardia Vieja, notaremos la predominancia del grabado

¹²¹ “Nemesio Antúnez y el ‘Taller 99’”, *Zig-Zag*, sábado 22 de diciembre de 1956.

en metal con procedimientos de aguafuerte, aguatinta y buril y la fusión del grabado al ácido con la talla dulce, además de la incorporación del color. La excepción está marcada por las estampas de Antúnez quien presentó cinco litografías, sin embargo dos de ellas fueron realizadas en color¹²².

Atender a los comentarios de prensa sobre esta exposición resulta muy conveniente para develar el grado de actualidad de la crítica respecto de las renovaciones acontecidas en las artes gráficas, así como también para visibilizar sus contradicciones. La cobertura más amplia del evento la realizó la revista *Calicanto* a través de un artículo del artista Francisco Otta, expositor también en la muestra. Otta destacó la importancia de la iniciativa para la disciplina del grabado, a la vez que recalcó el cuidado del montaje que evidenciaba un “franco espíritu moderno”. Pero lo que más llama la atención del artículo son aseveraciones como la siguiente: “En Chile es muy reciente la apreciación artística del grabado. A pesar de las numerosas exposiciones [...] el gran público sigue mirando al grabado como si fuera un producto de ‘arte menor’, simplemente un impreso artesanal y mecánico. En general no se le ha concedido hasta hace poco ninguna jerarquía, por considerarlo sólo como una ‘reproducción’”¹²³. Estas palabras son seguidas por la aclaración de cómo la fotografía reemplazó al grabado en la función de reproducir pinturas e imágenes en general, y luego por una explicación técnica y conceptual para la elaboración de estampas. Más adelante, el texto continúa con la pregunta por la situación

¹²² El envío nacional se completa con litografías, xilografías, linóleos y monocopias que no indican la utilización de color. La excepción a este contrapunto técnico que hemos subrayado en relación a los artistas ajenos al Taller 99, se halla en las tres litografías en 2, 3 y 4 tintas de Francisco Otta, y las tres aguafuertes y buril de Enrique Zañartu. Pero da la casualidad que ambos estudiaron en el taller de Hayter (Otta a mediados de la década del treinta en París). Ver el catálogo de la muestra: *1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo*, Santiago: MNBA, 1957.

¹²³ Francisco Otta, “1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo”. En *Calicanto*, Año 1, Nº 4, noviembre o diciembre de 1957, p. 8.

del grabado en nuestro país. El artista lamenta la ausencia de “aquella tradición de las grandes casas editoriales de producir libros selectos para bibliófilos, ilustrados con láminas de grabados verdaderos” y la mínima presencia de coleccionistas particulares; concluye añorando un clima más propicio para los grabadores, considerando que Chile es uno de los principales productores de cobre a nivel mundial, materia prima para las matrices. Los tres últimos párrafos están dedicados a la exposición en sí, donde afirma que “el espectador encontrará en esta muestra todos los ‘ismos’ contemporáneos de nuestra plástica”¹²⁴.

Es posible leer el contenido del artículo en cuestión como el esfuerzo de un grabador, Francisco Otta, por vindicar su disciplina al punto de hacer convivir como una exigencia de validez artística la función subsidiaria e ilustrativa del grabado al interior de un libro, con la independencia estética de una estampa al interior de un museo. Sin embargo, surge la duda de si no era justamente para aquellas labores que el artífice en artes gráficas se formaba en la Escuela de Artes Aplicadas. Por otra parte, hay que hacer notar que hacia fines de 1957 todavía se publicaban artículos que tenían como misión ilustrar al lector respecto de las técnicas de grabado como respuesta a una supuesta ignorancia sobre el tema. Lo anterior viene a pasar por alto la labor del IEAP en términos de divulgar el arte del grabado, aspecto que hemos estudiado en estas páginas. Pero sin lugar a dudas, Otta es mucho más consciente que el periodista Oscar Pinochet antes citado, en relación a que lo que se estaba exhibiendo en esta *1ª Exposición Internacional*

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 10.

del Grabado Contemporáneo era la expansión del lenguaje del arte moderno a las artes gráficas y, por tanto, la progresiva equiparación de los grabadores chilenos a ese lenguaje.

Antes de cerrar este episodio en la trayectoria del *Taller 99*, quisiéramos citar las palabras sobre la exposición emitidas por los críticos Antonio Romera y Pedro Labowitz, alias Pierre Randall que, aunque sólo ofrecen consideraciones generales sobre las estampas nacionales¹²⁵, son muy útiles al momento de pensar el estado de la crítica para la época. En un artículo del diario *El Mercurio*, Romera consideró la muestra del Museo de Bellas Artes “como uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año” pues vendría a funcionar como una antología en lo que a la gráfica se refiere, y demostraba “cuán profundamente el grabado se ha independizado de las tareas ancilares, para transformarse en algo dotado de plena y vigente autonomía estética”¹²⁶. En su crítica juzga de paupérrimo el envío de España y anacrónico el argentino, mientras que alaba como “refinado” y “mágico” el de Japón. Desde su punto de vista, los grabados nipones y los de William Hayter bastaban para “justificar” la muestra: “Hayter posee un poder inventivo comparable sólo al rigor y riqueza de su técnica, a la diversidad de sus texturas, a la libertad para escapar a las normas tradicionales. El maestro del ‘Taller 17’ supone por sí solo una de las mejores experiencias estéticas de nuestro tiempo”¹²⁷. Una vez más el crítico de origen español contradecía sus apreciaciones iniciales respecto del grabado

¹²⁵ “La representación chilena es numerosa -figuran 27 artistas- pese a las ausencias anotadas, a la que debe sumarse la de Lily Garafulic. No descuella un estilo determinado. El surrealismo abstracto de Zañartu contrasta junto a la grácil táctil de la línea en las obras de Roser Brú. El áspero juego caligráfico de Otta, con la ternura desolada de Lucy Lorstch. Habría que citar a Eugenu, tan brioso y de tan rica fantasía; a Nemesio Antúñez, tan fértil en la dignificación de lo insignificante; a Carlos Faz, tan combativo, con tantos reflejos valiosos; a Draco Maturana, a Bonatti...”. Antonio Romera, “Exposición de grabados”, *El Mercurio*, 13 de diciembre de 1957.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*

modernista creado por Hayter. No obstante, si a los ojos del artista Francisco Otta, el espectador aún debía ser educado respecto del arte del grabado, en los dichos de Romera encontramos una vez más la constatación de que la crítica había adoptado una nueva sensibilidad para apreciar el grabado. Antecedente que viene a ser reforzado por los comentarios de Pierre Randall en la revista *Zig-Zag*:

Pero el envío menos interesante, el que decae completamente en comparación con todos los demás, es el de la Argentina. Con una u otra excepción honrosa, se trata de láminas 'fin de siècle', románticas e ilustrativas, sin ningún interés artístico. La razón es clara: se trata de una selección 'oficial' de grabadores de Primeros Premios 'oficiales' en Argentina. Gracias a Dios que aquí sabemos que en Argentina hay artistas gráficos muy diferentes de verdadero valor.¹²⁸

Podemos concluir entonces que para finales de la década de los cincuenta del siglo pasado, en los juicios de la crítica los grabados de carácter ilustrativo carecerían de "interés artístico" a diferencia de las estampas que deslumbraban por "la riqueza de la técnica", "la diversidad de sus texturas" y por su capacidad de "escapar de las normas tradicionales". Apreciaciones que se condecían precisamente con la estética que estaba desarrollando el *Taller 99* desde 1953.

En octubre de 1958, el *Taller 99* fue invitado a exponer en la Galería Anteo de la ciudad de Montevideo, Uruguay. El catálogo de la muestra devela dos antecedentes de suma importancia para la historia de la iniciativa de Nemesio Antúnez. Por una parte, nos encontramos con una nueva nómina de integrantes y, por otra, nos informa sobre el

¹²⁸ Pierre Randall, "Grabado contemporáneo", *Zig-Zag*, 1957.

cambio de domicilio del taller. Atenderemos lo segundo antes de enfocarnos en los nuevos grabadores.

Tan sólo dos años después de su debut expositivo, la realidad privada y autogestionada del *Taller 99* tomó un giro y se incorporó al proyecto de crear una Escuela de Arte para la Universidad Católica de Chile, ideado por la Facultad de Arquitectura de dicha casa de estudios. Antúnez fue invitado a participar de la formación de la Escuela con el propósito de que en torno al *Taller 99* se gestara el taller de grabado. Existían razones cotidianas que apoyaban el traslado de las instalaciones. El nuevo proyecto le destinaba al taller de grabado una gran sala en el cuarto piso de la Casa Central, lo que implicaba mejoras en cuanto a la disposición y uso del espacio de trabajo. Si antes el domicilio del propio Antúnez apenas daba abasto para el creciente número de miembros, resulta evidente que una ampliación y una mayor comodidad hacían seductora la propuesta de la Universidad.

Sin embargo, y más allá de esto, pueden atribuírsele diversos fundamentos a esta transformación. No deja de ser curioso que tras su fundación independiente, el Taller se haya incorporado a una lógica académica que, por su estructura, daría la impresión que contrariaba el paradigma que Antúnez había instaurado en su taller particular. Es posible que la condición de recién nacida de la Escuela le brindara a Antúnez la impresión de que ahí sería posible prolongar el proyecto que había comenzado en su propio hogar, aquello que no obtuvo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y que esta vez sí conseguiría por parte de la institución en la que él mismo se formó.

Sea como fuere, el plan de la Universidad Católica, encabezado por el decano de la carrera de Arquitectura, Sergio Larraín García-Moreno (1905-1999), se propuso la creación de un núcleo conformado por figuras distinguidas dentro del campo artístico local, vinculadas de algún modo a cierto modernismo artístico y a la vez a un progresismo que, aunque se vinculaba a la Izquierda política, no se ligaba directamente con el Partido Comunista. Nemesio Antúnez en Grabado y Mario Carreño (1913-1999) en Pintura, fueron los encargados de llevar a cabo los talleres en sus primeros años, apoyados por la figura medular de Joseph Albers (1888-1976), artista alemán vinculado a la Bauhaus en los años veinte, que apoyaría la creación de una malla curricular con un fuerte contenido formal y constructivo, desde el que el *Taller 99* y sus integrantes se verían inmensamente favorecidos.

Finalmente, la Escuela de Arte de la Universidad Católica se fundaría en mayo de 1959¹²⁹, pero hacia mediados de 1958 el *Taller 99* ya estaba ocupando las salas del cuarto piso de la Casa Central de la institución. En ese contexto es que se llevó a cabo la exposición en Montevideo y que, como adelantábamos, visibilizaría la obra de nuevos integrantes. El listado de expositores fue el siguiente: Florencia De Amesti, Nemesio Antúnez, Roser Bru, Cecilia Bruna, María Rosa Cominetti, Delia del Carril, Luz Donoso, Dinora Doudchitzky, Mireya Larenas (1932), Luis Mandiola (1934), Carmen Marambio, Pedro Millar (1930-2014), Manuela Noguera, Claudio Tarrago, Luis Vargas (1897-1977) y

¹²⁹ Acerca de este acontecimiento, consultar: Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile, arte actual*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valpo., 2006, pp. 104-105. Además, en el apartado “Documentos” de la misma obra, pp. 31-33. También consultar: Justo Pastor Mellado, *La novela chilena del grabado*, Santiago: Economías de Guerra, 1995, pp. 59-67; y Pedro Celedón, “La figura de Eduardo Vilches en el contexto de la Escuela de Arte UC”. En *Cuadernos de arte*, Año IX, n°10. Santiago: Escuela de Arte UC, noviembre de 2004, pp. 63-96.

Eduardo Vilches (1932)¹³⁰. El documento no informa acerca de las técnicas utilizadas en las estampas, sólo consigna los títulos de las obras; tampoco contamos con fortuna crítica con tal de analizar el impacto de la muestra. Sin embargo, nos interesa recalcar la presencia primigenia de un artista que desde este punto en adelante desarrollaría una carrera indisoluble a la evolución del *Taller 99* y que se convertiría en la piedra angular de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Nos referimos a Eduardo Vilches¹³¹.

La formación en las artes gráficas de Vilches estuvo inexorablemente ligada al *Taller 99* y sus comienzos en el arte, ajenos al régimen universitario en un comienzo, tuvieron cierta semejanza con los de Nemesio Antúnez. Tras cursar Humanidades en el Liceo de Concepción, se trasladó a Santiago y obtuvo el cargo de Contador en las oficinas de una empresa comercial, donde trabajó desde 1951 hasta fines de 1957. Desde la adolescencia manifestó cierta vocación artística que se materializaba en unos esporádicos dibujos, inquietud creativa que lo llevó a ocupar su tiempo libre en el aprendizaje de la pintura, tal como el mismo lo declaró en una entrevista: “en ese momento el mundo del arte era muy lejano para mí. No conocía a nadie de ese ámbito. En esos años mataba el tiempo trabajando en una firma comercial y no tenía estudios formales de arte. Llevado por mi entusiasmo comencé a asistir a la Academia de Pintura de Gregorio de la Fuente en Ñuñoa”¹³². Sosegó su vocación recibiendo lecciones de pintura no conducentes a grado artístico alguno, hasta que fue desvinculado de sus labores de contador. Cesante, viviendo

¹³⁰ Fuente: Catálogo exposición *Taller 99*, Montevideo: Galería Anteo, 1958. Archivo Silvia Quroga (hija de la artista Dinora Doudchitzky) perteneciente a la colección del Archivo MAC.

¹³¹ Para interiorizarse en la labor formativa de Eduardo Vilches en los cursos de grabado de la Escuela de Arte de la UC, consultar: María José Delpiano, “Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile”, en *Ensayos sobre Artes Visuales*, Santiago: LOM Ediciones, 2011.

¹³² Daniel Swinburn, “Eduardo Vilches. La memoria transparente de un artista”. En *Cuadernos de arte*, Año IX, n° 10. Santiago: Escuela de Arte UC, noviembre de 2004, p. 15.

del finiquito de esos seis años de trabajo y veraneando de vuelta en Concepción, su vida daría un giro inesperado enfocado hacia las artes plásticas. Sus intereses artísticos lo llevaron a inscribirse en el Taller de Acuarela que Antúnez dictó en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad de Concepción, durante los primeros meses de 1958. Antúnez advirtió cierto talento en sus trabajos y lo invitó a integrarse al *Taller 99*, que aún funcionaba en la casona de Guardia Vieja.

En marzo de 1958 comenzó la formación de Eduardo Vilches como grabador quien, al igual que su maestro al momento de ingresar al *Atelier 17*, no tenía cercanía alguna con la disciplina: “Al final de lo que sería su primer día [...], Antúnez le prestó dos libros de dibujo: uno de Rembrandt y el otro de Goya, artistas que, aunque hoy parezca increíble, en ese momento Vilches no conocía. [...] Eduardo Vilches no sólo no había trabajado con una prensa, sino que ni siquiera había visto una de cerca”¹³³. Sin embargo, la voluntad pedagógica de uno y la vocación artística del otro suplieron esta carencia; Vilches aprendió los procedimientos artesanales de impresión, con predominancia en el grabado en metal tal como los demás integrantes, y se le dio la posibilidad de mostrar los resultados en octubre del mismo año, en la exposición de Uruguay antes citada.

Paralelo a lo relatado, Vilches vivió el traslado del *Taller 99* a las dependencias de la Casa Central de la Universidad Católica y la absorción de aquel por la recién fundada Escuela de Arte en mayo de 1959. Al siguiente mes comenzaron las actividades académicas, lo que significó una gran ventaja para Vilches y los grabadores que frecuentaban el *Taller 99*, puesto que les fue concedida la posibilidad de tomar cursos

¹³³ Pedro Celedón, Op. Cit., pp. 67-68.

libres dentro del plan curricular de la Escuela y, de esta forma, adquirir una educación artística formal semejante a los estudiantes regulares de la carrera. Asimismo, Vilches continuó instruyéndose en el grabado al punto que su predilección gráfica viraría del grabado en metal hacia la xilografía.

Los resultados del aprendizaje de Eduardo Vilches y de los otros integrantes del *Taller 99*, esta vez a instancias de su incorporación al régimen académico, se pusieron a disposición del público tan sólo un par de meses después. El miércoles 2 de septiembre de 1959 se llevó a cabo la *Exposición de grabados del Taller 99 – UC* en la Sala del Ministerio de Educación, que duró hasta el día jueves 17 del mismo mes. En esta ocasión se exhibieron las estampas de Nemesio Antúnez, Roser Bru, María Rosa Cominetti, Dinora Doudchitzky, Florencia De Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Ida González (1934), Gilda Hernández (1935), Fernando Krahn (1935-2010), Magdalena Lozano, Luis Mandiola, Carmen Marambio, Pedro Millar, Manuela Noguera, Rodolfo Opazo, Montserrat Palmer, María Peyrelongue, Rebeca Saez, Inge Schünemann, Eduardo Vilches (ver imagen n° 14), Eliana Wachholtz, Paulina Waugh, Ricardo Yrarrázaval y Ludwig Zeller (1927). A propósito de este evento, el crítico de arte Antonio Romera refirió las siguientes palabras:

En el Ministerio de Educación exhiben los alumnos del Taller 99, dedicado al aprendizaje del grabado. Las enseñanzas de Antúnez están dando frutos espléndidos y lo menos que puede decirse del grupo numeroso de artistas formado bajo la rectoría del joven maestro es que en general muestra, junto a la capacidad de invención y libertad creadora, un amplio dominio de las técnicas. El rigor es la norma del Taller 99.¹³⁴

¹³⁴ “Óleos, acuarelas y grabados”, *El Mercurio*, viernes 11 de septiembre de 1959, p. 5.

Sumando otro éxito expositivo el *Taller 99* daría la bienvenida a la década de los sesenta, la que trajo nuevas transformaciones para su orgánica interna. En 1962 se produjo una nueva mudanza, debido a que la Universidad requería el espacio que les había asignado para la transmisión televisiva del Mundial de Fútbol con sede en nuestro país. Se trasladaron junto a la Facultad de Arquitectura, en el Campus El Comendador, donde se instaló la Escuela durante un largo periodo. Por aquellos años, Nemesio Antúnez abandonó el taller para hacerse cargo de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (período 1962-1964). Mario Toral (1934) se hizo cargo de la dirección del taller y Dinora Doudtchitsky, quien había sido ayudante de Antúnez en los primeros años de la Escuela, pasó a hacerse cargo de la docencia.

CONCLUSIONES

¿Modernizando el grabado chileno desde el desconocimiento?

En estas últimas páginas hemos analizado el devenir del *Taller 99* en sus dos primeras etapas de vida: la primera en el domicilio particular de Nemesio Antúnez, ubicado en la calle Guardia Vieja 85-99, y la segunda en la Casa Central de la Universidad Católica de Chile, bajo el alero de su joven Escuela de Arte. Parafraseando a Romera, el rigor técnico en la elaboración del grabado fue la norma que rigió a la iniciativa de Antúnez desde su origen en 1953.

Es imposible negar la importancia de este taller para la historia del grabado chileno. En este lugar de enseñanza y producción colectiva y transversal, los grabadores obviaron la tradición del grabado ilustrativo vinculado a un discurso nacionalista y, en cambio, se abocaron al estudio de las técnicas de impresión, experimentaron con los diversos procedimientos para generar una matriz, tuvieron la libertad para elaborar una imagen con los utensilios y herramientas que ellos estimaban convenientes; pero por sobre todo crearon un lenguaje visual propio. Los asistentes al *Taller 99* experimentaron con la técnica pero no por el solo hecho de adquirir cada vez mayor destreza, sino en vistas de solucionar inquietudes que surgía al momento de traspasar el modelo visible al lenguaje gráfico. Si alguno de los integrantes ya tenía cierta pericia en la traducción de motivos dentro del vocabulario pictórico o escultórico, el desafío al que se vieron

enfrentados en la década del cincuenta fue trasladar esos motivos al grabado, a ese medio *indirecto* que tanto fascinaba a Nemesio Antúnez¹³⁵.

Al interior del *Taller 99*, lo fundamental fue la creación de una imagen propia que respondiera a los intereses estéticos personales de cada autor, pero mediada siempre por la ejecución del proceso técnico de forma óptima. Este tipo educación en las artes gráficas desvinculadas de cualquier discurso político que influenciara en el tema de las obras, y en el que se desarrolló una íntima relación entre procedimiento técnico y producción de imagen, llevó al grabado a su modernización. ¿En qué radicó dicho modernismo? Residió en el tránsito de una estampa pensada para ilustrar un tema popular a otra que, a partir de la “dignificación de lo insignificante” (ver nota a pie n° 125, página 82) de un modelo doméstico, reflexiona sobre sus propios medios de representación.

Sin embargo, lo anterior fue fruto de un proceso creativo espontáneo e incluso ignorante respecto del devenir del grabado local, más que de un programa consciente de rupturismo estético. El desconocimiento declarado de Antúnez respecto de la producción gráfica nacional al momento de su partida al extranjero en 1943 y su formación tardía en el epicentro de la vanguardia artística de la época, lo llevaron a implantar en Chile, diez años después, un modelo de enseñanza y de concepción del arte del grabado que no tenía vínculo alguno con lo que se hacía en las escuelas dependientes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ni mucho menos con lo realizado por la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Y aunque los primeros integrantes del *Taller 99* fuesen “artistas ya formados” por la Facultad, el método de enseñanza de las técnicas importadas de Hayter

¹³⁵ “Lo indirecto del grabado, el paso por la prensa, el resultado después del proceso invisible del entintado y paso por la prensa es una magia especial propia del grabado”. Nemesio Antúnez, 1989: s/n.

exigía de un “borrón y cuenta nueva”: volver a enfrentarse al estudio del modelo y elaborar su traducción gráfica por medio de un proceder técnico inédito. La incorporación progresiva de nuevos integrantes provenientes de la ciudad de Concepción sin estudios artísticos formales e ignorantes por completo del arte del grabado, como el caso estudiado de Eduardo Vilches, fomentó aún más la desconexión del *Taller 99* con el lenguaje gráfico local, al punto de transferir esa postura a la recién inaugurada Escuela de Arte UC.

La bibliografía, no sólo atingente al *Taller 99* sino relativa al arte chileno en general, ha insistido repetir un discurso que instala al taller de Guardia Vieja como la iniciativa fundacional para el desarrollo y auge del grabado chileno. Lo curioso es que aquel discurso provino del propio Antúnez:

- Pedro Millar: ¿Cuál era la situación del grabado en aquel tiempo?
- Nemesio Antúnez: No se conocía la especialidad. Claro, nadie se interesaba en ser grabador.¹³⁶

Como se ha argumentado en este escrito, el proceso de revalorización del grabado como pieza artística autónoma comenzó a mediados de la década del cuarenta a partir del esfuerzo del artista Marco Bontá. Pero claro, bajo el velo de la ignorancia todos podemos refundar la historia.

Bontá y Antúnez, dos caras de un mismo problema: qué es el grabado moderno

Haber puesto en evidencia que el *Taller 99* modernizó el lenguaje del grabado a partir de la ignorancia de su director técnico, Nemesio Antúnez, respecto de la tradición popular

¹³⁶ Pedro Millar, “Diálogo con Antúnez” en *Taller 99*, Santiago: Galería Cal, 1982, s/n.

realista fomentada por la Escuela de Artes Aplicadas, no hace más que reforzar la tesis de que la apreciación estética del grabado fue fruto de la labor divulgativa del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Antúnez dejó el país en 1943 y dos años después se fundó el IEAP, por lo que el desconocimiento del discípulo de Hayter en relación al grabado chileno puede ser entendido como un síntoma del abandono en el que se encontraba la disciplina en esos años, cuestión que el IEAP vino a subsanar. Sin embargo y paradójicamente, la distancia de Antúnez respecto de la poética desarrollada por los discípulos de Marco Bontá y Carlos Hermostilla condujo a reafirmar la posición del grabado como práctica artística en el campo local y contribuyó a situarlo dentro de un panorama global. Desde la exposición inaugural en diciembre de 1956, la crítica no dejará de vincular la producción del *Taller 99* con las propuestas estéticas y formativas del artista británico William Hayter y, luego, ya dentro del programa académico de la Universidad Católica, con el vanguardismo de una Escuela que se cimentó según las lógicas de Joseph Albers, formado en la Bauhaus.

Podemos entender, entonces, que el devenir del arte del grabado entre 1930 y 1950 deambuló por dos poéticas. La primera, formulada por Bontá haciendo eco de lo vernáculo, y la segunda desarrollada por Antúnez ligada con el dominio técnico. En estas dos posturas se puede advertir acaso dos concepciones para lo moderno en el arte chileno. Al respecto, conviene citar las declaraciones de Bontá que datan de 1951:

La lucha que hoy sostienen nuestros artistas, esterilizando sus mejores energías, por una mal entendida concepción de "modernismo" o de "tradición" y cuya meta parece ser la persecución de vanas medallas o premios, debe, a nuestro modesto entender, encauzarse por otra de mayor significación y trascendencia para el porvenir del arte

nacional. Un cambio fundamental es preciso en las aspiraciones de la actual generación, desde luego, más de acuerdo con la época y la etapa cultural que vive el mundo. Porque no es posible que sigamos en este estado amorfo, nebuloso, confundiendo lamentablemente, la educación artística, informativa y sistemática, con la libertad y el espíritu arbitrario a que tiene derecho todo proceso de creación; mucho menos, entendiendo las artes figurativas como un simple problema de asimilación técnica, sin otro contenido vital, que cierta habilidad para adaptarnos y tal vez, con un poco de oportunismo, a la permanente evolución y transformaciones del arte europeo. No dudamos que siempre nos será fácil coger conocimientos técnicos de la vieja Europa, pero no así el poder de creación; sólo una estrecha convivencia con todos aquellos fenómenos que forman la vida americana serán la base de éste.¹³⁷

Como es posible apreciar, a comienzos de la década de 1950, Bontá estaba cuestionando el predominio de la técnica como garante estético al momento de juzgar una obra. Su acento está puesto en la idea del arte como medio para visibilizar el espíritu o “la vida americana”, y esto planteado por un pintor y grabador figurativo no puede sino comprenderse desde una noción imitativa del arte, es decir, en la representación de los temas vernáculos. Interesante resulta, entonces, contrastar esas ideas con las de Nemesio Antúnez sobre el valor del grabado, emitidas en 1956:

Hayter -señala Antúnez- ha puesto de actualidad viejas técnicas olvidadas, como el buril, y descubierto nuevos medios que se adaptan a las formas de arte contemporáneo. El grabado, que en la Edad Media era un arte original, pasó a ser durante el Renacimiento y hasta el siglo pasado un medio que se limitó a la función de reproducción de obras de arte ejecutadas en otras técnicas, como pinturas al óleo, esculturas, etc.

-¿Desde cuándo el grabado, como arte, alcanza originalidad?

-Es a partir de los siglos XIX y XX. Con Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec -nos dice Antúnez-, el grabado recupera su valor original. Se realizan proyectos especialmente pensados para el grabado. En nuestro tiempo -agrega- es una técnica muy adecuada por sus características de difusión, copias múltiples y precios accesibles.¹³⁸

¹³⁷ Marco Bontá, “Las fuentes americanas, único recurso valedero”, *Pro Arte*, 9 de enero de 1951, p. 3.

¹³⁸ “Nemesio Antúnez y el ‘Taller 99’”, *Zig-Zag*, sábado 22 de diciembre de 1956.

Para Antúnez, la gran contribución de Hayter tenía que ver con poner a disposición los procedimientos técnicos del grabado, no así un discurso sobre el arte o algún tipo de imaginario. Y a la vez, desde su perspectiva, una de las potencialidades mayores del grabado radicaba en su carácter de *original múltiple* y su capacidad de difundirse a bajo costo. El hincapié está puesto, por tanto, en su especificidad técnica distinta de la unicidad de la pintura o la escultura, que desplaza su función reproductiva y subsidiaria. Dos visiones opuestas para la práctica artística que, como vimos, se tradujeron en experiencias distintas al momento de darlas a conocer: la charla académica de Bontá versus la demostración técnica de Antúnez.

Ahora bien, en relación a la concepción de modernidad del grabado trabajado por Bontá, debemos revisitar uno de los acontecimientos estudiados en este escrito: la exhibición de la colección de grabados del Museo de Arte Contemporáneo en sus salas, en el marco de la exposición *Panorama de la pintura chilena* de 1958. Habíamos establecido dicho acontecimiento como la consolidación del trabajo extensivo del IEAP por situar al grabado dentro de las artes plásticas nacionales; el momento en que el grabado fue considerado arte contemporáneo. No obstante, es preciso repensar esa conclusión. Nos podemos preguntar por qué Marco Bontá, desde el taller de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas y a la cabeza del IEAP y el MAC, trabajó por vindicar las artes gráficas, visibilizarlas, convertirlas en tema de discusión para la crítica y, finalmente, lograr resguardarlas al interior del museo universitario. A la luz de los antecedentes arrojados por esta investigación se concluye que, más que entender al grabado como arte

contemporáneo, lo contemporáneo radicaba en apreciar el grabado como arte autónomo. Desde esta perspectiva podemos leer los postulados de Bontá y Nemesio Antúnez como una síntesis de dos polos, si bien distantes, pero que confluyen. La modernización del grabado llevada a cabo por el *Taller 99* se realizó sobre el camino cimentado por el IEAP, y se establece así un nexo indeleble entre la institución universitaria y el taller privado.

Es más, la estética popular nacionalista inculcada en la Escuela de Artes Aplicadas estaba dejando de ser funcional al país para cuando Bontá escribió el artículo de 1951 antes citado. El contexto de la segunda posguerra posicionó a Estados Unidos como la primera potencia mundial y ya para 1950 estaba realizando estrategias para afianzar su estética modernista en América Latina, de lo que la exposición *El Arte de la Serigrafía en los Estados Unidos* de ese mismo año aquí estudiada fue un ejemplo. En la misma década Antúnez estaba regresando al país luego de formarse justamente en Nueva York y no hizo otra cosa que importar aquella estética modernista. Así, la fundación del *Taller 99* (antes Guardia Vieja 85) en 1953 no dejó de ser estratégico y correr con viento a favor: ya reconocida la valía estética del grabado en nuestro país gracias a la labor extensiva del IEAP, Antúnez introdujo a grabadores ajenos a la tradición visual vernácula y al discurso nacionalista a la estética modernista que se apropiaba de los modelos domésticos para infundirlos de una riqueza visual a partir de procedimientos técnicos novedosos para el campo artístico local.

Sirva, entonces, esta investigación como un aporte a la desmitificación de la historia del grabado en Chile y del arte en general.

IMÁGENES



1. Ana Cortés, *La Grande Chaumière*, 1926. Óleo sobre tela, 32.5 x 40 cm. Colección Bernardita Mandiola.



2. Giorgione (1477-1510), *Concierto campestre*, 1508-09. Óleo sobre tela, 110 x 138 cm. Musée du Louvre, París.



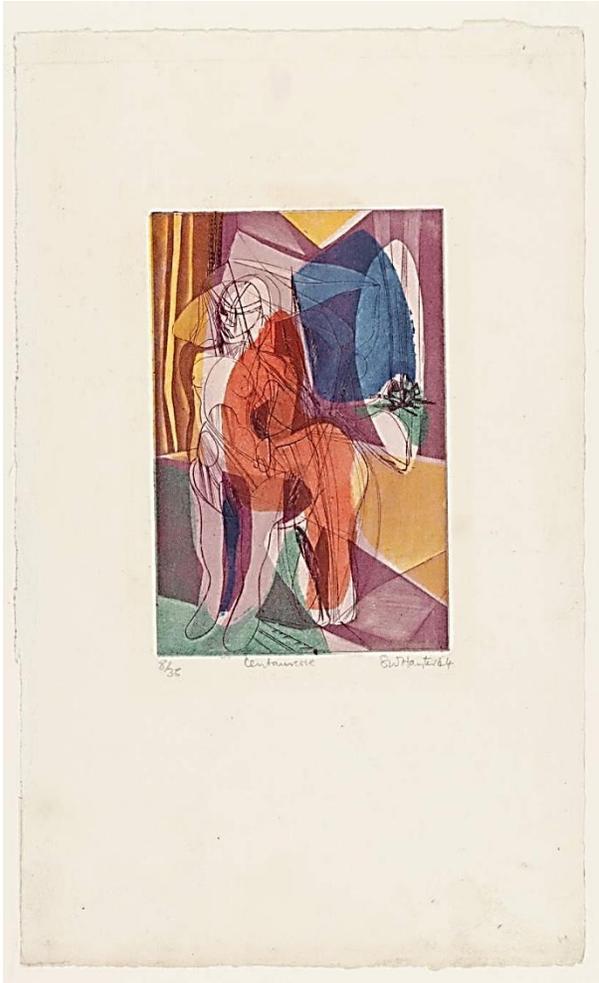
3. Marco Bontá, *Fiesta de la trilla*, 1928-1934. Óleo sobre tela, 160 x 220 cm. Colección del Señor Amós Alemán, Caracas, Venezuela.



4. Pedro Lobos, *La vuelta*, c. 1940-1944. Zincografía, 22.1 x 22 cm. / 30.3 x 30.3 cm. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.



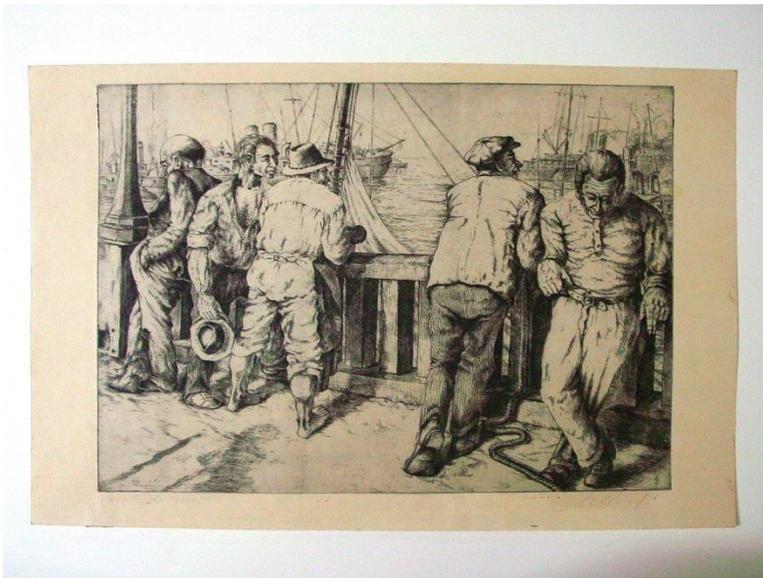
5. Carlos Hermsilla, *Construcción*, 1935. Zincografía, 29.7 x 19 cm. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.



6. Stanley William Hayter, *Centauresse*, 1943-1944. Grabado, 15.1 x 10 cm. MoMA.



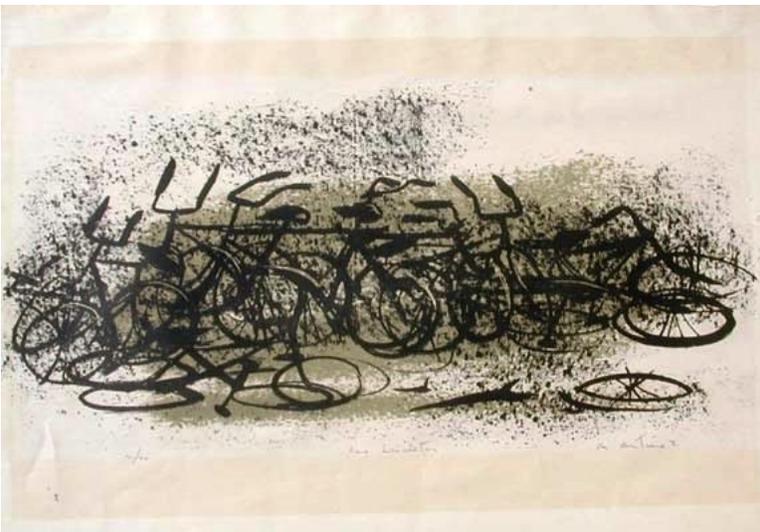
7. Lily Garafulic, *Cellista*, 1945. Aguafuerte y buril. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.



8. Ciro Silva, *Gente de mar*, c. 1946. Aguafuerte, 40 x 29 cm. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.



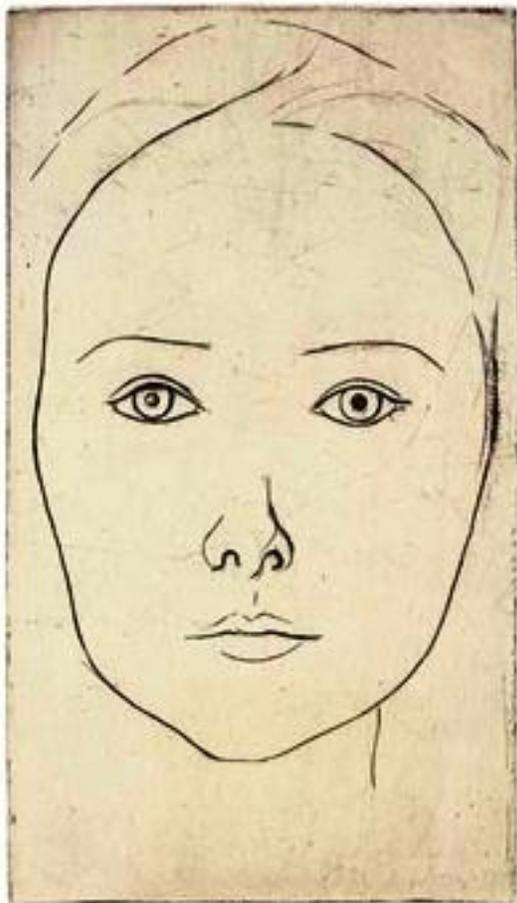
9. Pedro Skarpa, *Cosas de Europa*, c. 1942. Aguafuerte, 39 x 30 cm. Colección de la Universidad de Playa Ancha.



10. Nemesio Antúnez, *Las Bicicletas*, 1955. Grabado al buril, 39 x 35 cm. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.



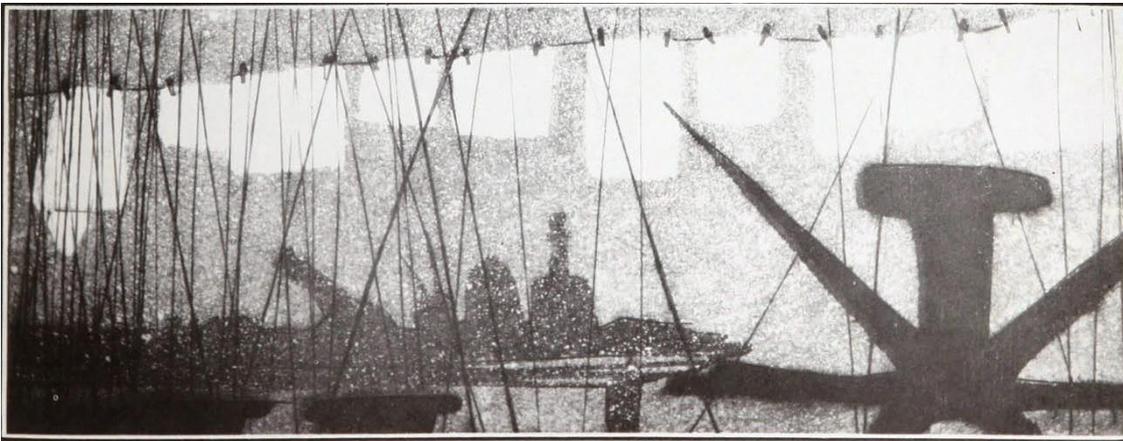
11. *ProArte*, n° 161, jueves 30 de julio de 1953, p. 2.



12. Luz Donoso, *Retrato*, c. 1956. Buril.



13. Florencia De Amesti, *Sin título*, c. 1956. Aguafuerte.



14. Eduardo Vilches, *Homenaje al taller*, 1958. Aguatinta y buril, 10.9 x 27.8 cm.

BIBLIOGRAFÍA

- Publicaciones:

Antúnez Nemesio, *Carta aérea*. Santiago: Los Andes, 1988.

Berrios Pablo (et al), *Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM, 2009.

Berrios Pablo (et al), *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)*. Santiago: Estudios de Arte, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2012.

Burliuk David, "Los wilden (salvajes) de Rusia", en Vasily Kandinsky, Franz Marc, *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), edición a cargo de Klaus Lankheit. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989

Carlos Hermosilla, Colección de artistas chilenos N° 16. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1959.

Carlos Hermosilla: artista ciudadano adelantado del arte de grabar. Valparaíso: Puntángenes, Universidad de Playa Ancha, 2003.

Castillo Eduardo (ed.), *Artisanos, artistas, artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros, 2010.

Cuadernos de arte, Año IX, n°10. Santiago: Escuela de Arte UC, noviembre de 2004.

Delpiano María José, "Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile", en *Ensayos sobre Artes Visuales Vol. 1*. Santiago: LOM Ediciones, 2011.

Dolinko Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. 1ª ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Foster Hal (et. al.), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

Galaz Gaspar e Ivelic Milan, *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso., 2006.

Madrid Alberto, *La Línea de la Memoria. Ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso*. Valparaíso: FONDART, 1995.

Mellado Justo Pastor, *La novela chilena del grabado*. Santiago: Economías de Guerra, 1995.

Ortega y Gasset, José, *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de Estética*. Madrid: Alianza, 2000

Solanich Enrique, *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987.

Solanich Enrique (ed.), *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898-1974)*. Santiago: Fundación Marco Bontá, 2011.

Verdugo Patricia, *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1995.

- Artículos en periódicos:

Antonio Romera, “Exposición de grabados”, *La Nación*, 27 de abril de 1947.

“Hasta mañana puede ser visitada la exposición de Francesco Chiapelli”, *La Nación*, 18 de julio de 1947.

Antonio Romera, “Grabados de André Racz”, *La Nación*, 5 de septiembre de 1947.

E.G., “Primer Salón de Grabadores”, *El Mercurio*, martes 18 de noviembre de 1947.

“Con gran asistencia de público fue inaugurada ayer martes la Exposición de Grabados Chilenos”, *La Mañana de Talca*, miércoles 22 de septiembre de 1948, p 5.

Nathanael Yáñez Silva, “Grabados argentinos”, *El Mercurio*, jueves 1 de diciembre de 1949, p. 17.

Antonio Romera, "Serigrafías de los EE. UU", *La Nación*, domingo 17 de septiembre de 1950, p. 16.

Luis Oyarzún, "Exposición de Nemesio Antúnez". *La Nación*, lunes 12 de octubre de 1953, p. 12.

Antonio Romera, "Óleos de Nemesio Antúnez". *El Mercurio*, jueves 15 de octubre de 1953, p. 3.

Jorge Sanhueza, "Nemecio [sic] Antúnez y su exposición de óleos". *El Siglo*, domingo 18 de octubre de 1953, p. 6.

Antonio Romera, "Grabados de Nemesio Antúnez". *El Mercurio*, sábado 24 de octubre de 1953, p. 3.

Walter Duhalde, "El taller de Nemesio Antúnez", *La gaceta de Chile*, octubre de 1955, p. 13.

Sabino Gamboa, "La valiosa obra del Taller 99", *El Siglo*, 13 de diciembre de 1956.

"Exposición del Taller 99", *El Mercurio*, jueves 13 de diciembre de 1956, p. 7.

Antonio Romera, "M. de Lipschutz – Taller 99", *El Mercurio*, viernes 14 de diciembre de 1956, p. 7.

"Grabados del 'Taller 99'", *Las Últimas Noticias*, sábado 15 de diciembre de 1956, p. 23.

Antonio Romera, "Exposición de grabados", *El Mercurio*, 13 de diciembre de 1957.

Ricardo Bindis, "Las exposiciones de 1957", *La Nación*, martes 7 de enero de 1958.

"El Museo de Arte Contemporáneo", *La Nación*, jueves 9 de enero de 1958, p. 16.

Antonio Romera, "Óleos, acuarelas y grabados", *El Mercurio*, viernes 11 de septiembre de 1959, p. 5.

- Artículos en revistas:

José Perotti, "Las Artes Aplicadas en Chile", *Revista de Arte*, año I, nº 4. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, diciembre 1934-marzo 1935, p. 8.

Jorge Letelier, "Las artes gráficas", *Revista de Arte*, año II, nº 12. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1936, p. 42.

Ricardo Richon-Brunet, "Cien años de arte en Chile", *Arte y Cultura*, Año 1, Nº 1, 31 de marzo de 1946. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, pp. 18-23.

Walter Engel, "Exposición de arte chileno en Bogotá", *Arte y Cultura*, Año 2, Nº 5; enero, febrero, marzo de 1947. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, pp. 3-5.

"El Curso de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar", *Arte y Cultura*, Año 3, Nº 9; enero, febrero y marzo de 1947. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes.

"Salón de grabadores", *Arte y Cultura*, Año 2, Nº 8; octubre, noviembre y diciembre de 1947, p. 253. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, 1947.

Andrés Sabella, "Carlos Hermsilla Álvarez", *ProArte*, jueves 9 de septiembre de 1948, Año 1, Nº 9, p. 2.

Marco Bontá, "Las fuentes americanas, único recurso valedero", *Pro Arte*, 9 de enero de 1951, p. 3.

Oscar Pinochet, "París acoge al chileno Antúnez", *Pro Arte*, 16 de septiembre de 1952, p. 3.

ProArte, nº 161, jueves 30 de julio de 1953, p. 2.

"Salón de Invierno", *Revista de Arte*, Nº 2, 2ª época. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, septiembre-octubre de 1955, p. 12.

Andrés Pizarro, "Cómo se formó el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal", *Revista de Arte*, Nº 3, 2ª época. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, marzo-abril de 1956, pp. 31-32.

Enrique Bello, "Zañartu: aspiro a un realismo en la ejecución de la obra misma", *Revista de Arte*, N° 5, 2ª época. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, agosto-diciembre de 1956, pp. 11-16.

Enrique Lihn, "Punto de vista sobre Zañartu", *Revista de Arte*, N° 5, 2ª época. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, agosto-diciembre de 1956, p. 17.

"Manos femeninas manejan buriles del 'Taller 99'", *Ercilla*, miércoles 12 de diciembre de 1956, n° 1129, p. 12.

"Nemesio Antúnez y el 'Taller 99'", *Zig-Zag*, sábado 22 de diciembre de 1956.

Dámaso Ogaz, "Destino y transcurso del Museo de Arte contemporáneo", *Revista de Arte*, N° 9-10, 2ª época. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, septiembre-diciembre de 1957, p. 21.

Francisco Otta, "1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo", *Calicanto*, Año 1, N° 4, noviembre o diciembre de 1957, p. 8.

Oswaldo Loyola, "Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena", *Revista de Arte*, N° 15. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, 1961, pp. 11-12.

Antonio Romera, "En torno a las ideas estéticas de Ortega", *Atenea*, N° 412. Concepción: Universidad de Concepción, abril-junio de 1966, pp. 217-223.

Thomas Munro, "El valor estético y los principios de la crítica", *Aisthesis*, N° 2. Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica de Chile, 1967, pp. 17-58.

Alas y Raíces. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2002.

- Documentos:

Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas. Santiago: Editorial Nascimento, 1934.

"Carta de Carlos Hermosilla a Marco A. Bontá", 1945. Volumen Encuadernado II, Recibidos, Correspondencia 1945-1949. Fondo de Archivo Institucional MAC.

Decreto “Instituto de Extensión de Artes Plásticas-personas que integran la junta”, 23 de julio de 1945. *Anales de la Universidad de Chile. Boletín del Consejo Universitario*, 3ª serie, año 15, 1914, p. 212.

Reglamento del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 23 de abril de 1946. En *Boletín Informativo Universitario* n°8, mayo-junio de 1946, p. 79, Universidad de Chile.

“Carta de Stig Granberg a Marco A. Bontá”. Estocolmo, 30 de marzo de 1948. Volumen Encuadernado II, Recibidos, Correspondencia 1945-1949. Fondo de Archivo Institucional MAC.

“Carta de Marco Bontá a Stig Granberg”. Santiago, 14 de mayo de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 1. Fondo de Archivo Institucional MAC.

“Carta de Rafael Sierralta, Presidente del Centro de Amigos del Arte, a Marco A. Bontá”. Talca, 10 de septiembre de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 2. Fondo de Archivo Institucional MAC.

“Carta de Rafael Sierralta, Presidente del Centro de Amigos del Arte, a Marco A. Bontá”. Talca, 22 de septiembre de 1948. Correspondencia 1948, Carpeta N° 2. Fondo de Archivo Institucional MAC.

“Nómina de los artistas grabadores más destacados del país”. Correspondencia 1959, Carpeta N° 1. Fondo de Archivo Institucional MAC

- Catálogos:

Salón de los Independientes, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1931.

Exposición de arte chileno, Salón de exposición de la Biblioteca Nacional, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, junio-julio 1946.

57º-58º Salón Oficial, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1946.

Exposición de grabados del artista italiano Francesco Chiapelli, Sala de exposiciones de la Universidad de Chile, 9-19 de julio de 1947. Santiago: IEAP, 1947.

Inauguración Museo de Arte Contemporáneo, Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, agosto de 1947.

Exposición de dibujos y grabados del Canadá provenientes del Museo de Ottawa. Museo Nacional de Bellas Artes, 17 de octubre de 1947. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1947.

Exposición de grabados de artistas argentinos. A base de la colección particular del grabador nacional don Carlos Hermosilla Álvarez. Sala de exposiciones de la Universidad de Chile, 29 de noviembre – 10 de diciembre de 1949. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1949.

El Arte de la Serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos. Sala de exposiciones de la Universidad de Chile, septiembre de 1950. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1950.

1ª Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1957.

Panorama de la Pintura chilena. Exposición ofrecida por el Museo de Arte Contemporáneo a la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago. Museo de Arte Contemporáneo, enero de 1958. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, 1958.

Taller 99. Montevideo: Galería Anteo, 1958.

Taller 99. Santiago: Galería Cal, 1982.

Retrospectiva grabados 1946-1989. Galería Praxis, 6 de junio – 8 de julio de 1989. Santiago: Ediciones Hernán Garfias Ltda., 1989.

Taller 99 / 50 años. Grabado. Museo Nacional de Bellas Artes, 7 de septiembre – 22 de octubre de 2006. Santiago: Corporación Cultural Taller 99, 2006.

Zañartu. Museo de Arte Contemporáneo, abril-junio 2008. Santiago: Universidad Mayor, 2008.

Lily Garafulic. *100, una doble mirada*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.

Ana Cortés, *Reb/velada*, Museo Nacional de Bellas Artes, 16 de abril – 7 de junio. Santiago: MNBA, 2015.

- Documentos en línea:

Hayter and Studio 17: New directions in gravure, Release Wednesday 28, 1945. Moma Press archives:

https://www.moma.org/pdfs/docs/press_archives/949/releases/MOMA_1944_0035_1944-06-16_44616-27.pdf?2010

María Ángeles Merín, *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2001, p. 38. <http://eprints.ucm.es/1733/>