

860858

# TALLER 99



CAL EDICIONES

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Fondo Chilena



Ubicación: 9 M / (026 - 1) 1

Año: 2005 C: 1

SYS: 860858

Biblioteca Nacional



1549468

cal ediciones, agradece la  
colaboración de los artistas del  
Taller 99 y en especial la de  
Dinora Doudschitzky, Florencia  
de Amestí, Eduardo Vilches y  
Pedro Millar.

---

Directora  
Luz Pereira

Arte  
Rodrigo Cociña  
Teresa Gunther  
Pedro Millar

Fotógrafo  
Leonora Vicuña

Periodista  
Cecilia García-Huidobro

---





# TALLER 99



La creación del Taller 99, a fines de la década del 50, tendría proyecciones insospechadas para el desarrollo de la gráfica chilena. En muchos sentidos, la actividad de este Taller, marca el desarrollo en el país de un concepto moderno del grabado, aquél actualizado por Hayter y que, en la época de la creación del Taller, adquiriría vigencia internacional. El grabado se desarrollaba entonces como uno de los grandes medios en el arte contemporáneo, a la par con la pintura, la escultura y otros recursos.

Fundado en 1956, por el pintor y grabador Nemesio Antúnez, el Taller 99 tuvo una actividad prolifera de casi diez años, tiempo considerable si se piensa en lo efímeras que resultan a menudo tentativas de esta naturaleza. Funcionó primero en la casa particular de Nemesio Antúnez, en la calle Guardia Vieja 99 y su nombre constituye un homenaje al Atelier 17 de Stanley W. Hayter, con quien aquél se había formado como grabador, en la década del 40. De Hayter tomó Antúnez toda la formulación innovadora que, en las técnicas del grabado de incisión, introdujo este maestro inglés, incluido el concepto que hace del grabado, fundamentalmente, un quehacer colectivo.

Hayter en los años treinta creó en París el Atelier 17, que se caracterizó por el carácter experimental de su quehacer, que supone una actitud deshinibida frente al manejo de los recursos heredados de la tradición. Se puede decir que el Atelier 17 reformuló las técnicas del grabado en metal, tornó vigentes una suma de recursos que languidecían sin cultivadores y lo que es más importante, distanció el grabado de una tradición que lo utilizaba exclusivamente como recurso para producir originales, concebidos en técnicas más "prestigiosas", centrando el interés en los recursos específicos que ofrece para diseñar obras originales propias de este medio.

Hayter emigró a Estados Unidos en los años iniciales de la segunda guerra mundial, estableciendo su Taller en Nueva York, en 1940.

Su actividad en América suscitó el interés por el grabado como medio original, entre los artistas más relevantes. Frecuentaron el Atelier 17 entre otros, Miró, Max Ernst, Jackson Pollock, Matta, Gabor Petri, Mauricio Lazansky, Robert Motherwell, Alechinsky, Liptschit, etc.

A este Taller asistió Antúnez en los años que estudió en Nueva York; en Chile había cursado la carrera de arquitectura, pero ya en esos años de estudio se había sentido inclinado por la pintura. Su viaje a EE.UU. en 1943 para hacer un Master en arquitectura en la Universidad de Columbia, donde se graduó en 1945, decidió fundamentalmente su vocación de artista. Allí se hizo pintor y, en lo que a nosotros nos interesa, aquí adquirió el oficio de grabador. Esos años de aprendizaje son, precisamente los años en que las técnicas de impresión artística, como técnicas de creación original, adquieren vigencia internacional. Requerido por los artistas más creativos, el grabado se enriquece con nuevas y más ricas posibilidades. Se redescubre la litografía, el grabado en metal; la serigrafía, merced al refinamiento de la técnica, suscita un nuevo interés; el uso del color y la experimentación técnica hacen del grabado un medio vivaz, imaginativo, acorde con el creciente interés por lo nuevo del cambiante espíritu de los artistas.

Diez años más tarde, Antúnez regresaba al país con todo ese bagaje de experiencias innovadoras.

"Partí de Chile porque ni mi formación escolar y universitaria, ni mi propia forma de vida en Santiago, me daban otra solución para mi pintura que la de desarrollarme fuera. Actualmente existe la misma idea que yo tuve hace diez años, en el sentido que el pintor se forma como tal en el extranjero. Sin embargo yo asumo ahora, fundado en mi propia experiencia, la responsabilidad de desvirtuar tal creencia. 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 instancias del decaimiento del medio cultural".

Estas declaraciones hechas a su llegada a Chile en 1953 iban a resultar sorprendentemente proféticas y constituyen casi un programa de lo que Antúnez iba a realizar en Chile en los años venideros. La exhibición de su obra gráfica y pictórica despertó, entonces, elogiosos comentarios que situaron a Antúnez en el lugar más destacado. Hizo una primera exposición de sus grabados y litografías en la sala de la Editorial del Pacífico en octubre de 1953. "La alta categoría de sus óleos, cuya incorporación a nuestra pintura significa un aporte valiosísimo, nos da la seguridad de que Antúnez, a pesar de su juventud, es un maestro, un excelente maestro". Este comentario de Jorge Sanhueza aparecido en el diario El Siglo de esa época, resume una apreciación general que iba a ponerse en evidencia con generosidad.

Las posibilidades de que enseñara grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile primero y en la Escuela de Artes Aplicadas después, se frustraron por problemas administrativos.

En la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile alcanzó a iniciar un programa de grabado para artistas que resultaba todo lo exitoso y promisorio que cabía esperar, pero que no pudo culminar por razones que no dependían de su voluntad.

Decidió, entonces, crear un lugar propio donde proseguir su actividad docente, un centro de actividad en torno al grabado, que empezó a funcionar en su casa particular. En estas circunstancias nació el Taller 99 en 1956.

En este Taller proyectó Antúnez la rica experiencia que había adquirido en el Atelier 17. Esta se podría caracterizar como de un excelente nivel técnico, que hizo exigible a los miembros del Taller; el concepto de libertad frente a los métodos heredados de la tradición; la idea del trabajo en común donde la enseñanza se traduce en la búsqueda compartida de maestro y discípulo y en la que el maestro tiene tanto que aprender como éstos, aunque a distinto nivel; una actitud abierta a las innovaciones. Todo ello conducía, finalmente, a que unos aprendían de los otros y los hallazgos y recursos circulaban a disposición de quien los quisiera utilizar. La influencia del maestro se ejercía en forma indirecta y se sostenía merced a la irradiación de una personalidad de excepción capaz de generar un consenso para la tarea común. Todo ello permitió que allí se definieran vocacionalmente importantes artistas gráficos, como Dinora Doudtchitzky, Santos Chávez, Luz Donoso, Florencia de Amesti, Eduardo Vilches,



# Poemas y Grabados del Taller 99

DESDE OCTUBRE DEL AÑO pasado hasta fines de año, el Taller 99 halla con el trabajo de los grabadores. Seis artistas seleccionados se ocuparon no sólo en grabar y sacar las 1200 copias necesarias en papel de volantín, sino también en las tareas más humildes de pegar etiquetas, doblar pliegos, fabricar cajas de cartón y cortar páginas. Estaban preparando los seis cuadernos de poesía y grabado que, siguiendo "El Cantar de los Cantares" de 1961, el Taller 99 publicó en 1962, bajo la dirección de Mario Toral.

Cada uno de los cuadernos Pesos Véliz-Delia del Carril, le este año es obra de una Eduardo Anguita-Marín Torres de poeta y grabador: ral, Armando Uribe-Eduardo



estampa en Chile. Resumiendo las consideraciones anteriores podemos afirmar que a partir de la actividad del Taller 99 se afirma un rol para el grabado y la gráfica en Chile. Un resultado reconocible de este proceso es la aparición del artista gráfico, aquél que privilegia dichas técnicas para expresarse y desarrollar una obra. Los Departamentos de Arte de las Universidades reconocieron también este hecho al crear la especialidad de grabado en las licenciaturas de Arte.

El grabado adquirirá entonces el desarrollo más pujante entre las técnicas de expresión en nuestro país. En la década del sesenta se concede por primera vez el Premio de Honor del Salón Oficial de la Universidad de Chile a una obra de grabado. La realización de las cuatro Bienales Americanas de Grabado en Santiago entre los años 1964 y 1970, no hicieron sino confirmar el nivel de excelencia y la gran importancia que alcanzaba la actividad de los artistas gráficos chilenos.

Una evaluación de la producción global del Taller requiere algunas consideraciones. La extensión en número de esta obra que está aún por catalogar, es difícil de calcular. Se halla dispersa en poder de particulares, en colecciones privadas y públicas. Puede uno hacerse una idea de esta producción si se considera que la primera muestra del grupo, al año de entrar en actividad, reunió casi cien obras! Aunque la mayoría de los artistas que trabajaron en el Taller no eran artistas noveles, casi todos tenían experiencia en alguna disciplina de arte, no todos desarrollaron en plenitud una obra. Con todo, creo que la producción global alcanza niveles de excepción por la madurez, el rigor técnico y variedad estilística. Es una obra gráfica que en su conjunto no aparece marcada por una personalidad, como suele suceder en las escuelas y talleres de este tipo. Las razones de este hecho ya las hemos entregado. Asimismo, esta producción gráfica como total aparece aureolada de un sello que la sitúa en su tiempo, en un modo de producción, en un período histórico, que la conforma como una obra homogénea, con características comunes. Ello hace posible juzgarla como elaboración de un colectivo y numerosos hechos avalan esta consideración. En este sentido la obra de muchos de los asistentes al Taller se valoriza en el marco de la producción global de éste, ya que representan valores que hacen apreciable el conjunto.

¿Cuáles son estas características comunes? Algunas ya las hemos adelantado, son de orden estrictamente técnico y formal: rigor en los procedimientos, libertad en el manejo de las recursos, nivel profesional en la resolución final del impreso. Es, además, una producción homogénea desde el punto de vista de las técnicas y materiales en uso. En general se trabajó dentro de las técnicas del grabado: aguafuerte, aquatinta, buril, punta seca. Otro rasgo importante de esta obra es que los recursos del grabado se utilizan en la certeza de que se busca desarrollar una imagen que está definida por los materiales y procedimientos del grabado. En este sentido es una obra rigurosamente gráfica, existe una preocupación por resolver la imagen como resultado de la interacción de los medios técnicos del grabado.

Hay además un marcado énfasis en la figuración que recorre el cuerpo de esta obra. El trabajo sobre los signos, de este lenguaje le impone un carácter fuertemente reductivo que lo distancia grandemente de la figuración con perfiles realistas de los artistas del realismo social, como Venturelli, Escámez, Hermosilla, Carlos Faz, en los que la imagen plástica aparece marcada por un carácter fuertemente referencial.

Es evidente que una apreciación general referida al conjunto de esta obra gráfica ha de dejar en la sombra importantes características que emergen de la producción de algunos artistas, cuya obra alcanzó niveles de desarrollo que la destacan en la producción total.

Es necesario, por tanto, aludir a la obra de aquellos artistas que por la cuantía, intensidad de reflexión, coherencia, lograron desarrollar una obra gráfica que en cierto modo se nos aparece como un ciclo cerrado. Tal es el caso de la obra de Delia del Carril, tal vez la producción más notable realizada en el curso de la vigencia del Taller.

Esta artista, que había estudiado dibujo con Leger, y se había iniciado con Hayter en el grabado hacia 1954, fue una de las primeras integrantes del Taller 99, y realizó allí toda su valiosa obra gráfica. Es la artista gráfica a cabalidad. Tentó también la pintura, pero aún allí su visión proviene de aquella otra disciplina. Su obra, fuertemente cohesionada, como un discurso, intensamente metafórica, en que los recursos nacen como espontáneamente, bajo una compulsión que se dirige a hacer vividas sus visiones. Su obra es la contribución más importante del Taller al arte gráfico chileno. Si es la obra personal de Delia del Carril, es también la obra del Taller, como el único lugar en que ella habría podido realizarse (en Chile).

Con características diferentes es notoriamente importante el conjunto de grabados de Roser Bru. Su obra realizada en ese período, no sólo refleja una personalidad en un fuerte período de desarrollo y definición estilística, sino conforma toda ella un notable ejemplo de temprana adhesión a una idea que desarrollaría después en la pintura, a través de siempre renovadas variantes. Es una obra gráfica numerosas, signada por la originalidad, la riqueza de recursos de carácter gráfico ejemplar, resume las mejores cualidades de lo que fue la obra gráfica del Taller 99.

Particular interés reviste la obra en grabado que dejó realizada, en el marco de la actividad del Taller 99, la artista Luz Donoso. Poco numerosa, por el mismo hecho de la honda intensidad y detenimiento en la elaboración a que sometía cada idea, la que resultaba finalmente revestida de toda la palpación y profundidad, características de esta artista.

Santos Chavez había llegado de Arauco y Concepción, donde había sido discípulo de Julio Escámez. Chavez es el caso más elocuente de un artista al que el Taller 99 entregó la oportunidad y el clima en que pudo definir de modo rotundo su vocación de artista gráfico. Dentro de la actividad del Taller realizó sólo una breve incursión en las técnicas del grabado en metal, concentrándose luego en la litografía y sobre todo en el grabado en madera, medio enteramente afín a su temperamento y en que produciría una extensa y personal imaginaria. A través de su obra xilográfica, el taller contribuyó a la revalorización de esta técnica en nuestro medio.

El aporte de Rodolfo Opazo es también singular. Su producción, en grabado, corresponde al tiempo más bien breve en que concurrió al taller.

Posteriormente, aunque extendió su experiencia en los EE.UU. e incluso realizó docencia en la técnica a su vuelta a Chile, no ha vuelto a ocuparse de esta actividad plástica. Con todo dejó realizada una obra en grabado del más alto interés artístico. Privilegió sobre todas la técnica del buril que usó con gran maestría para producir notables obras gráficas, que en el



EN LA PRENSA  
Delia del Carril saca un  
grabado, mientras observan  
Armando Uribe y Eduardo  
Vilches.

diseño se originan de su repertorio pictórico, pero reinventadas para el medio gráfico. Se caracteriza esta producción por la frescura técnica y el rigor conceptual que revivifica la imagen final.

Dinora Doudtchitzky es una artista que en forma sostenida, a partir de su incorporación al Taller 99, se ha mantenido fiel al modo de producción de las técnicas que actualizó el Taller. Su obra es extensa y su temática, expresada en forma directa y resuelta con los recursos más límpidos, le conquistó desde temprano la adhesión de los interesados en la estampa que coleccionaron su trabajo. Es de las pocas artistas del Taller que trabajaron en color.

De los numerosos integrantes del Taller, los hay que deben parte importante de su formación a la experiencia que desarrollaron en ese centro de trabajo. Es el caso de Florencia de Amesti, artista rigurosa y metódica, cuyos trabajos pueden servir como ejemplo del alto estándar que prevaleció en la práctica del Taller. Muchos de sus trabajos eran considerados como de los "clásicos" del Taller.

También fue importante en grado sumo la existencia del Taller para Eduardo Vilches. No es aventurado afirmar que su actividad, allí, le orientó hacia su vocación de artista gráfico. Y aunque, temporeamente, se decidió por vías que no eran las usuales dentro del Taller y considerando además que su camino personalísimo en el grabado se definió fuera del marco de actividad del Taller 99, es una de sus figuras más notables. A través de él esa comunidad de artistas ha ejercido una de las más persistentes y profundas influencias en la numerosa promoción de artistas jóvenes que se han inclinado por la gráfica. Su trabajo se ha caracterizado, desde su origen, por un riguroso carácter conceptual y alto standard profesional, rigor que se proyecta en el tratamiento maestro de los efectos que resultan de la interacción de áreas de valores en contraste. Su producción, que comprende varios ciclos de ideas, que fue desarrollando con extraordinaria coherencia y riqueza de hallazgos formales, constituye uno de los aportes más significativos de un artista chileno al arte nacional en los últimos veinte años.

Para concluir nuestro razonamiento, el Taller 99 enriqueció el arte chileno con una nueva imaginería (repertorio de formas) que, por su carácter, lo señala como uno de los factores de la renovación del lenguaje artístico que se opera en Chile en la década del sesenta. Sus aportes no se reducen sólo a esto. Formuló una nueva imagen de las técnicas de incisión en Chile y recreó con imaginación la técnica del grabado en madera a través de sus cultivadores, principalmente Santos Chavez y Eduardo Vilches.

En general, nos hemos referido a un ciclo de obras que se realizaron en un lapso de tiempo que comprende 10 años de actividad.

A veinticinco años de distancia se aprecia el rol histórico que el Taller 99 cumplió en el desarrollo del arte gráfico en Chile. Contribuyó decisivamente a hacer de la gráfica, la actividad más prolifera del arte nacional y fundó una promoción de artistas cuya vigencia en el arte chileno se mantiene hasta hoy.



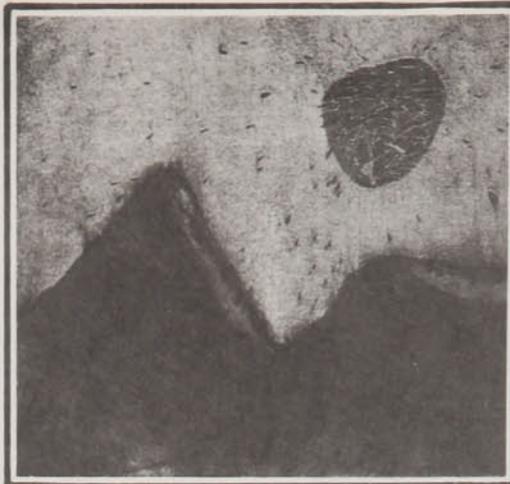
Pedro Millar  
Noviembre de 1982.



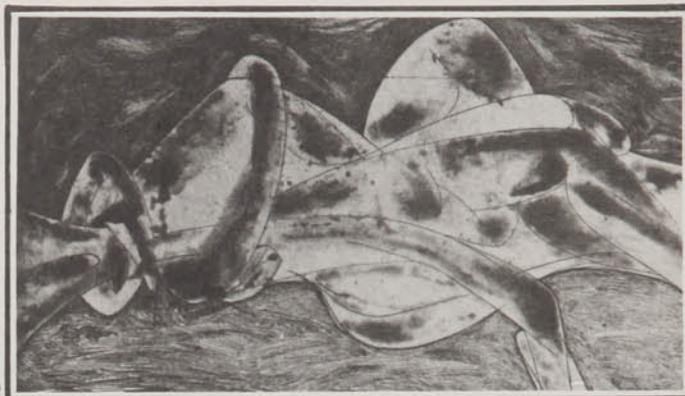


# Nemesio Antúnez

1



2



- 1.— Paisaje / Aguafuerte
- 2.— Pareja / Butil y Aguafuerte
- 3.— Sin título / Aguafuerte
- 4.— Sin título / Butil

3



4



# Roser Bru



1

1. — Mujer que se va / Buril
2. — Juegos / Técnica mixta
3. — Mujer planchando / Técnica mixta

Retrato / Buril y Aguafuerte



2



3



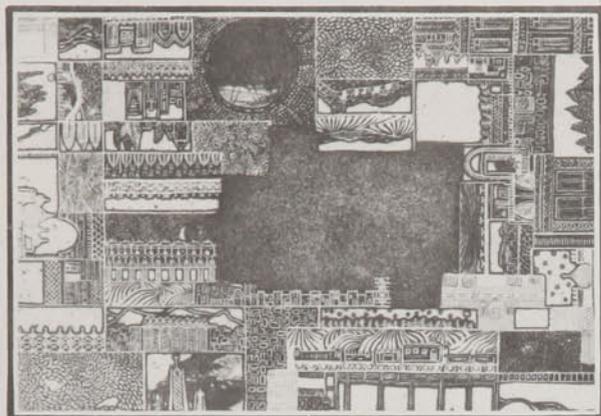
4

# Dinora Doudschitzky



2

- 1.— Sin título / Técnica mixta
- 2.— Perfil / Aquatinta
- 3.— Sin título / Buril



1



3

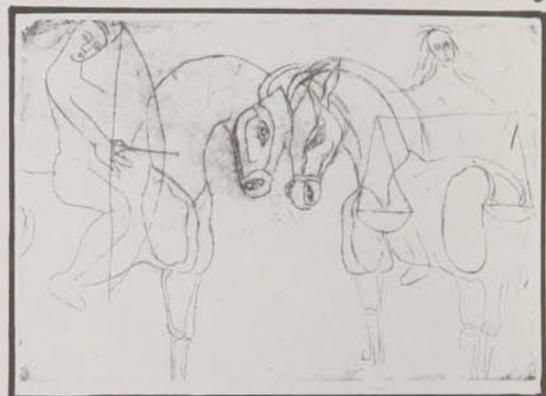
# Delia del Carril



2

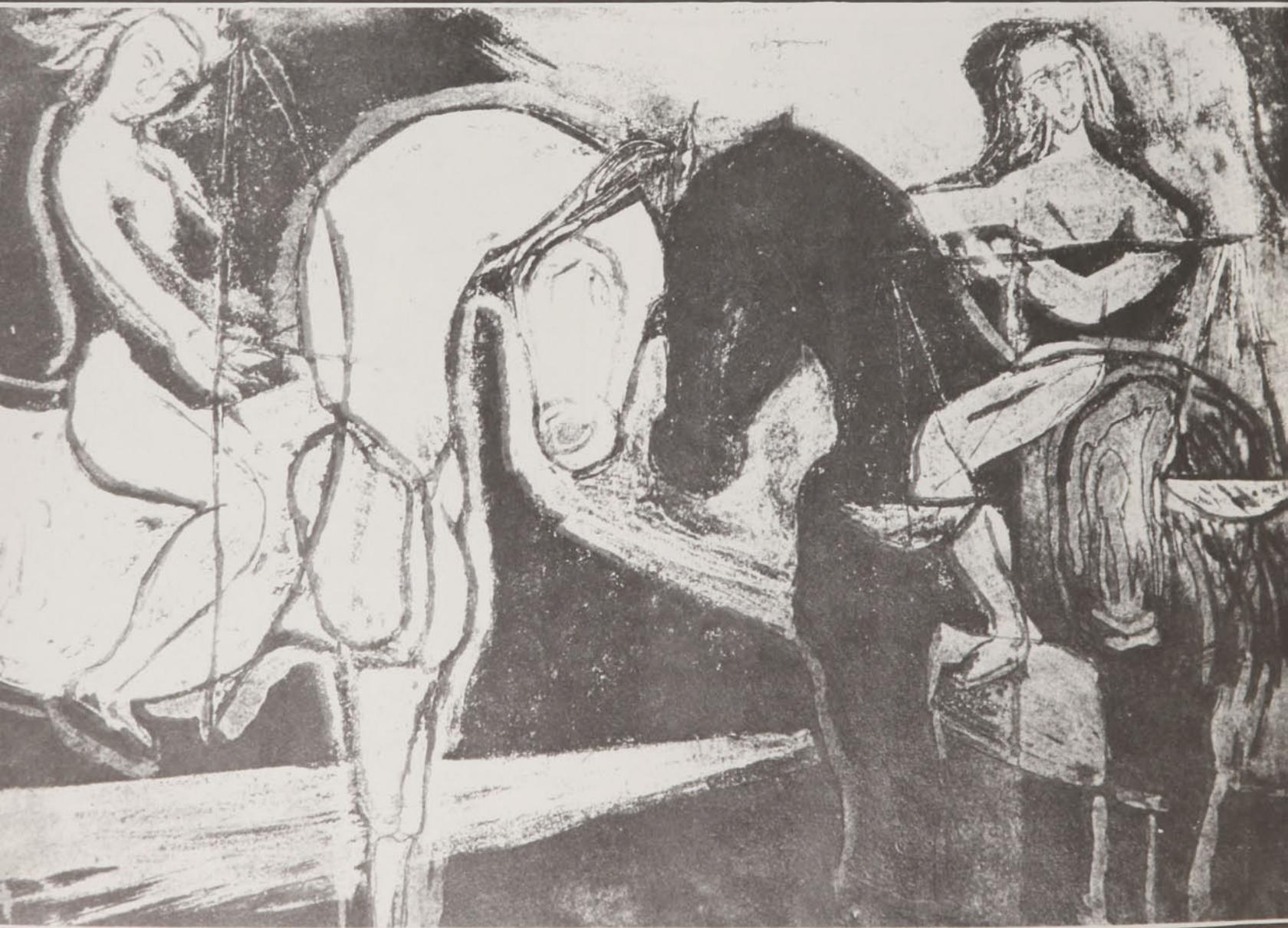


1



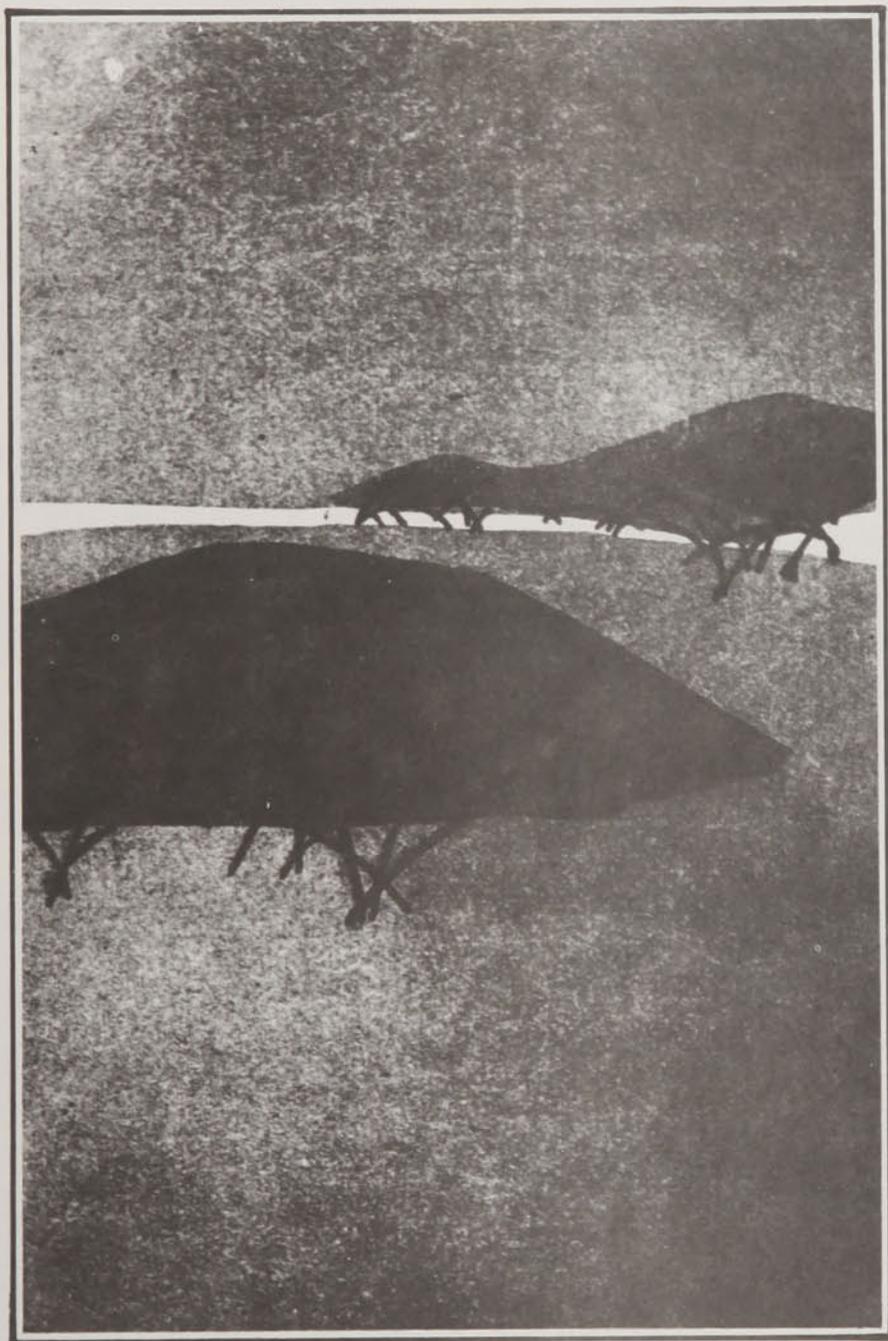
3

- 1.— Sin título / Técnica mixta
- 2.— Cabeza de caballo /  
Aguafuerte
- 3.— Jinete / Aguafuerte
- 4.— Jinetes / Técnica mixta

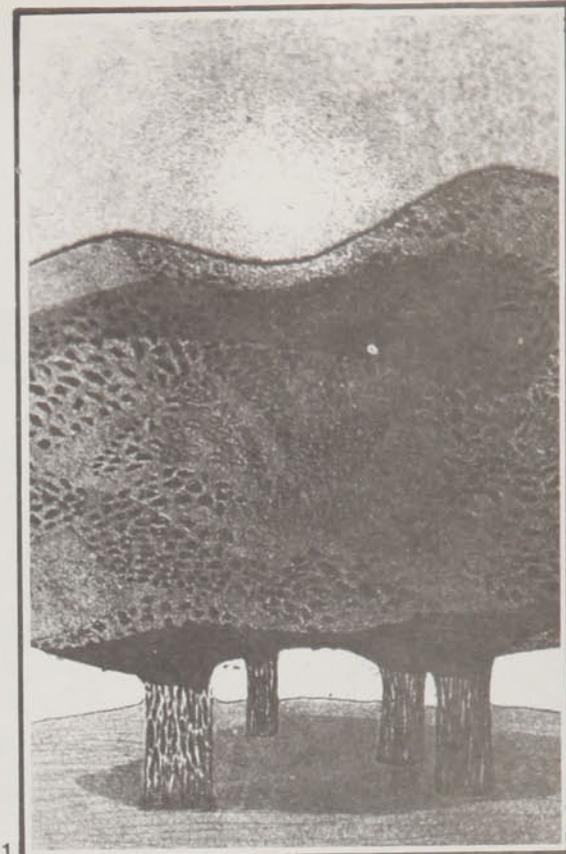


4

# Florencia de Amestí



2



1

- 1.— Arboles / Aquatinta
- 2.— Paisaje / Aquatinta
- 3.— Sin título / Técnica mixta
- 4.— Sin título / Técnica mixta

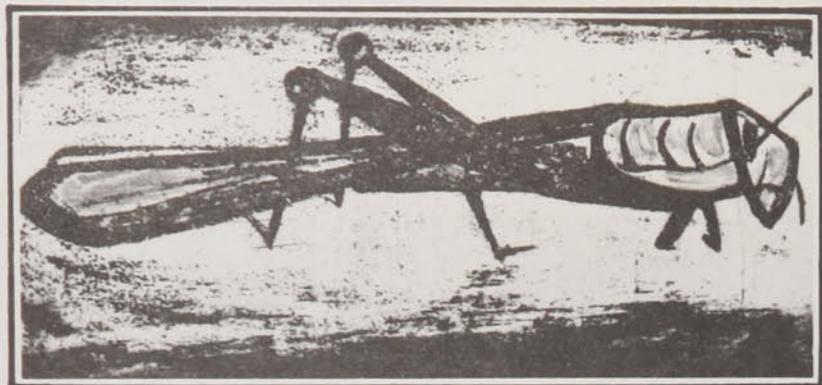


3

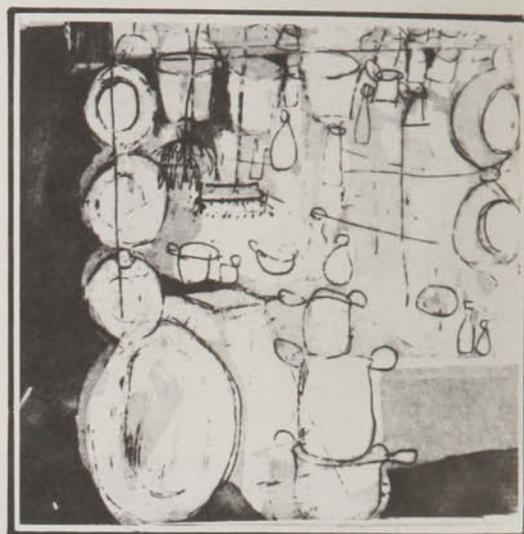


4

# TALLER 99



M. ROSA COMINETTI



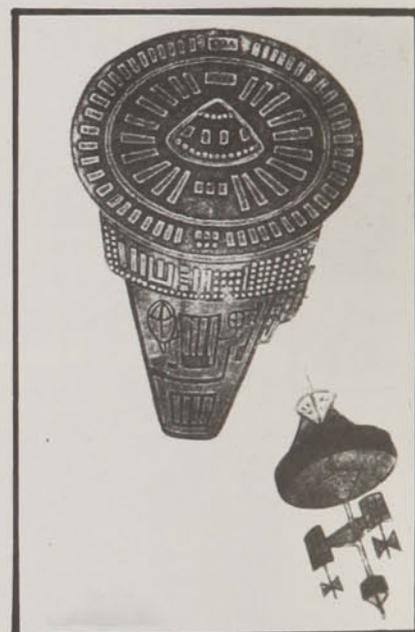
MARIA PEYRELONGE



INGE DUSI



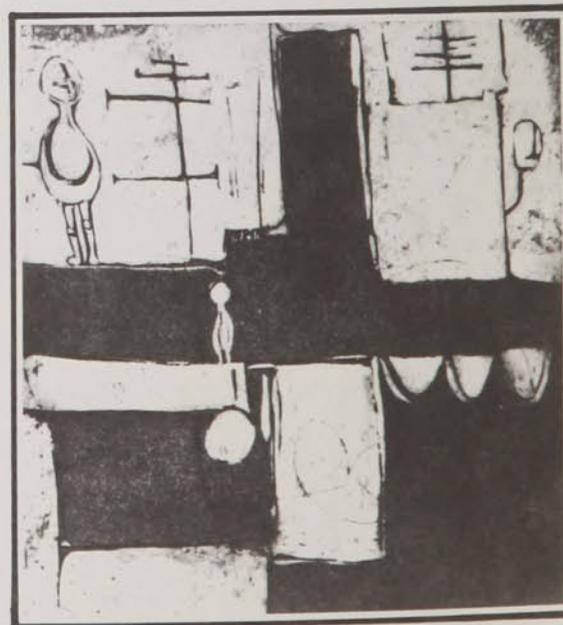
LEA KLEINER



SIMONE CHAMBELLAND



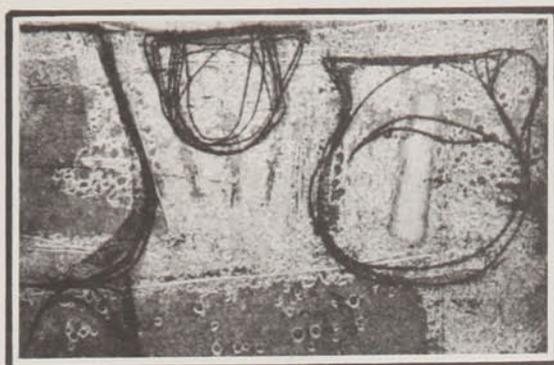
NATACHA MORENO



PAULINA WAUGH



MAGDALENA SUAREZ



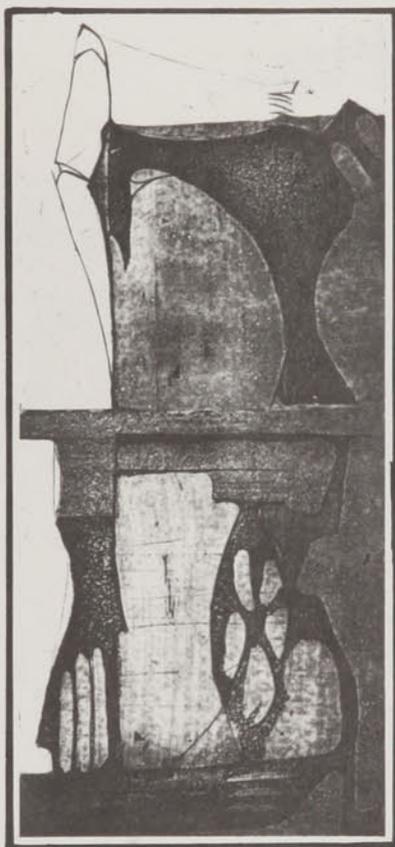
MONTSERRAT PALMER



JUAN DOWNEY



IDA GONZALEZ



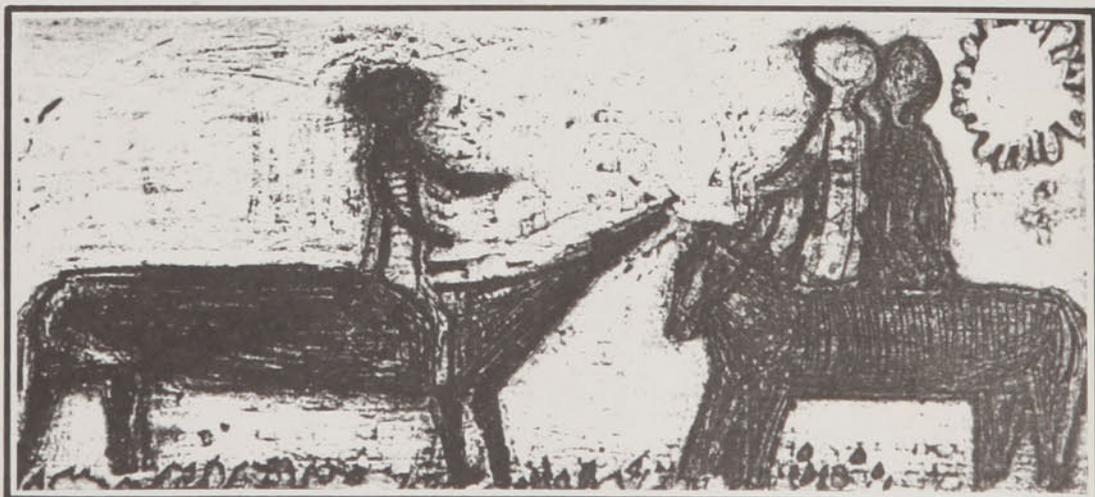
CARMEN MARAMBIO



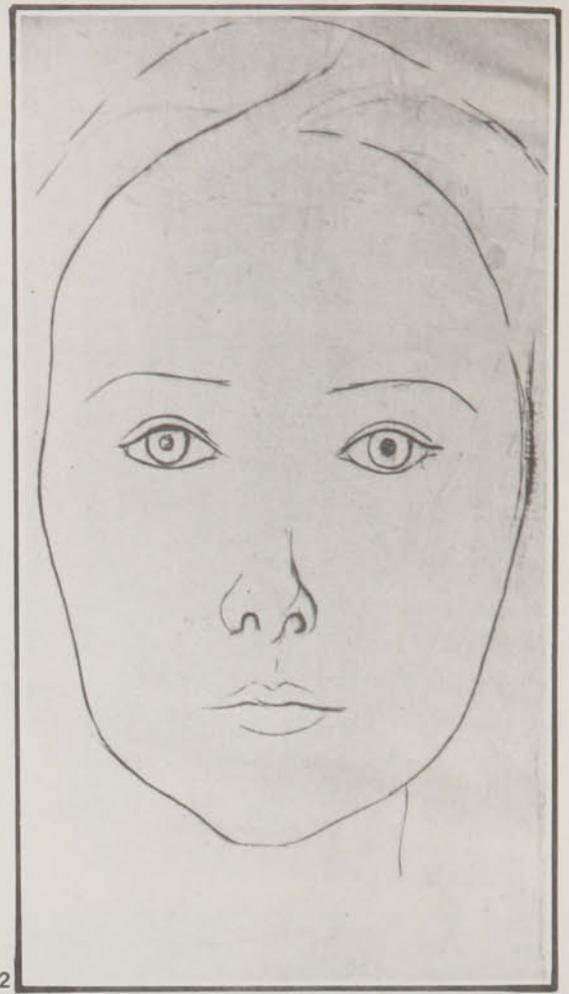
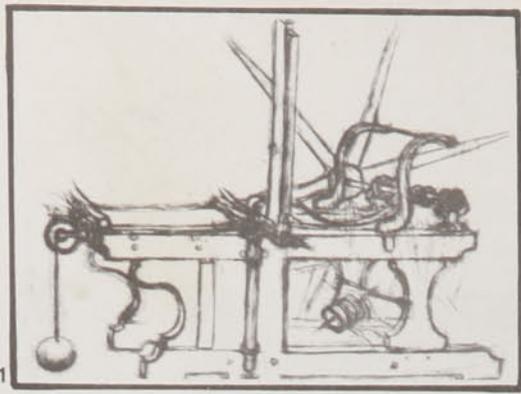
JAIME CRUZ



FERNANDO KRAHN



LUIS MANDIOLA



# Luz Donoso

- 1.— Prensa / Aguafuerte
- 2.— Retrato / Buril
- 3.— Frutero / Técnica mixta
- 3.A / B / C / Pruebas de Estado

3A



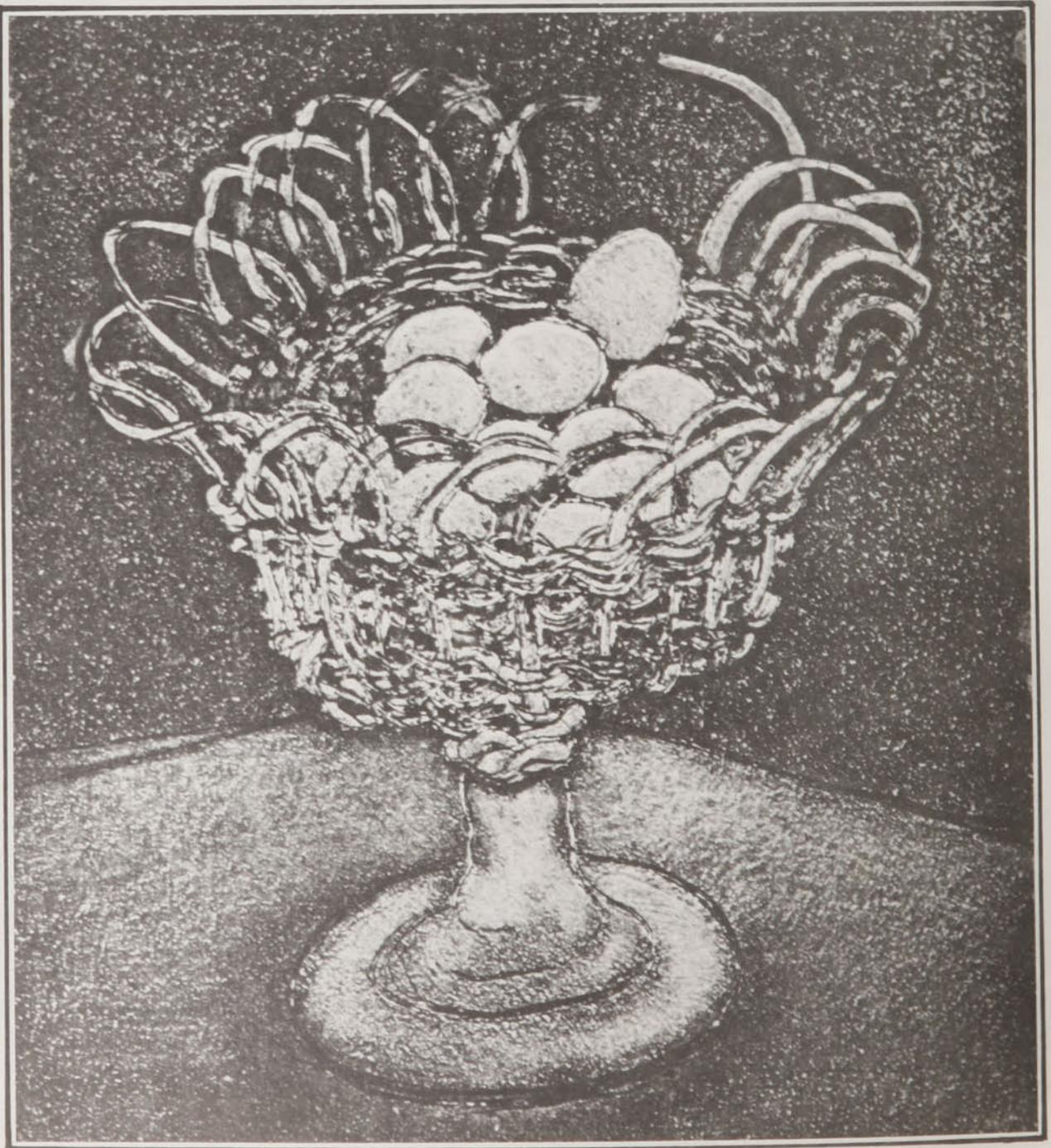
3B



3C



3



# Eduardo Vilches

- 1.— Sin título / Buril y Aquatinta
- 2.— Plantas / Aquatinta
- 3.— Cabeza / Punta Seca
- 4.— Taller / Aquatinta



1

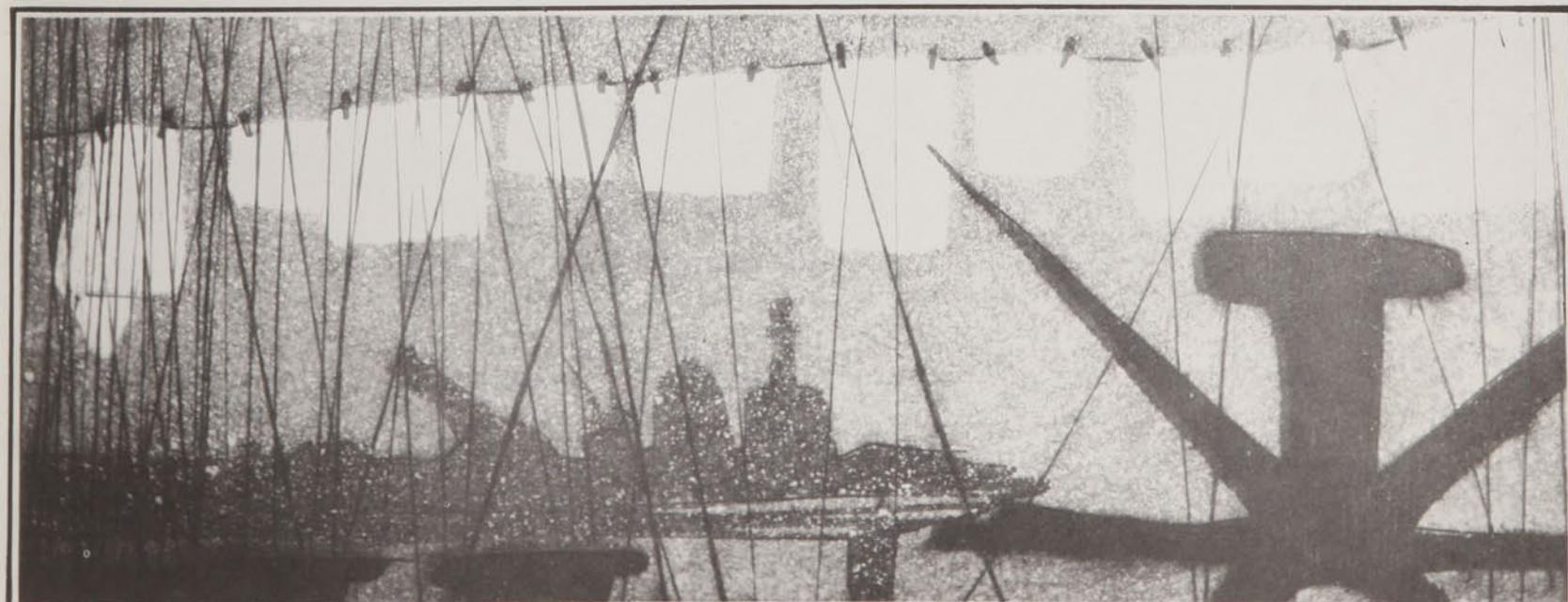


2

3



4



# Pedro Millar

- 1.— Redes / Buril
- 2.— La Cabra / Aquatinta
- 3.— Pavimento / Áquatinta
- 4.— Sin título / Buril



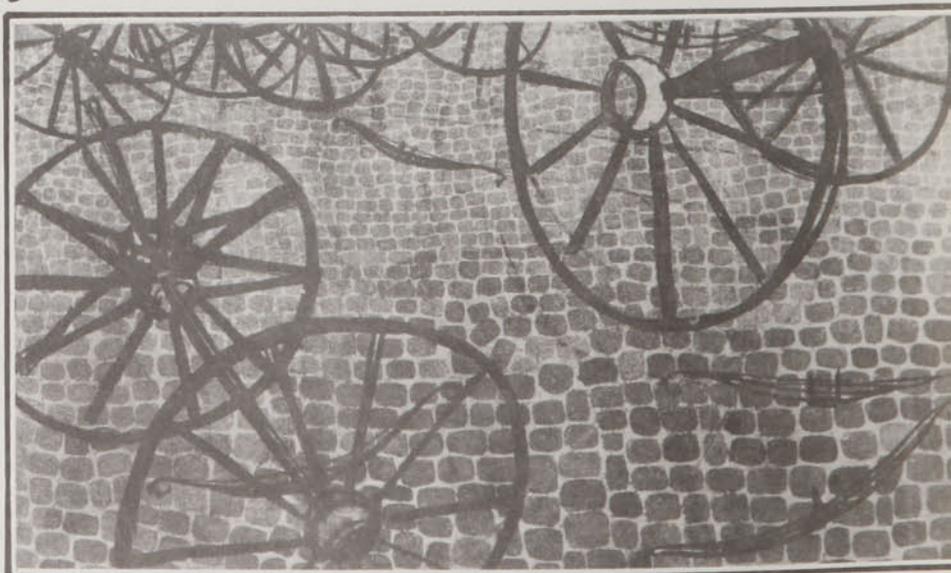
1



2



4



3

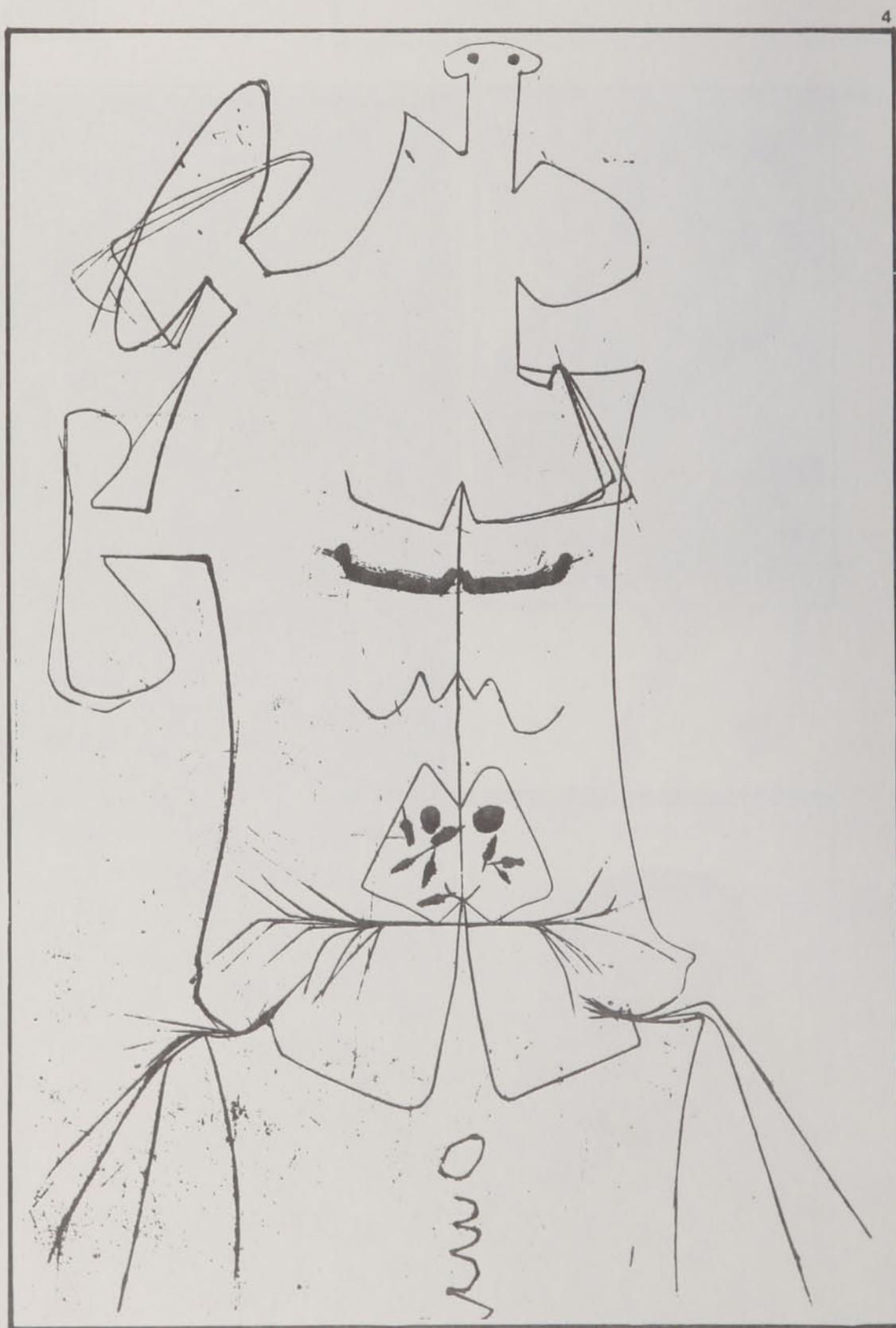
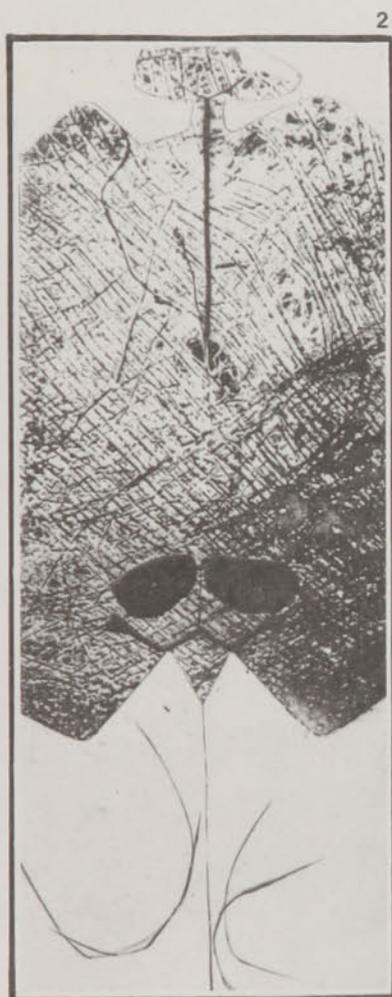
# Santos Chávez

- 1.— Sin título / Xilografía
- 2.— Sin título / Xilografía
- 3.— Sin título / Xilografía
- 4.— Sin título / Xilografía



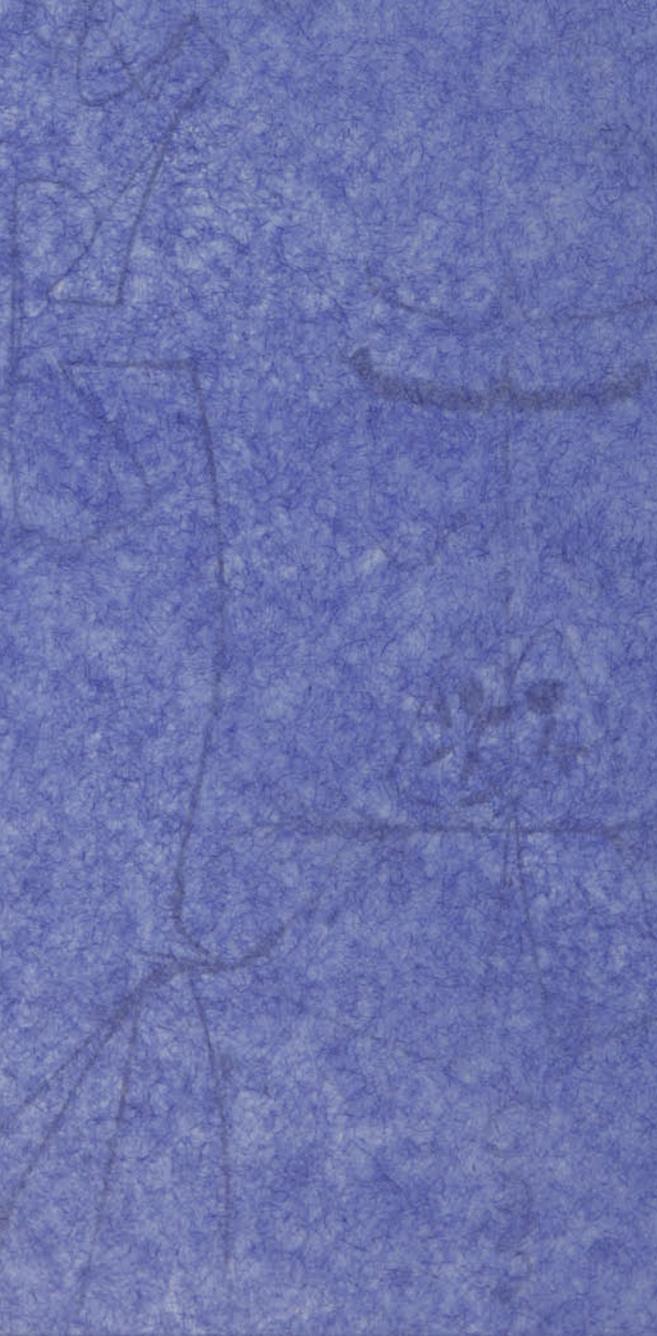
# Rodolfo Opazo

- 1.— Sin título / Técnica mixta
- 2.— Sin título / Buril
- 3.— Sin título / Técnica mixta
- 4.— Sin título / Técnica mixta





Rodolfo Opazo



# Díálogo con Antúnez

Pedro Millar, artista participante del Taller 99, entre los años 1958 y 1962, quien conversó con Nemesio Antúnez durante su última visita a Chile.



**M:** Nemesio, hace 25 años creaste un taller de grabado, el Taller 99. ¿Cómo fue que te interesaste por esta disciplina?

**A:** Fue en los Estados Unidos. Había estado allí en 1939 con un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la U.C. y en 1943 me fui definitivamente para hacer un master en arquitectura. En realidad fue un pretexto para poder irme a pintar.

**M:** En ese tiempo tu ya pintabas..?

**A:** Sí, desde tercer año de la Escuela de Arquitectura. Mi pasión era la pintura y la arquitectura que siempre me ha interesado mucho. Fui muy feliz estudiando arquitectura, crecí, tuve amigos y encontré la pintura, que fue una ventana extraordinaria que se me abrió.

**M:** Entonces te fuiste a Nueva York...

**A:** Me fui con la idea de pintar, pero estuve dos años en la Universidad de Columbia. Cuando salí me dediqué a la pintura, aunque relativamente, porque tenía que ganarme la vida. Yo era un joven criado entre algodones y ahí estaba fascinado descubriendo cosas, descubriendo gente. Toda esa época fue formidable. El período en que comienza todo, estaba Matta que había llegado con los surrealistas, con Breton. Había una actividad inmensa de la cual nació la Escuela de Nueva York, con Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline. Conocí a todos ellos. Además no me perdía exposiciones...

**M:** Eras joven...

**A:** Tenía veinticinco años. Viví lo que era el grabado. Conocí los de Picasso, vi los grabados de la Escuela de París. Desde ese primer momento vi el grabado como una cosa importantísima.

**M:** En ese tiempo estuviste también en Cuba.

**A:** Ocurrió que se me acabó la visa el año 46 y para seguir viviendo en Nueva York necesitaba visa de residencia. Para ello tenía que salir a algún país cercano y como tenía un amigo en Cuba me fui para allá. Estuve un año. Era una condición para que dieran la visa. Ahí llegó también mi hermano Enrique.

**M:** El pintor...

**A:** Estaba en el mismo caso. El me contó sobre el taller de Hayter. Había estado allí, un lugar extraordinario, donde había hecho unos grabados. De modo que cuando pude reingresar a Nueva York, me fui inmediatamente al taller de Hayter, le mostré mis pinturas y dibujos. La idea de Hayter, que después se siguió en el Taller 99, no era la de enseñar lo relativo a la imagen. Cada uno traía ya la imagen...

**M:** Trabajaba con artistas formados.

**A:** Eran artistas ya formados y ¡con qué formación! Miró, Tanguy, Seligmann, Lipchitz, todos ellos iban a trabajar allí. El taller proporcionaba la técnica. A mí me entusiasmó el grabado.

**M:** Llegaste a ser ayudante de Hayter según creo...

**A:** En un tiempo no tuve los 5 dólares mensuales que costaba el taller y dejé de ir. Luego Hayter mismo fue a buscarme a mi casa. Me dijo: "no seas ridículo, por 5 dólares no vas a dejar de hacer grabado. No solamente tu vas a venir, sino que me vas a ayudar".

**M:** ¿Qué recuerdas en relación al sistema de enseñanza del taller?

**A:** Lo importante eran los fundamentos del Atelier 17. Un taller colectivo. En él no se enseñaba a dibujar sino que se proporcionaba al artista la técnica para que realizarán su imagen. Además se producía un codo a codo entre la gente. Aprendí más que de Hayter, de lo que los demás hacían, todo el mundo participando. Estos principios se iban haciendo comunes. Había muy poca gente que trabajaba sola, que no se comunicaba. El total era una familia trabajando.

**M:** Eso es lo que tuvo el Taller 99.

**A:** Ese espíritu era el que había que traer, no un profesor que enseña a sus alumnos, sino un grupo de amigos que trabajan en conjunto para lograr un mejor nivel.

**M:** ¿Cuánto tiempo estuviste en el Atelier 17?

**A:** Estuve desde 1946 a 1950, año en que se trasladó Hayter a París. Al final yo me fui a París también y continué yendo a su taller, pero además hice litografías. ¿Te acuerdas de la serie de multitudes? Las hice en París.

**M:** Ese es un dato que yo no conocía. Recuerdo que eran muy populares tus litografías, pero no sabía si las habías hecho por primera vez en Chile o en Europa.

**A:** No, yo hice litografías en Nueva York por primera vez; en el New School for Social Research, trabajé después la técnica en París y luego en Chile. Aquí compré una prensa...

**M:** Llegaste de vuelta a Chile en 1953.

**A:** Claro, después de tres años en París.

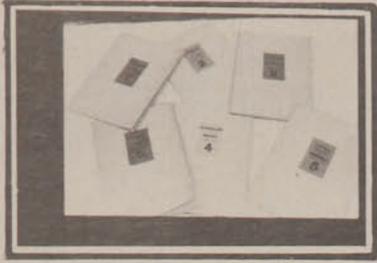
**M:** Hiciste una exposición ese año. Hay una crónica, del diario El Siglo, escrita por Jorge Sanhueza, muy elogiosa para tu obra, en la que además se recogen varias opiniones tuyas acerca del arte, de los artistas, incluso del sentido social del trabajo creativo. En 1956 creaste el Taller 99 pero, antes, por lo que yo sé, intentaste hacer clases de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas... no sé si en la Escuela de Bellas Artes también.

**A:** El decano de esa época era Luis Oyarzún. El conocía mi trabajo; me dijo: "tú deberías hacer ese curso". Rendi un examen. Estaban Marcos Bonta, Lily Garafulic, etc. en una sala de la Casa Central de la Universidad de Chile, con gente en las tarimas... Entonces me nombraron profesor extraordinario de la U. de Chile, título que todavía conservo. Pero la parte burocrática fue imposible de superar. Pensaba hacer clases porque tenía un conocimiento que quería entregar, necesitaba una oportunidad. Entonces pasé a la Escuela de Artes Aplicadas, donde enseñé ocho meses. Ahí me di cuenta del interés que había, el fervor por aprender lo nuevo. Cada día llegaba más gente. Tenía en mi casa de Guardia Vieja 99, una prensa que había traído de Europa; decidí continuar allí la enseñanza. Yo trabajaba en las mañanas y pensé que en las tardes podría hacer el Taller Colectivo y así fue. Nos trasladamos allá y fue muy feliz todo...

**M:** Y ese fue el nacimiento del Taller 99.

**A:** Era un local muy agradable. Ocupamos dos salas con un patio en el medio donde Roser Bru pintó un mural muy bonito; unas mujeres vestidas de blanco, como palomas..., fui ahora a ver ese lugar y ya no existe.





M: Claro, la Avenida 11 de Septiembre pasa por ahí.

A: ¡Justo por encima del Taller 99!

M: Esto que acabas de contar ocurría en 1956. Por lo que tu has dicho esas primeras clases en Artes Aplicadas despertaron ya un gran fervor por la técnica del grabado. ¿Cuál era la situación del grabado en aquel tiempo?, ¿qué sucedía con el grabado como expresión artística en relación a la pintura, en relación a la escultura?

A: Existía el grabado en los artistas con conciencia social, como José Venturelli, Julio Escámez, Carlos Faz...

M: Carlos Hermosilla.

A: Además don Carlos Hermosilla tenía un Taller con un clima muy especial. Los alumnos de don Carlos Hermosilla eran Hermosillistas; él les daba una impresión muy fuerte. La escuela de Valparaíso tenía un marcado acento a Hermosilla. Era un hombre extraordinario. Bueno, estaban todos estos artistas que no trabajaban individualmente sino en estos Talleres. Venturelli hacía litografías. Escámez trabajaba en Artes Aplicadas.

M: En el taller de Bonta...

A: Seguramente Faz también. Bueno, existían estos talleres, el de Carlos Hermosilla y dos pequeños talleres en Santiago, donde la gente estudiaba la técnica del grabado; pero sin énfasis en la imagen. Traían pequeños dibujos que pasaban a una punta seca de pequeño tamaño. Lo hacían más bien para graduarse como pedagógos en arte. Tenían que hacer cursos de gráfica, como tenían que hacer cursos de esmalte y cerámica...

M: Estaba dentro del plan de estudios, pero en Licenciatura no existía la mención en grabado. En Bellas Artes, por lo menos no existía...

A: No se conocía la especialidad. Claro, nadie se interesaba en ser grabador.

M: En eso la labor del Taller 99 fue muy importante.

A: Yo creo que le dio una estatura al artista grabador, igual al pintor, igual al escultor. Eso fue lo que sucedió más adelante, en realidad.

M: ¿Recuerdas con quiénes empezaste a trabajar en el Taller 99?

A: Recuerdo a Dinora como de las personas que llegaron primero, y ella trajo a Roser Bru, me parece que era una persona más bien tímida, con compromisos de hogar que la confundían mucho. Había que darle ánimos en el Taller: "tú tienes que terminar esto, cómo vas a dejarlo así, a medio camino". Era divertido todo eso.

M: Delia del Carril fue también de las primeras...

A: Sí, para ella fue muy importante. Fue como un encuentro con un grupo de amigos después de la lamentable separación de Neruda. Ella siempre había querido pintar y trabajar en un taller, pero la vida con Neruda la envolvió en otras cosas. Entonces, cuando quedó sola, pensó hacer grabado. Ahí encontró un grupo de amigos y un hogar que dura hasta ahora. Para ella ha sido importantísimo...

M: Creo que el Taller fue importante para muchas otras personas. Lo fue para Eduardo Vilches, para Santos Chávez; para mí, personalmente, lo fue también. En el Taller me convertí en artista profesional. Lo mismo vale para Roser Bru. Ella se hizo ahí una experiencia muy sólida, en el grabado. Toda la altura que ella adquirió después tiene su apoyo en esa experiencia.

A: Hubo otras personas que pasaron más brevemente. Rodolfo Opazo...

M: El estuvo un período más breve, pero produjo bastante, y la obra que realizó en el taller es muy interesante.

A: Que luego fue profesor de grabado..., también estuvo al comienzo Ricardo Irrazábal

M: y participó en la primera exposición del Taller...

A: Expuso dos o tres grabados... no siguió, es una pena. Bueno y entre estas personas que llegaron al Taller estaba Luz Donoso, que llegó bien al comienzo. Asistía además a unas clases de dibujo que yo impartía a las que venían también Carmen Silva, Nena Ossa, Valentina Cruz y otras personas. La Luz, como decirte, no se atrevía a entrar porque no serviría. En dibujo era lo mismo, hacía una raya y ya comenzaba a sufrir. Tenía dudas muy grandes. Llegó también Florencia de Amesti. Eduardo Vilches llegó al año siguiente, el 57, no sé si llegó con Monserrat Palmer, o casi juntos. Tú, ¿en qué año llegaste?

M: Vine por primera vez en 1958. Tenía la dirección de Guardia Vieja que tu me habías dado en Concepción. Pero ya no estaban allí. Se habían mudado recién al Taller de Alameda...

A: Llegó también Santos Chávez...

M: En 1956 se hizo la primera exposición del Taller. Aparecen en el catálogo 14 artistas con cerca de 100 obras, una producción considerable... ¿Recuerdas cómo fue esa exposición?, ¿qué impresión produjo?

A: Fue muy importante. Es allí donde intervino Zeller, que vino y vio las obras. Zeller estaba a cargo de la sala del Ministerio de Educación. A él le interesó mucha la obra del Taller. Bueno, fue como ponerse pantalón largo, entrar al mundo como grabadores. Tuvo muy buenos comentarios de prensa.

M: Y ya se destacan los trabajos de Roser Bru, Luz Donoso y de Paulina Waugh que aparece con mucho relieve en los comentarios, también Dinora...

A: La idea era hacer una exposición todos los años. No siempre se logró. Es importante una exposición; es como un fin de período. Pero hicimos también, además, otras cosas. Hicimos libros que fueron muy importantes; ¿te acuerdas del Cantar de los Cantares? Fue tanto como una exposición, de una gran audacia. Fue hecho con el corazón; es decir, todo el mundo trabajando. Además era un libro muy lindo. Y después hicimos una serie de carpetas de poemas.

M: Sí, seis en total, ilustrados con grabados de madera...

A: Pero en ese tiempo yo ya no estaba en el Taller.

M: ¿Por qué dejaste la dirección del Taller?

A: Me fui porque me nombraron Director del Museo de Arte Contemporáneo.

M: ¿Esto era en 1962?

A: Llegó también Mario Toral que se entusiasmó con el Taller y pensamos que sería la persona adecuada para dirigirlo... Después de eso ya no asistí.

M: ¿Cómo ves a esta distancia la producción y la labor del Taller 99 en el marco de la gráfica chilena?

A: El Taller 99 fue como una explosión dentro de la historia del grabado en Chile; quedó constancia de lo que se estaba haciendo. Antes, no tenían trascendencia esas cosas. Además logramos algo que nosotros queríamos; difundir nuestro trabajo como artistas, difundir nuestras imágenes...





**M:** Queríamos vivir de lo que hacíamos...

**A:** Venderlas a un precio módico, en vez de vender una obra única, vender cincuenta o sesenta. Entonces comenzó a suceder una cosa que era notable; se comenzaron a regalar grabados en Chile, se comenzó a abrir un mercado, artistas como Santos Chávez, Dinora y yo también empezamos a vender nuestra obra gráfica. No hacíamos las cosas para vender, naturalmente; pero se vendían. La gente las solicitaba, eran aceptadas.

**M:** Todo eso apunta a la formación de una conciencia acerca de la función del grabado, de su proyección social...

**A:** Y estaban también las exposiciones. Hacíamos exposiciones en todas partes, en Arica, Serena, Valparaíso, Talca, etc.

**M:** en Concepción, Punta Arenas.

**A:** No costaba nada, pues teníamos múltiples ejemplares. La gente empezó a tener grabados en sus casas...

**M:** Se hacían además demostraciones al público.

**A:** Veían el proceso de cómo hacer un grabado. La gente común, que nunca había visto un grabado, asistía al momento mágico de ver aparecer la imagen en el papel... era un trabajo de educar al público. Eso ha sido lo más gratificante. Participar en un movimiento así. La gente que formó el Taller 99 empezó a su vez a enseñar la técnica: en el Departamento de Arte de la U. Católica, se formaron otros talleres en los institutos culturales, en Las Condes, Providencia, después vinieron las Bienales de Grabado...

**M:** ¿Cómo ves la gráfica actual desde la experiencia del Taller 99?, ¿ha sufrido muchos cambios?

**A:** No sé si muchos, desde los años cincuenta; cambios técnicos, la incorporación de la fotografía, el fotograbado como recurso junto a la mancha artesanal, a los recursos más tradicionales. Y el fotograbado mismo, con exclusión de todo otro recurso, como medio de realizar la imagen...

**M:** Y por ahí el grabado fue entrando en el campo de los medios de producción de masas. La fotografía misma es un recurso pensado para serializar. El uso del fotograbado y la fotocopia, todo esto que ha puesto a prueba los límites de su práctica.

## GLOSARIO

**Grabado:** Técnica de impresión que consiste en realizar en la superficie de una placa de metal, madera o plástico, incisiones en formas de líneas, tramas, por medio de instrumentos, de ácidos, procesos fotográficos, de modo de producir una matriz a partir de la cual se puede realizar una imagen artística. Se designa del mismo modo el impreso obtenido a partir de dicha técnica.

**Punta Seca:** Recurso del grabado en metal que consiste en erosionar la placa de metal directamente con ayuda de un punzón de acero. El resultado de dicha acción es una rebarba de metal que retiene la tinta en la impresión.

**Aguafuerte:** Es un impreso obtenido en una placa de metal en la cual la imagen matriz ha sido realizada mediante la acción corrosiva del ácido nítrico.

**Aquatinta:** Es un impreso obtenido en una placa de metal, en que la acción del ácido se ejerce a través de una película de resina pulverizada adherida a la superficie de la placa metálica. El efecto en el impreso es de una fina textura que recuerda la técnica de la Aguada.

**Buril:** En esta técnica la imagen matriz se obtiene a través de incisiones que se obtienen con un instrumento llamado Buril.

**Técnica Mixta:** En la técnica mixta la imagen matriz se obtiene combinando dos o más de las técnicas descritas anteriormente.

**Prueba de Estado:** En el proceso de realizar un grabado el artista va obteniendo impresos de las distintas etapas, como una manera de llevar un control de este proceso. Tales pruebas se llaman pruebas de estado.

**Xilografía o Grabado en Madera:** Impreso obtenido de la matriz de madera en que la zona de impresión ha sido dejada en relieve.

**Edición. Tira:** Es el número total de ejemplares de un grabado, numerados y firmado por el artista, que se obtiene a partir de una placa matriz.

**Litografía:** El impreso se obtiene de una imagen matriz, que se ha realizado sobre una piedra cálcarea, mediante un proceso químico.

# CURRICULUM TALLER 99

1956: Nemesio Antúnez crea con un grupo de artistas el Taller 99, un centro de trabajo para el desarrollo del grabado, que tiene como sede su casa particular de Guardia Vieja 99.  
1956: Primera exposición del Taller, 14 artistas, en la sala del Ministerio de Educación.  
1957: El Taller participa en la primera exposición de grabado contemporáneo. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile.  
1958: Exposición del Taller 99 en la Galería Anteo, en Montevideo. Uruguay.  
1959: Exposición en la sala del Ministerio de Educación. 25 artistas. Santiago.  
1960: Exposición del Taller 99 con la ocasión de la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción.  
1961: Exposición Sala Beaux Art. Santiago de Chile.  
Exposición de tres artistas del Taller. Delia del Carril, Pedro Millar y Florencia de Amesti. Sala Ministerio de Educación.  
1962: Exposición en La Serena, Universidad de Chile.  
Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro. Brasil.  
1963: Art Center, Lima. Perú.  
1965: El Taller 99 participó en la Exposición de Grabado Chileno Contemporáneo en Belgrado. Yugoslavia.  
Galería Zegri, Nueva York.  
1966: Exposición Casa de la Paz. México.  
Museo de Arte Moderno. Universidad Nacional. Bogotá. Colombia.  
1967: Galería La Tour. Ginebra. Suiza.  
Arte Gráfico Latinoamericano. Milán. Italia.  
Instituto de Cultura Hispánica. Madrid. España.  
1968: 10 Años del Taller 99. Retrospectiva. Galería Central de Arte. Santiago de Chile.  
1969: Grabado Chileno. Taller 99. Museo Nacional de Bellas Artes. Montevideo. Uruguay.  
1982: Homenaje al Taller 99. Espacio Cal. Santiago de Chile.

## TESTIMONIOS

Yo estaba en ese momento en que recién has salido de Bellas Artes, pero aún no sabes qué hacer; que sabes lo que no te gusta, pero, no sabes cómo hacer lo que quisieras. El grabado entonces me sirvió mucho, como que había que pensar lo que tú querías hacer, es decir, te imponía una disciplina; porque, en la plancha, tienes que saber el orden incluso. De modo que en importancia para mi formación, la tuvo toda, porque de las cosas que iba aprendiendo en grabado las podía traspasar a la pintura. Eso me unificó. Por ejemplo, mi modo de hacer con el buril en el grabado, y es muy curioso, lo transferí a la materia de la pintura. Ponía una materia en la tela y antes de que fraguara hacía una incisión ahí. En el fondo era como si hiciera un buril o un aguafuerte.

Roser Bru.

No había una clase formal, funcionaba como un taller, como un Taller Renacentista. Estaba el maestro que daba consejos en ciertos momentos y la gente más antigua que ayudaba a los más nuevos. De ese modo es como yo fui aprendiendo. No siempre tuve la enseñanza directa de Nemesio, sino en ciertos momentos y esos son los conocimientos que uno no olvida nunca; porque, cuando el maestro da una indicación lo hace siempre con tanta claridad, con tanto dominio, que uno no lo olvida nunca más. Pero todos, te lo digo, todo el mundo con un gran interés y una voluntad para ayudar en el momento justo. Este fue siempre el sistema. Al mismo tiempo se conversaba también sobre lo que hacía cada uno y, bueno, sobre otras cosas. Todo ello hacía muy suelta y muy libre la relación entre los que allí trabajábamos.

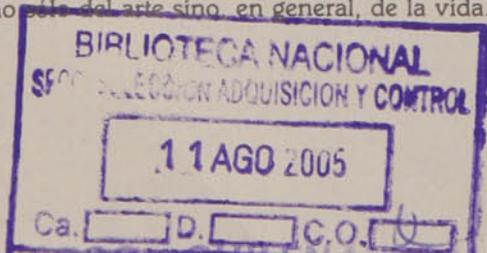
Eduardo Vilches.

En ese tiempo no había ninguna creatividad gráfica, que se hiciera pública al menos. Seguramente existían personas que hacían grabado, pero lo del Taller fue una cosa distinta. Fue una cosa de comunidad, de unión. Y estaba la imagen de Nemesio. Tenía el poder de conciliar personalidades tan diferentes. Creaba y transmitía ese ánimo, estimulaba. A mi me alentó muchísimo. Recuerdo cuando hicimos el Cantar de los Cantares. Teníamos que sacar cincuenta copias cada uno y yo me sentía incapaz de hacer esas cincuenta copias. Entonces recuerdo que él me dijo: "Usted las va a sacar" y cada diez copias me daba permiso para que me fumara un cigarrillo. En eso también era fantástico. Era como un padre, que me perdona Nemesio, en el más amplio sentido de la palabra.

Florencia de Amesti.

El factor principal por lo que me quedé en el Taller, aparte del interés que tenía por lo que podría hacer en grabado, fue el factor humano, las personas que formaban el Taller. Claro, estaba Nemesio, que nos unía a todos; pero estaban además todas esas personas que tenían muchos intereses en común y una gran calidad humana y eso también influye. Ocurrió como si se hubiera seleccionado a las personas y esa relación se ha mantenido desde entonces. De Nemesio pienso que, inconcientemente, era un gran pedagogo, porque por un lado enseñaba, pero, no de una manera formal. Encontraba la manera de estimularte y te daba un gran sentido, no sólo del arte sino, en general, de la vida.

Inge Dusí.





# CURRICULUM TECHNOLOGY



**espaciocal**

**cine arte  
galería de arte  
librería  
café-bar  
ediciones**

**Candelaria Goyenechea 3820 Plaza Lo Castillo teléfono 2460326**

ESTA PUBLICACION HA SIDO POSIBLE  
GRACIAS A LA GENTILEZA DE



**MAX HUBER**  
REPROTECNICA LTDA

**EN SUS 60 AÑOS  
APOYANDO LA CULTURA**



LOS PRIMEROS EN: FOTOCOPIAS  
COPIAS DE PLANOS  
IMPRESOS OFFSET  
ENCUADERNACION  
TERMOLAMINACION

Miraflores 266 • fonos 30814-383925  
Mac Iver 142 • fono 393535  
Providencia 1820 • fono 748977  
Callao 3015 • fono 2285089