

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFIA Y CIENCIA POLITICA

INSTITUTO DE HISTORIA

**LA HISTORIA DEL GRABADO EN CHILE:
DESDE SUS ORIGENES HASTA EL TALLER 99**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

PROFESORA GUIA: ISABEL CRUZ OVALLE

AUTORA: BARBARA BECKER GANA

...B.

SANTIAGO

1996

INTRODUCCIÓN

Algunos años se interesa por el arte y por sus formas de expresión, que se considera una faceta importante del hombre que muestra a la vez su capacidad creativa y su forma de hacer cultura.

Algunos años nos sumergimos en los preciosos libros de arte, en los museos y creemos saber un poco más que los demás. Sin embargo, no se sospecha que detrás de toda obra hay una historia, un pasado, una vivencia determinada. Nos conformamos con ver

AGRADECIMIENTOS:

Gracias a la valiosa colaboración de profesores, artistas y personas relacionadas con el tema, se pudo acceder a la información o alcanzar los medios para llegar a ella.

Ellos son los principales gestores de esta historia, ya que no sólo han proporcionado textos inéditos y testimonios, sino que han sido los protagonistas que hicieron de la actividad del grabado una tarea noble y profesional.

Quisiera expresar mis especiales agradecimientos a los artistas que entregaron sus valiosos testimonios, a los profesores por su fundamental aporte testimonial y bibliográfico, a la gente de Taller 99 tanto antiguo como nuevo que me recibieron con gran acogimiento e hicieron posible el desarrollo de esta investigación.

También quisiera agradecer a las personas del Museo de Arte Contemporáneo que me permitieron acceder a sus archivos y documentos, apoyando este estudio.

Finalmente, quisiera agradecer los importantes consejos de la artista Bernardita Vattier y la colaboración de todas las personas que permitieron el éxito de esta obra.

Finalmente, el hecho de tener la capacidad de mostrar todo un mundo de expectativas, de anhelos y hechos que forman parte del ser humano, desde el paisaje que lo rodea, hasta el aspecto más profundo de su alma, le da una riqueza incalculable.

AGRADECIMIENTOS:

"El grabado te pesca, te traga en todo tu ser, en toda tu vitalidad, toda tu atención, porque es precioso hacer.

Lo que aparece ahí es algo que uno no cree que lo haya hecho...

El grabado puede ser sin límite, puedes cambiarlo todo."

Quisiera expresar mis especiales agradecimientos a los artistas que entregaron sus valiosos testimonios, a los profesores por su fundamental aporte testimonial y bibliográfico, a la gente de Talier 99 tanto antiguo como nuevo que

Luz Donoso

hicieron posible el desarrollo de esta investigación.

También quisiera agradecer a las personas del Museo de Arte Contemporáneo que me permitieron acceder a sus archivos y documentos, apoyando este estudio.

Finalmente, quisiera agradecer los importantes consejos de la artista Bernardita Vattier y la colaboración de todas las personas que permitieron el éxito de esta obra.

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política
Instituto de Historia

"El grabado te posca, te traga en todo, tu ser, en toda tu
realidad, todo tu amor, porque es precioso hacer.

**LA HISTORIA DEL GRABADO EN CHILE:
DESDE SUS ORIGENES HASTA EL TALLER 99**

Luis Donoso

Tesis para optar al Grado de
Licenciada en Historia

Profesora Guía: Isabel Cruz Ovalle
Autora: Barbara Becker Gana

Santiago
1996

INTRODUCCION

A menudo, uno se interesa por el arte y por sus formas de expresión, ya que se considera una faceta importante del hombre que muestra a la vez su capacidad creativa y su forma de hacer cultura.

Entonces nos sumergimos en los preciosos libros de arte, vamos a los museos y creemos saber un poco más que los demás. Sin embargo, no se sospecha que detrás de toda obra hay una historia, una persona, una vivencia determinada. Nos conformamos con ver pinturas, esculturas y pensamos ingenuamente que el arte se limita a esas dos manifestaciones.

De pronto, alguien habla de grabado y no surge mucho interés. ¿Qué se sabe al respecto? ¿Se ha valorado lo suficiente como arte, en forma independiente y tan valiosa como cualquier otra manera de expresión artística?

Como un joven situado ante el abismo, uno se halla ante un gran horizonte y no sabe por dónde comenzar. ¿Cuál es la idea de investigar algo tan desconocido para la generalidad de la gente? ¿Por qué se llega a ello?

Simplemente por amor a la historia y al arte, se decide partir a investigar las huellas que otros dejaron a su paso. Figuras importantes en el ámbito nacional abandonaron su pintura y escultura para dedicarse al grabado. La situación resultaba compleja. ¿Qué los motivó a dar un paso tan grande?

Sin duda, las preguntas planteaban un problema, pero también una convicción profunda: el grabado tiene un valor fundamental que marcó un hito en nuestra historia del arte y en las vidas mismas de los hombres y mujeres que se dedicaron a él.

Poco a poco, uno se ve envuelto en una serie de acontecimientos que no parecen casualidades. El grabado respondía a una necesidad artística, a un afán por expandir el arte en todas sus formas, a través de la multiplicación de las imágenes.

Además, el hecho de tener la capacidad de mostrar todo un mundo de inquietudes, de anhelos y hechos que forman parte del ser humano, desde el paisaje que lo rodea, hasta el aspecto más recóndito de su alma, le da una riqueza incalculable.

Permite dar a conocer también a distintos personajes de la historia, sus vivencias y situaciones relevantes, por lo cual resulta una importante fuente de información, acerca de diferentes épocas y acontecimientos. De ahí su papel fundamental como testimonio gráfico de la historia universal del hombre y de nuestra propia historia.

En ese sentido, existe un elemento de "misterio" que ronda el proceso mismo de grabar y reproducir. Con dificultad, se logra conocer las variadas técnicas que se utilizan en su ejecución. Esto obstaculiza el contacto del público con la obra grabada, ya que distinguirlo es un don de los ya iniciados en este arte.

Por todo esto, se ha vuelto necesario dar a conocer mas acerca de la historia y técnicas del grabado, de modo de hacerlo mas accesible y comprensible al público en general.

Poco es lo que se conoce de este arte y la bibliografía al respecto es escasa. No existen investigaciones que traten el tema en forma integral, porque la mayoría son manuales técnicos de uso general o abordan el grabado desde un punto de vista universal.

"No existe en la escritura del arte chileno un tratamiento sistemático de la historia del grabado. Sólo es referida en capítulos parciales y en cita de pie de página o a través de ilustraciones."¹

La ausencia de una historia formal del grabado, ha sido el motivo de esta investigación, con el objeto de situar esta forma artística en el lugar que le corresponde, independientemente de la pintura y como un valioso medio de expresión del arte.

En Chile, su que hacer está representado por algunos profesores y artistas que se han dedicado al grabado, como una actividad profesional durante largo tiempo. Es ahí donde se han encontrado las principales fuentes de información y documentos para estudiar el tema con una mayor profundidad.

También es necesario resaltar el papel de la enseñanza del grabado en nuestro país, que ha permitido su conocimiento y difusión, a lo largo de nuestra historia.

¹ Alberto Madrid Letelier: "La Línea de la Memoria" (Ensayo sobre el Grabado Contemporáneo de Valparaíso). Primera parte. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación. Primera edición. Imprenta Eligraf, Valparaíso, abril de 1995, pág. 5.

Al comienzo, se hará una breve reseña de la historia general del grabado, para luego profundizar en su evolución, hasta llegar al Taller 99, cuya relevancia radica en ser un centro impulsor del grabado contemporáneo en Chile.

En el primer capítulo, se pretende clarificar el concepto del grabado, para lo cual se ha tomado la etimología del término y las opiniones de especialistas al respecto.

A continuación, se hará una reseña de la historia universal del grabado, refiriéndose a su origen con la imprenta y a los grandes maestros que lo practicaron.

En el segundo capítulo, se explicará cómo llegó este arte a América y luego a nuestro país, con el objeto de profundizar en los orígenes de su práctica y su posterior desarrollo.

Para ello se han tomado dos vertientes de origen que se dieron en el siglo XIX: una extranjera, ligada a los aportes de los artistas viajeros y otra vinculada a la Lira Popular como antecedente del grabado actual.

El otro gran tema que se incluirá trata acerca de la enseñanza de este arte en nuestro país, desde su origen en la Escuela de Bellas Artes, hasta llegar a la etapa actual.

En el tercer capítulo, la historia se centrará en el surgimiento, desarrollo, muerte y renacimiento del Taller 99, cuya importancia resulta fundamental en el desarrollo del grabado en Chile y su reconocimiento como un arte de alto nivel en el extranjero.

En este sentido, se destacará la figura de Nemesio Antúnez como fundador y maestro, cuya gestión inspirada en el Atelier 17 de Hayter fue esencial para crear el taller y darle el impulso y la trascendencia que tuvo dentro de la historia del arte nacional.

En el último capítulo, se darán a conocer los testimonios de las personas más importantes vinculadas al taller, las cuales protagonizaron esta historia y nos dejaron un valioso legado, no solo artístico, sino de vida.

Para esto se ha elegido la **historia oral**, ya que es un antiguo método histórico que actualmente ha demostrado ser un gran aporte a la historiografía tradicional, ya que se basa en la

experiencia directa de las personas que relatan sus vivencias y percepciones de la realidad que les tocó vivir.

La fuente oral nos proporciona un enfoque más vívido y directo de la realidad, complementando la información documental que se tiene con aspectos desconocidos por la historia oficial y que han sido fundamentales para poder comprender el funcionamiento y la forma de vida que se desarrolló en el Taller 99.

De ahí la importancia de la entrevista como fuente directa, basada en los registros de la memoria individual, cuyo valor radica en perpetuar la historia vivida por sus protagonistas.

Además, se utilizó material de fuentes primarias -archivos y documentos- y de fuentes secundarias, constituidas por bibliografía, diarios, revistas y catálogos, cuyo valor no ha sido suficientemente aquilatado.

Por último, se elaboró un apéndice acerca de las diferentes técnicas del grabado y su procedimiento, de modo de clarificar algunos términos específicos utilizados, con el objeto de complementar esta investigación y de facilitar la comprensión del lector.

METODOLOGIA:

A lo largo de este trabajo se ha utilizado la siguiente metodología:

1-) Entrevistas a personas destacadas dentro de la historia del Taller 99 en nuestro país, tanto chilenos como extranjeros residentes aquí.

2-) Fotografías de los artistas y sus principales obras.

3-) Bibliografía correspondiente al tema y consulta de los siguientes archivos:

- Biblioteca Nacional de Santiago
- Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile
- Biblioteca de la Universidad de Chile
- Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile
- Taller 99
- Diarios y revistas de los archivos ya mencionados.

4-) Colaboración de aquellos profesores, artistas y personas relacionadas con el la actividad del grabado que han proporcionado la información respectiva o los medios de llegar a ella.

A lo largo de este estudio se ha usado una metodología basada en entrevistas a personas destacadas dentro de la historia del Taller 99 en nuestro país, tanto chilenos como extranjeros residentes aquí y se han reunido una serie de fotografías de los artistas y sus principales obras.

Cuestionario de las Entrevistas:

Para eso, se elaboró un cuestionario-base que consta de tres partes y trata acerca de la vida y obra de cada artista, la evolución de su obra grabada y su relación con en el taller.

Vida y Obra del Artista:

1-) ¿En qué momento de su vida descubrió el grabado y por qué se dedicó a él?

2-) ¿Hubo alguien o algo que lo marcaron en su obra al decidirse a grabar? (influencias, maestros, situaciones, etc.)

3-) ¿Se vinculó a alguna escuela de grabado? ¿Qué línea o rumbo tenía? (posición respecto a ella).

4-) Respecto a otras actividades artísticas ¿hubo alguna herencia del grabado que pudo aplicar a ellas? ¿En qué actividades específicamente? (pintura, escultura, gráfica, etc.)

5-) ¿Cuáles son las posibilidades que permite el grabado como medio de expresión específico, aparte de la seriación?

Evolución de su Obra Grabada:

6-) Distintas etapas por las que ha atravesado, a lo largo de su trayectoria de grabado.

7-) Algunos hitos importantes que considere dentro de su obra (en lo posible fundamentar).

8-) Influencias e identificación respecto a un maestro, escuela u obra.

9-) Temas preferentes que trata y propuesta o proyecto que propone en su obra.

10-) ¿Qué técnicas utiliza en su obra grabada? ¿Ha descubierto o rescatado alguna técnica en especial? (innovaciones técnicas).

11-) Su postura actual respecto al grabado (importancia que le otorga y por qué).

En Relación al Taller 99:

12-) ¿Cuál es la importancia del Taller 99 en la historia del arte en Chile, según usted?

13-) Su experiencia profesional en el Taller 99.

14-) A lo largo de su trayectoria artística, ¿cuántas veces ha vuelto al taller y por qué?

15-) ¿Qué influencias o lecciones aprendió en el Taller 99? (qué legado dejó en su obra).

16-) ¿Cuál es su propuesta respecto al Taller? ¿Qué cambiaría o mejoraría de él?

17-) ¿Cree usted que la esencia del grabado ha permanecido a través del tiempo? (fundamentar por qué).

De este modo, se ha pretendido clarificar el método utilizado en las entrevistas, cuyo papel en esta investigación ha sido fundamental, para completar aquellos aspectos desconocidos por la historia oficial, ya que se ha rescatado no solo el ámbito profesional y artístico, sino principalmente el factor humano que predominó e hizo posible la existencia y trascendencia del taller en nuestra historia.

CAPITULO I: ORIGEN Y PRACTICA DEL GRABADO EN LA HISTORIA UNIVERSAL

¿Qué es el grabado? ¿Cuáles han sido sus aportes al mundo del arte? ¿Desde cuándo se practica y cómo surgió?

Éstas son algunas de las muchas preguntas que se pueden hacer en torno a este arte tan particular. Para responder estas inquietudes y profundizar en tan interesante tema, es necesario ahondar en sus raíces y descubrir su esencia.

Etimología del Término:

Con el objeto de acceder a todo este mundo, es necesario dar a conocer lo que significa el grabado técnicamente y se intentará realizar una definición de la palabra, de modo hacer más comprensible su sentido.

Una primera aproximación general, considera al grabado como "un medio para reproducir, por impresión y sobre papel, muchas copias de un asunto."²

La palabra grabado implica además el arte de grabar y su resultado, ya que el artista crea una matriz de la cual se hace una o más impresiones iguales.

Por este motivo, hay que hacer una distinción entre la hoja suelta o estampa y el grabado de "ilustración" que acompaña un texto.

Según Mariano Rubio, especialista español en la materia, la palabra "grabar" quiere decir, etimológicamente, hacer una "incisión".

Por lo tanto, los grabados son pruebas estampadas de una plancha o matriz, cuya realización se ha efectuado mediante incisiones en una superficie.

Especifica mejor el significado de esta palabra Enrique Solanich, profesor de historia del arte en la Universidad de Chile:

² En que Solanich Sotomayor: "Dibujo y Grabado en Chile". Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Historia del Arte Chileno. Departamento de Extensión del Ministerio de Educación. Santiago, 1987, pág. 14.

² Gran Enciclopedia "Rialp", Tomo XI. Varios autores. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1981, pág. 135.

(...) "Grabar" proviene del francés "graver" que significa "labrar en hueco, en relieve o por otro procedimiento una inscripción o figura".³

Otra acepción del término viene del alemán antiguo "graben", cuyo origen es "graban" del gótico y su raíz latina es "cavare" que significa "cavar": es una huella dejada por la incisión de un instrumento, sobre un soporte resistente y duro.

Las incisiones pueden estar hechas en madera, metal, piedra u otros elementos y la esencia del grabado es que éstas deben ser reproducibles.

Jaime Cruz, actual profesor de arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, menciona que en el proceso creativo del grabado intervienen, en forma conjunta, "la mano, la fuerza, el instrumento y el ingenio del artista".⁴

Entonces la estampa o ilustración serían el resultado de un proceso creativo y técnico que se efectúa sobre una matriz de madera u otro material.

Las pautas que se utilizan para valorar los grabados como obras de arte originales, diferenciándolos de las reproducciones, se basan en la participación personal del artista, en el proceso de creación de la imagen matriz.

También es importante su papel en el proceso de impresión, cuya calidad depende del cuidado que ponga en efectuarlo, lo que se relaciona directamente con el número de la edición.

De esta manera, el grabado muestra su capacidad de reproducir imágenes, sin menoscabar el valor de cada una de las impresiones como una obra única e irrepetible. Gracias su poder multiplicador, cada vez que el artista realiza un grabado o una serie, reafirma su poder de comunicación y expresión de ideas.

³ Enrique Solanich Sotomayor: "Dibujo y Grabado en Chile". Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Historia del Arte Chileno. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago, 1987, pág. 14.

⁴ Jaime Cruz: "Léxico del Grabado en Metal". Ediciones Universidad Católica de Chile. Colección: Textos Universitarios. Editorial: Universitaria. Santiago, Chile, 1992, pág. 9.

RESEÑA DE LA HISTORIA UNIVERSAL DEL GRABADO:

A continuación se procederá a realizar una breve reseña histórica universal acerca del grabado, ya que este arte se ha practicado desde los tiempos más remotos y ha permanecido a lo largo de los siglos, sin perder su capacidad expresiva y multiplicadora.

Las primeras manifestaciones del grabado son inscripciones hechas por hombres de la Prehistoria, que utilizaban materiales aguzados, duros o punzantes como piedras, sílex, huesos u otros elementos. Por medio de trazos incisivos, estampaban sus dibujos que se han considerado como las "obras de arte" más primitivas de la humanidad.

El primer grabado realizado es el rastro de un pie o mano humanas en el suelo o pared de una caverna. Pero se necesitaron varios siglos de civilización para reproducir el trazo grabado sobre otra materia y multiplicar el resultado de la incisión.

Esto se produjo en Asia Menor, cuando aparecieron sellos grabados en cilindros de piedra dura, dando origen a "originales múltiples". Estos se estampaban, deslizando sobre la superficie tablillas de arcilla -que servían para escribir-, cuya antigüedad data de más de 5.000 años.

Durante el temprano Imperio Egipcio, se comenzaron a imprimir dibujos sobre tejido o telas, utilizando planchas grabadas en madera. Es entonces cuando se puede considerar el inicio de la impresión, como un medio de reproducción.

Incluso se encuentran noticias sobre grabados y objetos artísticos en el Antiguo Testamento, en algunos relatos que describen ornatos y atavíos. En el Éxodo se menciona a Beseleel y Oliab, debido a sus dotes de hábiles artesanos en esta técnica. No hay que olvidar la larga estadía de los hebreos en Egipto que fue su escuela en este género de artesanías.

Por otra parte, las civilizaciones orientales tenían la costumbre de colgarse al cuello ciertos distintivos, utilizando rudimentarios métodos de grabado que adquieran rasgos de manufactura, al ser aplicados en metales.

Durante el siglo VII A.C., los etruscos usaban láminas de colores y las cubrían con cera, dibujándoles figuras con punzones o estiletes.

Posteriormente, los griegos y romanos se destacaron por su ingeniosa habilidad artesanal en la estampación de sus monedas. Plinio el Viejo cuenta en su "Historia Natural" que se imprimieron setecientos retratos de personajes célebres, labor atribuida a Marco Varrón. De esta manera, Occidente comenzó a practicar también una incipiente forma de grabado.

En el siglo II D.C., China desarrolló las técnicas del estampado sobre papel (invento de Ts'ai Lun el año 105 D.C.), transformándolas en una técnica de reproducción masiva, tanto de información como de diseño y creación artística. Era la primera vez que se estampaban textos, usando planchas de madera y piedras.

Los bizantinos comenzaron a niquelar y a esmaltar planchas y discos metálicos, lo que fue un avance para el grabado.

En el Norte de Europa, las técnicas de impresión logran un amplio desarrollo, gracias a la llegada del papel en el siglo XII.

De ese modo, comenzó la difusión de grabados xilográficos (o en madera) impresos en papel, para naipes de baraja o estampas piadosas cristianas -que se podían adquirir en los mercados locales hacia fines del siglo XIII- y eran de carácter popular, con una gran fuerza de expresión.

Paralelamente, en los monasterios de Cluny, Cîteaux y Chairvax, se encontraron antiguas estampas sobre tejido del siglo XIII.

La primera plancha grabada sobre papel, es una xilografía llamada "Bois Protat", encontrada en Macôn (Francia) y realizada aproximadamente en 1370.

En Europa Central, el grabado empezó a expandirse debido a la ilustración y decoración de textos, tanto en el inicio como al final de los capítulos. En los códices, las letras iniciales de los textos estaban impresas y llevaban tapas en pieles, con grabados al hierro rojo y gofrados.

La estampación de los primeros libros de imágenes fue la preparación y antípalo de la imprenta. La tarea de copiar los libros que realizaban los monjes era lenta y difícil. Ellos estampaban previamente xilografías para ilustrar sus manuscritos con imágenes y mayúsculas historiadas, las que coloreaban a pincel y luego terminaban la edición con el texto dibujado a mano.

Después, apareció el libro xilográfico, cuyo texto e ilustración se grababan en planchas de madera, llamadas "tabularias", que se estampaban frotando tampones sobre la superficie del pergamino o papel.

Estas primeras ediciones se llamaban "**Incunables**" genéricamente -del latín "incunábulum" que significa cuna-, denominación que reciben todos los libros impresos antes de 1500.

Los incunables xilográficos eran leídos por una élite y provenían de Alemania y los Países Bajos. Algunos de sus títulos eran: "Ars moriendi", "Biblia pauperum" o "Apocalipsis".

Finalmente, surgió el libro tipográfico, en el que se usaban tacos móviles que permitían el intercambio de las letras grabadas.

Esto permitió la infinita composición de palabras, originando **la imprenta**, descubierta por Juan Gutenberg (1397-1468) y Pedro Schoeffer (+ 1502) en Strasburgo y Maguncia, en el año 1460. Debido al saqueo de esta última ciudad, los impresores alemanes más eficientes emigraron a Italia, difundiendo la nueva técnica.

Este procedimiento favoreció la elaboración de una mayor cantidad de ediciones más baratas, por lo que se produjo una expansión del conocimiento. Los libros se hicieron accesibles a una mayor cantidad de personas, mediante su producción en serie, gracias a la creación de tipos sueltos fundidos en metal y a las prensas de tiraje.

En este sentido, el arte del grabado, incorporado al libro, adquirió mayor perfección técnica.

Posteriormente, se desarrolló el oficio del grabador, que fue consagrado con las obras de Durero, Schönhauer y Leyden, entre otros.

En esta manera, logró dominar todas las técnicas del grabado y se consolidó como un gran pintor y dibujante. Dejó un legado duradero, combinando su oficio y virtuosismo, con una enorme capacidad creatora.

Grandes Maestros del Grabado:

Martín Schönhauer (1445-1491): este importante maestro del grabado, nació en Colmar y murió en Breisach, Alemania. Era hijo de un orfebre de Augsburgo, del cual heredó el gusto por el detalle y cuyo oficio lo estimuló a las obras bien hechas. Luego de adquirir conocimientos acerca de la perspectiva y anatomía, se convirtió en un destacado maestro pintor.

Sin embargo, sus obras maestras las realizó en el ámbito del grabado y fue reconocido en el mundo artístico de su época. Una de ellas fue "La Virgen del Rosal", realizada en 1473 y que se encuentra en la iglesia de San Martín, en su ciudad natal.

Realizó 115 buriles sobre temas religiosos, con un gran sentido de la vida y lo natural. El procedimiento que utilizaba era tallar la madera con anchas y cruzadas incisiones de buril que constituyeron una nueva forma de grabar.

Uno de sus alumnos más destacados fue Alberto Durero.

Alberto Durero (1471-1528): originario de Nuremberg, rica ciudad burguesa alemana y de gran desarrollo cultural, era hijo de un destacado orfebre de origen húngaro. Durero ingresó a un taller de la imprenta Koburger, a cargo de la realización de la "Crónica de Nuremberg", en la que trabajaban varios grabadores.

Una vez finalizado su aprendizaje, el artista se trasladó a Colmar para rendirle homenaje a Schönhauer, a quien admiraba profundamente; no obstante, el maestro había muerto hacia poco tiempo. Entonces regresó a su ciudad natal, donde montó su propio taller, hasta consolidarse como maestro grabador.

En 1494 Durero viajó a Venecia, donde conoció la obra grabada de **Andrea Mantegna** (1431-1506), a quien copió dos de sus estampas. Allí pudo compenetrarse del ambiente del Renacimiento italiano, lo que despertó en él un gran interés por la perspectiva, el color y la anatomía.

De esta manera, logró dominar todas las técnicas del grabado, y se consolidó como un gran pintor y dibujante. Dejó un legado numeroso, combinando su oficio y virtuosismo, con una enorme capacidad creadora.

En sus planchas se observa el profundo mundo espiritual y el simbolismo del gótico, junto a la alegría del sentir humanista, naturalista y equilibrado del Renacimiento.

Sus xilogravías son verdaderas obras maestras. Entre ellas destacan: "Apocalipsis" (1495-98) y las series xilográficas "Gran Pasión" (1498-1510) y "Pequeña Pasión" (1508-1510).

De su obra calcográfica son notables los buriles: "Adán y Eva" (1504), "El Caballero de la Muerte" (1513) y "Melancolía" (1514).

Alberto Durero marcó toda una época, imponiendo su estilo en el grabado alemán e influyó en varios maestros grabadores llamados "**pequeños maestros**", quienes recibieron este nombre, debido al pequeño formato de sus obras. Entre ellos sobresalen:

Hans Baldung Grün (1480-1545): nació en Weyersheim y murió en Estrasburgo, Alemania. Pintor y grabador renacentista, era llamado "**Grün**". Muy estimado por Durero, fue autor de sensuales xilogravías que tratan de magia y brujería. Se podría considerar como el creador de los más antiguos "**camaieus**" o camafeos, entre los que se destacan "Las Brujas".

Albert Altdorfer (1480-1538): este pintor y grabador alemán nació en Altdorf y murió en Ratisbona. Su trabajo era preciosista y bien realizado, revelando una gran fantasía. Cultivó de preferencia el paisaje. Resalta su obra "Cristo en la Cruz".

Algunos de estos grabadores, como los hermanos **Hans Sebald y Barthel Beham**, recibieron la influencia del grabador italiano Marco Antonio Raimondi y fueron preciosistas en la ejecución al buril, otorgándole un carácter regionalista a sus obras.

Otros importantes grabadores de la época fueron:

Lucas Cranach (1470-1553), importante pintor y grabador contemporáneo a Durero, fue muy diestro con el buril y consiguió trazos de gran sensibilidad en sus obras, cuya mejor plancha es "Penitencia de San Juan Crisóstomo".

Pero es en sus xilogravías donde afloran su verdadera personalidad y sus dotes de maestro, reflejadas especialmente en la realización de sus paisajes y personas.

Cranach fue amigo personal de Lutero, lo que le hizo simpatizar y entusiasmarse por la Reforma. Es por eso que sus ilustraciones contribuyeron a propagar la doctrina protestante.

Hans Holbein el Joven (1495-1543), nació en Augsburgo y se inició en la técnica del grabado, en el taller tipográfico de Froben, quien imprimió en sus prensas el **"Elogio de la Locura"** de Erasmo de Rotherdam.

Realizó unas xilogravías sobre los "Simulacros de la Muerte", tema medieval publicado en la ciudad francesa de Lyon por Trechsel y también dibujó el último retrato de Erasmo, destinado al frontispicio de la publicación de las obras del escritor, realizada por Froben en 1540.

Lucas de Leyden (1494-1533), importante grabador de los Países Bajos, se le conoció como el pintor y autor de los vitrales de Santa Gúdula. Lamentablemente murió muy joven, dejando un oficio ya consolidado que aprendió en los talleres de un armero y de un orfebre.

Se dedicó a grabar temas bíblicos, que representaban paisajes de perspectiva aérea, en los que se mostraban escenas bíblicas con marcado realismo. Entre sus obras más relevantes se encuentran: "San Jerónimo", "El Triunfo de Mardoquio" y "David ante Saúl".

Uno de sus principales aportes fue enriquecer la técnica del grabado en sus aguafuertes y buriles, donde las sombras se vuelven más transparentes y las luces más luminosas, lo que revela su gran sensibilidad artística.

De esta manera, el grabado alcanzó su máximo apogeo en los siglos XV, XVI y XVII, convirtiéndose en una verdadera especialidad de ingeniosos maestros y expertos artesanos. Debido a ello, la técnica se enriqueció y los motivos se volvieron cada vez más creativos.

A partir del siglo XVI, surgió un mercado especial de interesados coleccionistas que compraban grabados y estampas. Lo que en un principio era gozado por minorías, fue expandiéndose al público en general, gracias a la masificación de la imagen impresa.

El grabado ha tenido una gran influencia en otras disciplinas del arte. Por ejemplo, los tratados de arquitectura eran ilustrados con grabados que servían como base para futuros proyectos y muchos artistas aprendían dibujo estudiando pequeñas colecciones de obras maestras.

Muchas obras de pintura y escultura, tanto de iglesias como edificios, derivaron en sus temas y estilos de grabados de importantes maestros como Rafael, Tiziano y Rubens, quienes poseían talleres especializados en la reproducción grabada de sus obras.

De ahí surgieron los **grabadores de "reproducción"** y los **"traductores"** que reproducían en sus planchas las obras de pintura, escultura o dibujo de otros artistas, debido a lo cual se les negó el rango de creadores y verdaderos artistas.

Ellos eran hábiles artesanos, entre los que se destacaron: Marco Antonio Raimondi, Devret, Wart, los españoles Carmona, Ametller y Moles.

Marco Antonio Raimondi (1475-1534): este grabador italiano nació y murió en Bolonia. Se destacó por la calidad de sus grabados y por ser el primero que hizo del grabado "de reproducción" o de "traducción", una verdadera especialidad.

En esta labor, fue seguido por muchos grabadores de su época y de varios siglos después.

Era un diestro imitador de otros artistas y estilos, por lo cual Durero levantó un pleito en su contra, ante el Senado de Venecia, al saber que imitaba su anagrama y sus grabados.

Como grabador "traductor", estaba bajo las órdenes de Rafael, quien usaba esas reproducciones grabadas para dar a conocer sus obras, como por ejemplo: "Disputa del Santísimo Sacramento", "La Escuela de Atenas" y "El Incendio del Borgo", grabadas por Raimondi y vigiladas por su maestro.

En sus propias obras Raimondi era ecléctico, ya que copiaba, por ejemplo, los paisajes de un artista, mezclándolos con personajes de otro.

El grabador fue víctima del saqueo de Roma, que le obligó a refugiarse en Bolonia, donde fue perseguido por ilustrar los sonetos de Aretino con grabados obscenos. De este modo, murió pobre y olvidado.

Como consecuencia del saqueo romano, efectuado por las tropas del Condestable de Borbón en 1527, los artistas y grabadores de la ciudad se dispersaron por Italia, emigrando a Florencia, Siena, Venecia y Mantua.

Gracias a la expansión del grabado, Rafael y su discípulo Raimondi, pudieron influir en el academicismo y manierismo europeos de la época siguiente.

En la Ciudad Eterna, permanecieron solamente grabadores de ruinas y estatuas clásicas, de poca calidad, que abastecían el concurrido mercado de la época. Sin embargo, su labor fue importante, debido a que dirigían la imaginación de los arquitectos, pintores y poetas que visitaban la ciudad.

Esta es la razón por la cual Italia contaba con una importante serie de grabadores que influyeron a los demás países de Europa, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y se constituyeron en los precursores del grabado en metal.

Paralelamente, se desarrolló en Europa un trabajo editorial de gran envergadura, que se dio especialmente en los Países Bajos, entonces bajo dominio español.

Christopher Plantin (1520-1589): de origen francés, nació en Saint-Avertin y murió en Amberes. Fue un destacado impresor y editor flamenco que se asoció al rey español Felipe II, por lo cual obtuvo para sí y sus sucesores el monopolio de la edición de libros litúrgicos, en todas las tierras que pertenecían a la Corona española.

Editó más de mil quinientas obras en 34 años, por lo que se le denominó el **"príncipe de los impresores"**. Su obra más importante fue la Biblia regia o políglota de Amberes realizada entre los años 1569 y 1572. Además, fue el primer editor que utilizó en forma corriente el grabado sobre cobre, para la ilustración de libros.

Algunos de sus principales colaboradores fueron grandes artistas grabadores como: Huys, Van der Borch, Abraham de Bruyn y, posteriormente, Pedro Pablo Rubens como uno de sus sucesores.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640): nació en Siegen y murió en Amberes. Fue un destacado pintor europeo que pertenecía a la escuela flamenca del siglo XVII y cuyo estilo netamente personal, dominó el panorama de su época, al introducir la tendencia barroca en la pintura de ese momento.

Inició la práctica del grabado en una escuela local, editando varias obras y dirigiendo las impresiones.

La influencia del arte italiano despertó en él una decisiva atracción por la alegoría y el desnudo. Realizó paisajes, escenas de caza, alegorías mitológicas y proyectos arquitectónicos. Poseía una rica imaginación, lo que se refleja en sus escenas religiosas, campestres y bucólicas, cuadros de historia y retratos.

Entre sus obras se destacan: "El Juicio de parís", "Descendimiento de la Cruz", "Coronación de María de Médicis" y "El Sombrero de Paja".

Por su gran destreza, se le considera el maestro del Barroco y tuvo ilustres seguidores.

Antonio Van Dyck (1599-1641): hijo de un acomodado sedero de Amberes, el cual era proveedor de la casa real inglesa, se formó con Enrique van Balen y, a partir de 1615, con Rubens, quien lo consideró como su mejor discípulo.

Después de viajar por Europa, fijó su residencia en Londres, donde se convirtió en pintor de la corte. Allí se dedicó principalmente a los retratos, por lo cual adquirió un sitio privilegiado ante el rey. También realizó cuadros mitológicos y trató temas religiosos.

Fue un importante aporte para el arte de su época, como representante del Barroco y su originalidad se encuentra en su habilidad técnica, lo que aplicó a sus obras grabadas.

Harmenszon Van Ryn Rembrandt (1606-1699): fue un gran pintor holandés que se caracterizó por su antiacademismo, su técnica espontánea y su interés en los aspectos más cotidianos y humanos.

Debido a sus grandes dotes, se destacó entre sus contemporáneos y dominó el panorama artístico de su época.

De prolífica labor, realizó más de 350 pinturas y gran cantidad de grabados. Sin embargo, fue su maestría en el claroscuro lo que influyó y marcó el arte de su tiempo.

Sus habilidades eran múltiples, ya que dibujaba a la sanguina, tiza negra, pluma y pincel, además de emplear el aguafuerte y punta seca. Esto revela su enorme destreza y versatilidad.

No obstante, su visión de artista unificó el uso de estas técnicas, lo que se observa en las degradaciones de luces y sombras, privilegiadas por sobre la precisión de la línea.

Durante el siglo XVIII, el grabado adquirió riqueza y variedad, elevándose a la categoría real. Su práctica se volvió cada vez más conocida y fue dominada por numerosos artistas.

Del arte francés de la época, surgieron dos vertientes representativas:

1-) El traspaso de lienzos de pintores al grabado, entre cuyos representantes sobresalen: Antonio Watteau (1684-1721), François Lémonie (1688-1737) y Jean Honoré Fragonard (1732-1806).

2-) El surgimiento de las ediciones de obras de teatro de Pierre Corneille (1606-1684) o de Molière (1622-1673), ilustradas respectivamente por Hubert François Gravelot (1699-1773) y François Boucher (1703-1770).

En Inglaterra también surge el grabado que se especializó en la "manera negra", cuyos principales representantes fueron:

William Hogart (1689-1764), se dedicó a realizar obras humorísticas y satíricas, como medios moralizadores.

Su modo de dibujar y la línea que traza son de un artista seguro, sin vacilaciones.

Además publicó un "Análisis de la belleza" destinado a "fijar las ideas vagas que se tiene acerca del gusto", donde resume y revela su concepción del arte.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792), altamente estimado y aceptado en la sociedad de su época, era un fino retratista, de inquietudes teóricas en Estética e Historia del Arte.

Ambos influyeron en los artesanos ingleses del grabado, a los cuales dirigían en las ediciones de sus obras respectivas.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), destacado artista español, fue famoso por sus cuatro principales series de grabados: "Los Caprichos", "Los Desastres de la Guerra", "La Tauromaquia" y "Los Proverbios". Con ellas, el arte del grabado alcanzó la cumbre.

En sus imágenes, observó y juzgó la sociedad de su época, con una visión crítica, que describía las angustias, frustraciones y creencias imperantes.

El artista desarrolló la técnica de la litografía y de la "manera negra" en forma maestra, debido a lo cual ha sido mundialmente reconocido.

Por todo esto, Goya es la gran celebridad que cierra el ciclo de los grandes grabadores.

"La aparición de nuevas técnicas: el grabado en hueco sobre plancha metálica, la litografía en el siglo XIX y, en nuestros días, la serigrafía y las técnicas mixtas de fotomecánica, han pasado por el mismo proceso de decantación, siendo usadas primeramente como mero instrumento de ilustración hasta ser manejadas por manos maestras que las han elevado a la categoría de arte."⁵

Su temática evoluciona, según las exigencias de la imprenta y la comunicación, oscilando desde la imagen religiosa hasta la científica, logrando independizarse de lo bibliográfico hasta desarrollar la reproducción de motivos pictóricos como la caricatura, la temática libre y sensorial que caracterizan al arte moderno.

Actualmente, la técnica resulta un mero instrumento, ya que el valor artístico de la obra va a depender del artista que la utilice. Esto ha permitido una total libertad creadora y experimentadora, tanto en la utilización de las técnicas como en la variedad temática de las obras.

⁵ Mariano Rubio Martínez: "Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación". Ediciones: Tarraco. Tarragona, España, 1979, pág. 7

Por último, es necesario recalcar que el grabado es un excelente medio de expresar los más profundos sentimientos y lo más íntimo del ser humano, lo que se puede alcanzar gracias a su carácter de profundidad, perspectiva misteriosa y espiritual que lo convierten en un arte atrayente y único.

Esta técnica revolucionó la era moderna y significó un gran avance para las ideas que poco a poco se fueron transformando en la cultura europea.

El grabado surgió unido a la imprenta para la impresión y constituirse en una verdadera manifestación artística. Su mensaje tuvo gran relevancia, al momento de la guerra independiente.

1-) EL GRABADO EN AMÉRICA:

América, Nuevo Continente, también se vio beneficiado por las técnicas ilustradas y la introducción de la imprenta, traída por los españoles.

Esto significó un gran avance en la difusión de libros y escritos, gracias a un incipiente desarrollo del grabado, ya que ambos fueron importados desde Europa.

En 1531, el virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza, llevó la imprenta a México. El primer libro que se imprimió allí fue "La Cábala Espiritual" y en 1540, el "Manual de adultos para el catecismo de los indios", tanto en la lengua española como indígena.

La importancia de la publicación de estos primeros libros, radica en que se realizaron también algunos grabados para ilustraciones.

En este sentido, es necesario resaltar la vinculación que existe entre la imprenta y el grabado, ya que gracias a la llegada de la primera, se pudo desarrollar el segundo bajo su amparo.

Posteriormente en 1564, Antonio Ricardo instó la primera imprenta en Lima, capital del virreinato peruano. El primer libro impreso fue el "Catecismo de la Doctrina Cristiana", mientras que el primer grabado hecho allí data del siglo XVII.

CAPITULO II: EL GRABADO EN AMERICA Y EN CHILE

Luego de dar a conocer la historia universal del grabado y los ilustres maestros que lo cultivaron, es necesario destacar que su influencia traspasó las fronteras del continente europeo, para llegar también a América y posteriormente a Chile, gracias a la imprenta.

Este invento revolucionó la era moderna y significó un gran avance para las ideas que poco a poco se fueron transformando en bellas imágenes.

El grabado surgirá unido a la imprenta para luego independizarse y constituirse en una verdadera manifestación artística, cuyo mensaje tuvo gran relevancia, al momento de nuestra Independencia.

1-) EL GRABADO EN AMERICA:

América, Nuevo Continente, también se vio beneficiado por las corrientes ilustradas y la introducción de la imprenta, traída por los españoles.

Esto significó un gran avance en la difusión de libros y escritos, además de un incipiente desarrollo del grabado, ya que ambos fueron importados desde Europa.

En 1532, el virrey de Nueva España, don Antonio de Mendoza, llevó la imprenta a México. El primer libro que se imprimió allí fue "La Escuela Espiritual" y en 1540, el "Manual de adultos para el bautismo de los indios", tanto en la lengua española como indígena.

La importancia de la publicación de estos primeros libros, radica en que se realizaron también algunos grabados para ilustraciones.

En este sentido, es necesario resaltar la vinculación que existe entre la imprenta y el grabado, ya que gracias a la llegada de la primera, se pudo desarrollar el segundo bajo su amparo.

Posteriormente en 1584, Antonio Ricardo instaló la primera imprenta en Lima, capital del virreinato peruano. El primer libro impreso fue el "Catecismo de la Doctrina Cristiana", mientras que el primer grabado hecho allí data del siglo XVII.

La "Imprenta de los Niños Expósitos" fue fundada en 1780, por grabadores peruanos, en la capital del virreinato de la Plata (Buenos Aires). Pero transcurrieron tres años para que se efectuara el primer grabado en la futura Argentina, labor que se atribuye a Manuel Rivero, procedente del Cuzco.

Debido a la destacada labor de los misioneros jesuitas en Paraguay, los indios aprendieron a vaciar los caracteres de imprenta y a grabar las láminas que ilustraban algunos hechos importantes. Esto se produjo en el siglo XVII y entre ellos se destacó especialmente, Thomas Tilcare y Paica.

Se cree que el primer libro impreso allí fue del Padre Eusebio Nieremberg -"De lo temporal y eterno"-, el cual fue traducido por José Serrano. Esta obra contiene varias láminas grabadas, con ilustraciones alegóricas, que representan la diferencia entre lo terrenal y la eternidad.

El legado cultural de los jesuitas es indiscutible en nuestro continente, ya que ellos fueron los que trajeron e impulsaron, tanto la imprenta como el grabado y todos los demás aspectos de la vida socio-económica y política.

Sin embargo, a pesar de que el grabado fue introducido en América desde la Conquista, sólo a principios del siglo XX, se impuso en todas sus formas.

2-) EL GRABADO EN CHILE:

Los Grabados de los Primeros Cronistas en Chile

Al momento del descubrimiento de América, la crónica adquirió una importancia fundamental, como fuente histórica de los primeros tiempos de la Conquista.

El valioso contenido de los relatos era complementado con dibujos e ilustraciones grabadas, que muestran la relevancia de la imagen, pues daba a conocer también los personajes y descripciones de los hechos.

Dos destacadas figuras de cronistas de aquel período fueron Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán y el Padre Alonso de Ovalle. Ambos dejaron un valioso legado de dibujos y grabados, en sus crónicas sobre el Reino de Chile.

Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1608-1680): fue un valiente capitán que vivió en la época colonial. Este audaz militar, participó en la Guerra de Arauco y en 1629, durante la batalla de las Cangrejeras, fue herido y tomado prisionero por los indios de Purén.

Luego de siete meses de cautiverio, su padre Don Alvaro Núñez de Pineda, logró rescatarlo y lo llevó de regreso a Chillán, donde había nacido.

Durante ese período, se dedicó a escribir y a hacer ilustraciones de todos aquellos hechos que le llamaban la atención, relatando su experiencia con los indígenas.

Su famosa obra "Cautiverio Feliz y razón individual de las Guerras dilatadas del Reino de Chile", fue concluida en 1673. El principal tema que trata es el de la legitimidad o ilegitimidad de la Guerra de Arauco y su posición considera que las sublevaciones indígenas se producían por causa de los españoles.

Acompaña su relato con cinco láminas dibujadas de 25 x 17 cm. Ellas son: "Batalla que hubo en las Cangrejeras", "Derrota en que fue preso el autor y muertos cien hombres", "Aquí se llevaron a un soldado...para matarle", "Aquí lo mataron por empeñar a mi amo para que me diere". La última lámina es más pequeña (21 x 16 cm.) y se la dedicó a su padre: "Retrato del maestre de Campo Don Alvaro Núñez de Pineda".

La técnica que empleó en sus obras, era pluma y aguada sobre papel. Pineda fue un autodidacta que, gracias a los rudimentarios estudios artísticos que aprendió con los jesuitas, logró expresar el espíritu bélico de los indígenas, a través de un realismo no muy acabado, pero ciertamente vital.

Sin embargo, el mayor valor de su relato e ilustraciones radica en que fueron un testimonio de su experiencia con los araucanos, en una época de escasos documentos y dibujos al respecto.

Al respecto es necesario aclarar que su libro se mantuvo como manuscrito hasta principios de este siglo y sus dibujos no fueron grabados hasta entonces.

Isabel Cruz de Amenabar: "Arte y Sociedad en Chile 1550-1650". Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1974, pág. 267.

Alonso de Ovalle(1603-1651): este destacado jesuita chileno, nació en Santiago y escribió la obra más importante del período colonial: **"Histórica Relación del Reino de Chile y de las Misiones y Ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús"**.

El padre Ovalle era un hombre talentoso y multifacético: enseñaba filosofía, fue rector del Convictorio de San Francisco Javier, dirigía la Cofradía de Nuestra Señora de Belén de los esclavos negros y realizó varias misiones en las cercanías de Santiago.

En 1640 fue nombrado procurador de la vice-provincia de Chile en Europa, donde vivió los últimos once años de su vida. Finalmente, murió en Lima el año 1651.

Su libro fue publicado por primera vez en 1646, en la ciudad de Roma y estaba ilustrado con 52 láminas grabadas y un mapa. El objeto de su publicación, era dar a conocer Chile en el continente europeo, lo más fielmente posible, dado el escaso conocimiento que se tenía al respecto.

Al parecer, ninguna de las ilustraciones que aparecen fueron realizadas por Ovalle, en forma directa del natural. Sin embargo, las que efectuó de su mano, están hechas de memoria y sin una preparación previa.

"Hombre de relaciones y de prestigio en su orden, procurador en Roma, pudo seguramente mandar a hacer las estampas más complejas a algún artista italiano supervigilado por él; utilizó material existente modificándolo levemente y proporcionó apuntes y bocetos preparatorios, los cuales pudieron perfeccionar sus grabadores."⁶

Tanto en el texto como en las ilustraciones, intentó relatar los hechos con veracidad y precisión, preocupándose de situar las imágenes y figuras estampadas en el lugar correspondiente respecto a lo narrado.

Más de la mitad de los grabados de su libro, no fueron intervenidos directamente por el jesuita, ya que existen diferencias en cada una de las "series" que se presentan.

⁶ Isabel Cruz de Amenábar: "Arte y Sociedad en Chile 1550-1650". Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1986, pág. 262.

Las primeras nueve láminas, muestran una serie de conquistadores a caballo y -según la historiadora del arte Isabel Cruz-, lo más probable es que las haya ejecutado el pintor y grabador florentino, **Antonio Tempesta**, ya que se hallan firmadas con las iniciales A. T.

A continuación, aparecen las estampas de doce gobernadores, entre los que sobresalen Jerónimo de Alderete, Pedro de Valdivia, Juan Bautista Pastene y García Hurtado de Mendoza. El autor de esta serie es desconocido.

Luego se muestra un grupo de imágenes religiosas, como "La Virgen de las Nieves", "El Cristo de Limache", "Santa María de la Ligua", "La prodigiosa imagen de Nuestra Señora que se venera en Arauco", "Aparición de la Virgen a los indios" y el "Martirio de los tres jesuitas en Elicura en 1612".

Las figuras fueron realizadas en base a los bosquejos de Ovalle y perfeccionadas por un experto litógrafo europeo, lo que se revela en la estudiada composición, las cuidadosas posturas y la visión "europeizada" de los personajes.

El jesuita realizó directamente las láminas de costumbres indígenas, que quizá fueron retocadas en forma leve por el grabador.

Algunas de ellas eran: "La casa que llevan los indios de un lugar a otro", "Baile de los indios", "Juego de los porotos", la "Chueca" y "Modo de caza de los indios pampas". Aquí se muestra una mayor naturalidad en los personajes y algunos errores en la anatomía.

El último grupo de imágenes, se le atribuyen en forma exclusiva al Padre Ovalle y se refieren a vistas de ciudades, puertos, islas y bosquejos de edificios jesuitas. La técnica utilizada en este caso es el grabado en madera, a diferencia de las otras series, en que se emplearon la piedra o planchas de cobre.

Al realizar este conjunto de grabados, Ovalle acudió a sus recuerdos y cierto grado de imaginación, lo que resaltaba el aspecto primitivo de los edificios.

Otro aspecto importante de destacar, es que esta agrupación de láminas es la única que presenta leyendas en español.

(De "Historica Relación del Reino de Chile",
Roma, 1646).

Los temas que trató en dichas imágenes eran: "Colegio de Santiago", "Casa de misión de Quillota", "Colegio de Mendoza", "Colegio de la Concepción", "Colegio postulado de Chillán", "Casa de Arauco", "Residencia de Buena Esperanza", "Residencia de Arauco" y "Residencia de Chiloé", entre otros.

El interés del sacerdote era destacar la gran extensión e influencia de los jesuitas en Chile, Argentina y otros puntos de América.

También muestra una imagen "medieval" de nuestra tierra que se acentúa con la visión frontal de los edificios, la distorsión en las perspectivas, las líneas simples y el aspecto ingenuo de las construcciones.

El carácter de Ovalle se refleja en sus obras que revelan un temperamento muy devoto y sincero.

Es así como los primeros cronistas de nuestra historia, se aventuraron a contar sus vivencias y a ilustrarlas, con el fin de hacer notar todos aquellos aspectos desconocidos del mundo indígena y americano, para darlos a conocer en Europa.

De esta manera, el grabado fue un instrumento capaz de comunicar y hacer visible el contacto de los españoles con los nativos, al momento de la Conquista.



(De "Histórica Relación del Reino de Chile", Roma, 1646).

La Imprenta en Chile:

Durante la Colonia, no hubo una verdadera imprenta en Chile, sino que sólo funcionaban pequeños talleres de impresión con escasos tipos, un componedor y, si es que la hubo, una prensa de gran modestia.

Los únicos privilegiados con este avance, fueron los padres dominicos y un bedel de la Universidad de San Felipe.

El impreso chileno más antiguo que se conoce es un "incunable" que se titula: **"Modo de Ganar el Jubileo Santo"**, del año 1776. Fue descubierto casualmente por Ramón A. Laval en 1909, quien hizo una descripción de la estampa:

"Todo, a falta de viñetas, adornado con profusión de signos tipográficos, como ser, calderones, asteriscos, paréntesis, i párrafos, diptongos, dobles efes, etc. y otros, lo cual da a la página un aspecto extraño... Dada la gran rareza de este opúsculo, y tratándose del incunable chileno más antiguo, me ha parecido de utilidad reproducirlo íntegramente."⁷

El arte de imprimir surgió con medios muy precarios, hasta que el Gobierno adquirió una imprenta -que llegó a bordo de la fragata "Galloway"- el 24 de noviembre de 1811, al puerto de Valparaíso. El encargo, dirigido inicialmente a Inglaterra, sólo obtuvo respuesta en los Estados Unidos, desde donde enviaron tan valioso cargamento.

De esta manera, se marca el inicio de una serie de impresos de diversa índole, conformando los primeros folletos de nuestra patria independiente. Las nuevas ideas, proclamadas con júbilo, mostraban al pueblo chileno, la poderosa influencia de este instrumento difusor de cultura.

La fundación del primer periódico chileno en 1812, significó un paso decisivo hacia la ilustración, por medio del grabado, cuyos efectos se reflejaron en la **"Aurora de Chile"**, dirigida por el entusiasta patriota, Fray Camilo Henríquez.⁸

⁷ Guillermo Feliú Cruz y otros autores: "Impresos Chilenos" (1776-1818), volumen I. Biblioteca Nacional. Ed: Nascimento, Santiago de Chile, 1963, pág. lxv.

⁸ Se tienen noticias acerca del destino de aquella prensa, en que se imprimió el primer diario de la nación: sirvió en el taller oficial del Gobierno hasta 1852, cuando el redactor de "El Mercurio" de Valparaíso -Santiago Godoy- la llevó a

Luego de la consolidación y difusión de la imprenta en Chile, se fundaron nuevos periódicos. De este modo, la historia del grabado en nuestro país surgió unida a la imprenta, consolidándose después como un arte independiente.

Sin embargo, su introducción oficial se realizó recién en 1818, en la capital de Santiago. Esto provocó serias polémicas de tipo político, debido a que era un medio de divulgar las ideas revolucionarias y de ampliar socialmente la ilustración, lo que chocaba con los sectores más conservadores y tradicionales de la nación.

Debido a ello, surgieron varias versiones que se atribuyeron la paternidad de la primera imprenta traída a Chile. Se cree que pudo haber sido el General José Miguel Carrera (1785-1821), como un servicio a la patria o don Antonio de Irisarri (1786-1868).

Incluso se le atribuye posteriormente a don Juan Egaña (1769-1836), quien denunció a la Audiencia de Chile por haber retenido el informe solicitado por el Rey, por intermedio del Consejo de Indias, acerca de la solicitud del Cabildo de Santiago, en que pedía el establecimiento de una imprenta en la capital. Pero ésta quedó sin respuesta durante treinta años, demorando su tramitación.

De esto se deducen las dificultades para el asentamiento y consolidación de la imprenta, lo que fue superado gracias al tesón y lucha de los criollos chilenos, ansiosos por verse libres de España y de adquirir los conocimientos y avances de la Ilustración.

Copiapó, para publicar el periódico "El Pueblo", ayudado por los ricos propietarios de Huasco, Juan y Manuel Avalos.

En 1855, pasó a manos del primero, quien la cedió a Aníbal Verdugo. Este, junto a Rafael Vial, publicó la "Aurora de Huasco", periódico que quedó a cargo de Sinfonoso Volados, en 1857.

Diez años más tarde, la prensa se encontraba a la venta en Vallenar y, a instancias de Benjamín Vicuña Mackenna, Manuel Avalos le pidió a Verdugo que se la proporcionara, con el objeto de exhibirla en la Exposición Nacional de 1872. Entonces, los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago la restauraron, basándose en el mango, el tornillo, el marco y la tabla que quedaban de la prensa.

No se sabe bien si fue el escultor José Miguel Blanco o Nicanor Plaza, quien moldeó y fundió el busto de Camilo Henríquez que corona la restauración de la prensa. En 1910, fue exhibida en la Exposición Histórica de conmemoración de la Independencia.

I-) EL ORIGEN DEL GRABADO EN CHILE:

Las noticias más remotas acerca del grabado realizado en nuestro país, se pueden encontrar en los primeros impresos chilenos, recopilados por José Toribio Medina y que actualmente se hallan en la Biblioteca Nacional.

Aquí se encuentran dos esquelas de convite para unas exequias fúnebres, que datan de 1787. Éstas contienen pequeñas ilustraciones con motivos del "**ars moriendi**" (velas, calaveras, símbolos de muerte).

La primera está dirigida por don Tomás Alvarez de Acevedo, un distinguido caballero de la orden del rey español Carlos III y regente de la Real Audiencia en Chile, para que se asista a los funerales del difunto Gobernador, Presidente de la Audiencia y Capitán General de este reino, don Ambrosio de Benavides.

La misa se celebró por el doctor y canónigo magistral de la santa Iglesia, don Joaquín Gaete, en la Catedral de Santiago.

La otra es una invitación de don Pedro de la Sota y Aguila y don Antonio de la Lastra, a las exequias de su madre, doña Rosa del Aguila, lo cual se llevó a cabo en la Iglesia del Convento de Predicadores de Santo Domingo, en la misma ciudad.

Estas primeras estampas son las más antiguas que se han descubierto en Chile.

Por otra parte, los grabados del padre Alonso de Ovalle en su obra "Histórica Relación del Reino de Chile" son considerados los primeros realizados sobre nuestro territorio.

Sin embargo, el nacimiento de las artes gráficas y del grabado como oficio en nuestro país, es lento y silencioso.

A-) EL LEGADO EUROPEO:

Durante la época republicana, los primeros grabadores fueron extranjeros contratados por el Gobierno, para que imprimieran los billetes. Éstos resultaron ser los maestros de los futuros grabadores chilenos, ya que les enseñaron sus conocimientos.

En este sentido, recibimos el legado europeo con gusto, aprendiendo de aquellos cuya experiencia era mayor, tanto en maquinaria como en técnica y destreza.

En el Viejo Continente, existía a su vez una gran preocupación por América, lo que favoreció la ilustración de álbumes y libros de viajeros que se atrevían a lanzarse a la aventura, recorriendo exóticos países e ilustrando sus audaces experiencias.

El método utilizado para ello era la litografía y algunos ejemplos son: la serie panorámica de vistas de Santiago, dibujadas por William Waldegrave y litografiadas por Agostino Aglio que fueron publicadas en Londres en 1821; ilustraciones en los libros de los viajeros Peter Schmidtmeyer y María Graham, publicadas también en la misma ciudad, en 1824 y el "Album de Trajes Chilenos", cuyas litografías fueron realizadas por el destacado maestro bávaro de la pintura, Mauricio Rugendas en 1838, pero estas últimas se realizaron en Chile.

Lord Cochrane y sus Proclamas Litografiadas:⁹

Este destacado personaje de nuestra historia nacional, tuvo una importante participación en las campañas navales de la Independencia del Pacífico, especialmente en la expedición libertadora del Perú.

Fue almirante de la escuadra chilena, desde 1819 hasta fines de 1822. Ante la amenaza de guerra civil en Chile, aceptó la invitación de Brasil para dirigir su flota y en enero de 1823, se dirigió a ese país.

Debido a su importante rol en la toma de Valdivia en 1820, el gobierno chileno le dio una extensa propiedad agrícola en Concepción y él adquirió además una Hacienda en Quintero, ya que pretendía instalarse con su familia, definitivamente en nuestro país.

Como buen europeo de su época, quiso introducir adelantos técnicos en Chile, por lo que mandó traer un barco a vapor, instrumentos para la agricultura y máquinas industriales.

A Inglaterra encargó una **prensa litográfica**, que era la primera de ese origen que llegaba a los estados del Pacífico. Manejada por su protegido, el pintor ecuatoriano Carrillo, estaba bajo la dirección de su secretario Stevenson.

⁹ Alaimo de Avila Martel: "Las Proclamas Litografiadas de Cochrane". En: Mauricio Rugendas: "Album de Trajes Chilenos" (1838). Ed: Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

En mayo de 1822, fue publicada una proclama en que Cochrane explicaba a los tripulantes chilenos de la escuadra en Perú, la decisión de volver a Chile, al no obtener de San Martín los pagos debidos a ella. Esto se hizo en la prensa que tenía en su casa de Quintero, donde Stevenson vivía temporalmente (fines de 1822).

En el diario de viaje de **María Graham**, que estaba de huésped en la casa de Cochrane, se relata su participación en el hecho.

Graham era una joven viuda inglesa que visitó Chile en 1822 y estaba enferma de tuberculosis, pero tenía un gran interés por la política, las labores agrícolas y los adelantos de todo tipo. En su cuaderno, hacía anotaciones y dibujos acerca de aquellos paisajes, edificios y hechos que más le atraían.

El 18 de noviembre de ese año escribió:

"Hice un pequeño boceto de la casa -se refiere a la de Cochrane- y, como **he encontrado aquí una prensa litográfica**, pienso dibujarlo en piedra y así producir la primera estampa de cualquier género que se haya hecho en Chile o, creo, en este lado de Sudamérica". ¹⁰

Lamentablemente, este proyecto no se llevó a cabo, pues en la noche del día siguiente se produjo el terremoto que destruyó la mayor parte de Valparaíso y Quintero. Debido a esta desgracia y a la crisis política por la abdicación de O'Higgins, María Graham decidió seguir a Lord Cochrane, quien partió al Brasil.

El almirante, quiso dar a conocer dos proclamas de despedida, para lo cual utilizó la prensa litográfica, porque no había imprenta en Valparaíso.

Cochrane redactó las proclamas el 4 de enero de 1823 en Quintero (en inglés), las que fueron traducidas por Stevenson y litografiadas en castellano.

María Graham las dibujó caligráficamente en la piedra y fue ayudada por Carrillo, quien tenía experiencia en el manejo de la prensa. Entre el 3 y el 10 de enero de ese año, fueron tiradas en la playa de Quintero, con gran trabajo y esfuerzo.

¹⁰ María Graham: "Journal of a residence in Chile during the year 1822 and a Voyage from Chile to Brazil in 1823". London, printed for Hurst Longmann; 1824, pág. 304.

El 6 de febrero de 1823, la proclama a los chilenos, fue reproducida en castellano, tal como se litografió, por Camilo Henríquez en el número veinte de "El Mercurio" de Chile, de la ciudad de Santiago.

Finalmente, se embarcaron Cochrane y sus acompañantes en el bergantín "Colonel Allen", que partió de Quintero al Brasil, el 17 de enero de 1823. En él partía también la primera prensa litográfica que hubo en Chile.

El Diario de María Graham:

Esta gran mujer de acción y espíritu aventurero, dejó plasmadas sus impresiones sobre Chile y Brasil en su famoso diario, titulado originalmente: **"Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a Voyage from Chile to Brasil in 1823".**

En su obra nos habla sobre Chile, su gente y sus costumbres. Gracias a sus apuntes y dibujos, podemos conocer un poco más sobre nuestra patria, observada detenidamente por su ojo avizor.

Las ilustraciones que acompañan los textos son litografías impresas en Londres en 1824 y grabadas por Edward Finden. El libro fue publicado por Longman, J. Murray y Cía. el 5 de abril de ese año, por lo que se descarta toda intervención chilena.

A lo largo de su obra, aparecen ilustraciones de los lugares y hechos que más le han impactado, como por ejemplo: "Valparaíso, su iglesia matriz y alrededores"; "cuesta de Lo Prado"; "laguna de Aculeo"; "Angostura de Paine"; "calle de Santo Domingo en Santiago"; "bahía de Quintero"; "isla de Juan Fernández"; "costumbres de Chile" y "un cacique mapuche atacando las tropas de Carrera".

De esta manera, la señora Graham revela un sincero interés por lo más autóctono de nuestra tierra, tanto en lo que se refiere a paisajes, como personajes y hechos que le llamaban profundamente la atención. Por esa razón, su obra constituye un valioso documento histórico que ha permanecido como testimonio de los grabados sobre Chile, en aquella época.

La Obra de Peter Schmidtmeyer:

Otro importante personaje que sigue la misma línea de María Graham fue Peter Schmidtmeyer, autor de la obra "**Viaje a Chile a través de Los Andes**".¹¹

El también se interesó por resaltar el carácter "exótico" y autóctono del tramo Buenos Aires-Santiago, atravesando la cordillera de los Andes, en un arriesgado viaje de aventura.

En las 26 láminas grabadas que se publicaron, aparecen temas de interés acerca del paisaje, el pueblo y tradiciones de Chile y Argentina.

Algunas de ellas son:

- Plano de Postas entre Buenos Aires y Santiago de Chile.
- Vista del ganado enlazado para la matanza.
- Boleadura de avestruces.
- Arrieros vistos de noche en las pampas y viajeros a la distancia.
- Carretas conduciendo mercancías y pasajeros a través de las pampas.
- Puente del Inca, con algunos rasgos del alto valle de Las Cuevas.
- El Tajamar o paseo público, en Santiago de Chile.
- Arados y labranza en Chile.
- Elaboración de cobre y plata.
- Viajeros, en arribada nocturna a una aldea chilena formada por ranchos, las viviendas más pobres de este país.

Éstos son algunas de los numerosas escenas que Schmidtmeyer destacó en su libro, interesado por dar a conocer las típicas costumbres y paisajes que caracterizaban la zona cordillerana y rural de ese tiempo.

La dificultad de la vida, los esfuerzos y sacrificios del arduo trabajo, los valientes viajeros que atravesaban las montañas y la belleza de los parajes, marcaron su visión de las cosas que trató de plasmar con la mayor fidelidad posible.

Los grabados que aparecen en su libro, fueron realizados por litógrafos del extranjero: Rowney y Forster, C. Motte y Cía., A. Aglio y G. Sharf.

¹¹ Peter Schmidtmeyer: "Viaje a través de Los Andes". Versión castellana de Eduardo L. Semino. Editorial: Claridad. Buenos Aires, Argentina, 1947.

Por todo esto, se puede decir que el grabado se practicaba principalmente en el extranjero y llegó a Chile gracias a los artistas viajeros que trajeron sus conocimientos y aportes.

Esto se refleja incluso en las publicaciones chilenas, cuyos grabados eran elaborados en países europeos, principalmente en Inglaterra y Holanda, ya que aquí sólo se realizaban ilustraciones de libros.

Es por eso que aquí se adoptaron las técnicas y métodos traídos desde fuera, pues no existía una escuela oficial que formara a los grabadores.

La Introducción de la Litografía en Chile:

En la década de 1820, no se han encontrado rastros de otros trabajos litográficos en Chile. No obstante, existían disposiciones legales que declaraban libres de todo derecho de internación a las imprentas.

El decreto de la Primera Junta de Gobierno, cuya fecha es del 21 de febrero de 1811, establecía esa garantía por un año y medio, la que fue ampliada a ocho años posteriormente. Ya en la Patria Nueva, el **"Reglamento de Aduana y Resguardos del Estado de Chile" (1822)** lo convirtió en una norma permanente. Al parecer, no se hacían diferencias entre imprentas y prensas litográficas o alguna otra manera de estampar escritos.

En Chile, no se producían litografías. Sin embargo, éstas no eran desconocidas, ya que llegaban ejemplares desde Buenos Aires, como por ejemplo, de la litografía de Bacle y algunas que aparecieron en revistas europeas destinadas a América:

- La Biblioteca Americana (1823) de Andrés Bello y García del Río
- Litografías editadas por Ackermann: "El mensajero de Londres" (1824-5), redactada por Blanco White y las de Mora: "El Museo universal de ciencias y artes" (1824-5) y el "Correo literario y político de Londres" (1826).

Es importante resaltar, que la litografía fue introducida en Buenos Aires por Jean Baptiste Douville en 1826, quien produjo una serie de retratos de patriotas destacados.

Dos años después, el ginebrino César Hipólito Bacle fundó en la capital argentina, un establecimiento del que salieron muchas obras de gran valor iconográfico.

La "Oración Fúnebre en honor del Excmo. Sr. D. Manuel Dorrego", de Buenos Aires (1829), poseía numerosas ilustraciones de Bacle y era un impreso bien conocido en Santiago, ya que hay constancia de algunos ejemplares en bibliotecas chilenas de la época.

El 15 de octubre de 1832 se dictó otra ley, cuyo objeto era aumentar la producción del lino y cáñamo, liberándolo de impuestos por diez años. Establecía un premio en dinero para los que inventaran o produjeran en el país, máquinas que mejoraran el beneficio industrial de ambas plantas.

Esto tuvo gran relevancia, ya que Francisco Solano Pérez, un destacado hombre público de la nación -taquígrafo del Congreso, profesor en el Instituto Nacional, encargado del sistema lancasteriano de enseñanza mutua, conocedor del francés y buen escritor en castellano, dibujante y entusiasta por los avances agrícolas- escribió una obra llamada "Memoria sobre el cultivo y beneficio del lino y el cáñamo en Chile", presentada al Supremo Gobierno.

Ésta fue dedicada al Presidente Prieto y trata de un proyecto para mejorar el cultivo de esas plantas. Para ello elaboró 14 láminas que fueron litografiadas por el propio autor, quien las firmó todas en el extremo inferior izquierdo con la frase "Lit. por Pz." Es el primer libro ilustrado con litografías en nuestro país.

En "El Araucano" se puede leer el siguiente aviso al respecto:

"Armand Roger recién llegado de París tiene el honor de avisar al público que acaba de formar un establecimiento de encuadernación para libros de todas clases y **litografías que suple a la talla dulce**".¹²

Avila Martel considera que el taller de Roger, en su labor litográfica, no pasaba de la elaboración de tarjetas de visita o membretes, pero contaba con la utillería litográfica y es posible que haya sido el primero en Santiago.

¹² "El Araucano" número 92 del 10 de junio de 1832 y número 99 del 3 de agosto de 1832.

Seguramente, Pérez estaba informado del procedimiento y pudo haber utilizado la prensa de Roger o instalado una propia, lo que le permitió producir las láminas de su libro.

La Labor Litográfica de Jean Baptiste Lebas:

Durante su breve estadía en Chile, **César Hipólito Bacle** (1836-1837), fue nombrado por Diego Portales "Impresor y Litógrafo del Estado". A pesar de ello, no se han encontrado testimonios de su actividad en nuestro país.

Alrededor de 1830, llegó como inmigrante a Chile **Jean Baptiste Lebas**, procedente de Bayona (Francia), quien se dedicó al comercio en Santiago. Lebas tenía facilidades para el dibujo y solía hacer caricaturas. Portales, durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836), le incitó a hacer las de Santa Cruz. Éstas eran tiradas en litografía y, de este modo comenzó su labor en este ámbito.

Se cree que Lebas pudo haberse formado con Bacle, durante su permanencia en Chile.

En septiembre de 1836, tenía su propio taller de imprenta y litografía en la Calle del Chirimoyo, ya que publicó un aviso de la venta de retratos del Presidente Prieto.

A principios del año siguiente, surgió la idea de establecer una "Imprenta y Litografía del Estado", pero no se pudo contar con Bacle. La parte de técnica litográfica se le encargó a Lebas y la dirección o planteamiento de la empresa a Diego Antonio Barros.

Esto se hizo realidad, ya que se publicó lo siguiente:

"Por decreto del Supremo Gobierno la impresión de este periódico se hará en lo sucesivo en el nuevo establecimiento de la **Imprenta y Litografía del Estado**, calle del mismo nombre... También se trabajarán toda clase de obras litográficas, sea en letras, dibujos de pluma, de lápiz, tarjetas doradas o sin dorado: se sacarán copias de toda especie de grabados...".¹³

¹³ "El Araucano" n. 379 (1 de dic. de 1837). En: Mauricio Rugendas: "Album de Trajes Chilenos" (1838). Ed: Universitaria, Santiago de Chile, 1970, págs. 46-47.

En febrero de 1838, se agregó a ese establecimiento el taller de encuadernación de Isidoro Combet, también proveniente de Francia, y que operaba como empresa pública o taller privado, con el nombre de Lebas.

En su trabajo litográfico, Jean Baptiste Lebas era principalmente un calígrafo, ya que su fuerte eran las letras y arabescos, más que los tipos y paisajes.

Además ofrecía diversos servicios de litografía como: imprimir esquelas mortuorias y de matrimonio, tarjetas, dibujos sobrepuertos, planos de todas clases, rótulos de botica, música y un sin fin de impresos.

El Album de Trajes Chilenos de Rugendas:

Según Eugenio Pereira Salas, a principios del año 1838, se publicó una "**Colección de trajes o costumbres chilenas**" que fue dibujada por el gran artista alemán, Mauricio Rugendas.

El famoso pintor bávaro (1802-1858), gustaba de recorrer América y sus exóticos países, para plasmar los rasgos típicos en sus telas, dibujos y litografías.

Su principal legado litográfico lo constituye su álbum que sintetiza nuestras costumbres, a modo de testimonio histórico. Este álbum constaba de cinco láminas, litografiadas por Lebas en blanco y negro. Es el mejor trabajo litografiado por su prensa, debido a la gran calidad y maestría del autor.

En dicha obra aparecen las firmas de Rugendas y, al pie de la portada (de color verde), la fecha de 1838, lo que está al revés en las láminas, pues él las escribió al derecho sobre la piedra.

El contenido del álbum no puede ilustrar mejor el carácter del huaso chileno y sus tradicionales costumbres, observadas por el ojo avizor de tan diestro artista.

Al respecto, Pereira Salas manifiesta que:

"Nadie ha sabido comprender mejor la poesía vernácula del vivir americano, que encerró deteniendo el tiempo en sus henchidos portafolios, dibujos que más tarde popularizó la piedra litográfica, llevando por doquier el mensaje de este lejano

Eugenio Pereira Salas: "Juan Mauricio Rugendas (1802-1858): Pintor de las Américas". En: Mauricio Rugendas: "Album de Trajes Chilenos". Editorial Universitaria, S.A.; Santiago de Chile, 1970, página 23.

Continente, preso en las altas paredes de una difícil geografía por entonces no vencida".¹⁴

La portada es una especie de "prólogo visual", ya que muestra un grupo popular que rodea al "santero", el personaje central que vende estampas milagrosas.

A continuación, se presentan las ilustraciones tituladas:

- 1-) "Topear".
- 2-) "Arribano".
- 3-) "Arriero".
- 4-) "Lacho".
- 5-) "Carretero."

La primera lámina muestra el "**topeo**", un típico deporte chileno que consiste en la lucha entre dos parejas de caballos y jinetes, en que ambos miden sus fuerzas, lo que requiere de una gran esfuerzo muscular.

Otro personaje propio del Chile tradicional es el "**arribano**", quien va del campo a la ciudad, acompañado de su perro fiel y con un chanchito de regalo que se encuentra "cuarteado en el arzón de la silla".

El "**Arriero**" muestra la gracia del caballo chileno, con su apero y recado, además del jinete, quien lleva un sombrero o bonete maulino con el encanto propio de nuestra tierra.

Inolvidable, el "**lacho**" es la encarnación del hombre enamorado que se pasea elegantemente en su caballo de paso, lo que despierta la atracción femenina. Es también la visión urbana de las costumbres chilenas.

Finalmente, el "**carretero**" revela los defectos de la apertura de la piedra litográfica, según Eugenio Pereira Salas.

La tarea de Lebas fue poner los títulos de los tipos dibujados y la indicación "Imp. y Litog. de Lebas. Sant. de Chile", además de componer las leyendas de la portada, en torno a la viñeta central de Rugendas y efectuar el tiraje en su prensa.

¹⁴ Eugenio Pereira Salas: "Juan Mauricio Rugendas (1802-1858): Pintor de las Américas". En: Mauricio Rugendas: "Album de Trajes Chilenos". Editorial: Universitaria, S.A.; Santiago de Chile, 1970, página 11.

El artista bávaro tuvo en sus planes realizar otros dibujos litográficos, pero éstos no se dieron a conocer.

En sus portafolios se encontró abundante material, como los pintorescos mineros del Norte, imágenes que le impactaron bastante en sus giras por Coquimbo, Andacollo y Copiapó.

Sin embargo, hubo una entrega de la serie proyectada, la que fue interrumpida por la excursión de Rugendas a la cordillera y a Cuyo.

Por otro lado, Lebas partió al Río de la Plata, alejándose de Chile durante 12 o 13 años.

Todas estas circunstancias impidieron la extensión o publicación de otros álbumes semejantes, ya que la noble tarea se vio interrumpida con la ausencia del maestro y del impresor.

La historia del álbum fue bastante acaecida, ya que tuvo varios dueños, amantes del arte y los libros: Don Luis Alvarez Urquieta fue el primero, de quien lo obtuvo el bibliófilo Fernando Estefanía, quien lo cedió años más tarde a Domingo Edwards Matte y actualmente, pertenece a la **"Colección Domingo Edwards Matte"**, de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

Se ha conservado un sólo ejemplar, aunque Guillermo Feliú Cruz y Eugenio Pereira Salas recuerdan que existía otro en la Biblioteca Nacional, de cubierta rosada. Lamentablemente no saben si está completo o no y, además está extraviado.

Esta obra fue publicada por la **Sociedad de Bibliófilos de Chile** en 1970 y se ha reimpreso el álbum debido a su importancia, por ser la primera impresión litográfica en Chile, así como también, por su valioso contenido sociológico, analizado por el profesor **Alamiro de Ávila Martel**.

Por último, es necesario destacar que, debido a la partida de Rugendas y del litógrafo Lebas, la historia de la litografía en nuestro país quedó en suspenso.

Isabel Cruz de Aranabar: "Reseña de una Sociedad: Los Comienzos de la Caricatura en Chile Decimonónico (1858-1869)", Discurso de incorporación de la Académica de Historia, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, número 102. Santiago, 1992, pag. 115.

La Caricatura y la Litografía:

También se utilizaron litografías en periódicos chilenos de caricaturas, el primero de los cuales fue el "**Correo Literario**":

"Contra el gobierno de Montt nace, el 18 de julio (del año 1859), **el primer periódico chileno donde el humor no se ejerce solo a través de la pluma y la palabra, sino mediante el lápiz y la imagen**. Es 'El Correo Literario', que se autodefine como 'periódico político, literario y de costumbres', redactado por la ágil inventiva de José Antonio Torres y editado por el tipógrafo Jacinto Muñoz."¹⁵

En este sentido, se confirma el hecho de que "una imagen vale por diez mil palabras", ya que tiene una gran fuerza e impacto visual en el público, especialmente al tratarse de caricaturas, cuya misión es ridiculizar a importantes políticos o personajes de la cultura de la época.

Los dibujantes eran Antonio Smith e Irisarri y Benito Basterrica, los cuales se habían rebelado contra el minucioso maestro Alejandro Cicarelli, director de la Academia de Pintura en aquel tiempo. Ellos se dedicaban a exagerar los rasgos físicos de las "víctimas", al acentuar y deformar sus facciones y gestos.

De esa manera, exponían al público sus defectos y rasgos externos y psicológicos, sus valores, su carácter, actuación y comportamiento a nivel político o social. La imagen era reforzada con un estribillo al final que contenía un mensaje satírico o burlesco.

Las imágenes de éste y de los posteriores periódicos de caricaturas utilizaban la litografía como medio de impresión.

Posteriormente, surgió el segundo periódico político, literario y de novedades llamado "**El Cóndor**" (1863) que fue dirigido por Manuel Blanco Cuartín. La significación de éste fue la utilización de la figura del cóndor, emblema del escudo patrio, para personalizar la crítica hacia el gobierno.

¹⁵ Isabel Cruz de Amenábar: "Reseña de una Sonrisa: Los Comienzos de la Caricatura en Chile Decimonónico (1858-1868)". Discurso de incorporación de la Académica de Número. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, número 102. Santiago, 1992, pag. 115.

Su tarea era denunciar algunas situaciones de la política de la época, como el caso de límites con Bolivia y la explotación del guano. Por esto, hizo un llamado a los chilenos para que se avivaran en la recolección del fertilizante, antes de que los bolivianos se apoderaran de él.

La tercera publicación satírica fue "**El Corsario**", el cual surgió en Valparaíso, el 27 de marzo de 1866. Su principal objetivo fue rechazar la Guerra con España y el bombardeo al puerto que ocurrió cuatro días después, al mando del Almirante Casto Méndez Núñez. Las ilustraciones ridiculizaron las figuras del gobierno español, demostrando lo absurdo de esta guerra.

Lamentablemente, el periódico alcanzó a publicar sólo seis números, ya que se acabó por problemas económicos, de inventiva o falta de noticias.

El 25 de febrero de 1867, apareció "**El Pueblo**", cuyas caricaturas satirizaron a los historiadores Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana, además de atacar a Benjamín Vicuña Mackenna por su infructuosa compra de barcos en Estados Unidos.

Uno de los periódicos más agudos en sus críticas fue "**La Linterna del Diablo**", cuyo principal afán era agredir los aspectos débiles del clero y la Iglesia. Su redactor era Fanor Velasco y el dibujante Benito Basterrica estaba a cargo de las ilustraciones.

A partir del 23 de agosto de 1867, comenzó la publicación de sus 48 números, hasta el 31 de octubre de 1868. Resurgió el 14 de noviembre de ese año hasta el 2 de octubre de 1869 y apareció por última vez el 5 de mayo de 1876, publicando sólo cinco números.

También apuntó a mostrar los desaciertos de Vicuña Mackenna y especialmente los del arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, al cual se le acusaba de inmiscuirse en los problemas del poder temporal y la política.

"La Linterna del Diablo es el segundo periódico satírico chileno que inventa un personaje -el diablito iluminador-, ese entrometido sabelotodo que tiene el papel moral de notificar a la opinión pública sobre los vicios del poder político y espiritual del país."¹⁶

¹⁶ Isabel Cruz, Op. Cit., pág. 127.

Otro periódico que utilizaba sus caricaturas para hacer sus críticas a la Iglesia y al Gobierno fue "**El Charivari**", redactado por Luis Rodríguez Velasco. También colaboró en él Fanor Velasco, apodado "Barón Parla Verdades", "Juan Lanas" o "Figarillo" y las caricaturas parecen haber sido ejecutadas por Benito Basterrica.

Su publicación comenzó el 29 de junio de 1867 hasta el 1 de enero de 1870. Una de sus peculiaridades era imitar en su formato a un periódico francés denominado "Le Charivari", cuya traducción al español sería "cencerrada" o ruido discordante. La gracia estaba en que su contenido era nacional.

La visión de nuestra patria era bastante negativa, ya que se la consideraba como centro de deudas y malos negocios. Por otra parte, el honor nacional se puso en jaque debido a la pacificación de la Araucanía, la cual era vista como una masacre.

Por último, se publicó el diario "**La Penca**", de orientación conservadora y corta duración (13 de marzo al 12 de junio de 1868). Su principal punto de ataque eran los liberales y radicales.

De los periódicos de caricaturas se puede inferir la ingeniosa combinación entre ilustraciones y literatura, ya que el humor gráfico mostraba la idiosincrasia del pueblo chileno, no sólo a nivel político, sino religioso-moral, cultural y social.

"La acidez del fondo, el realismo en la forma y la actualidad en el contenido los transforma en un riquísimo filón inexplotado para el historiador, quien encuentra allí fisionomías y mentalidades, comportamientos y costumbres, ética y estética."¹⁷

Todo esto hace pensar el enorme poder que tenía y sigue teniendo la imagen como medio de comunicación efectivo y directo, ya que la imagen nos habla por sí sola y tiene la peculiaridad de sintetizar las características más esenciales, ya sean de una persona, acontecimiento, objeto o elementos de la naturaleza.

Por otro lado, se buscarán los rastros del grabado en un ámbito muy distinto y menos famoso, pero igualmente válido: en la **lira popular chilena**. Allí se encontrarán los resabios de las tradiciones, modos y costumbres del pueblo, cuya voz encarnan los poetas.

¹⁷ Isabel Cruz, Op. Cit., pág. 134.

Las imágenes xilográficas son una clara muestra y síntesis de la mentalidad e idiosincrasia imperantes, en las capas más bajas de la sociedad chilena del siglo pasado.

B-) CHILE Y LA POESIA POPULAR:

Hispanoamérica heredó de España, la gran tradición de poesía popular que existía desde mucho tiempo atrás. Aquí llegaron los romances que, hasta el día de hoy, se conservan en forma oral:

"Ese afán de repetir versos, generalmente cantados, acompañados de instrumentos de cuerdas, facilitó el nacimiento de una poesía popular propia en el ámbito americano, en nuestro caso el chileno. Sus temas eran a lo divino en torno a los misterios de la religión y a lo humano sobre hechos recordados del romancero y sobre novedades del día."¹⁸

En este sentido, resalta la obra de recopilación de Julio Vicuña, quien publicó los **"Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena"** (1912).

Los versos comienzan a ser inmortalizados por la imprenta, lo que ocurre en España con el romancero y la gran cantidad de pliegos sueltos que, desde el siglo XVI, se daban a las prensas.

A partir de esa época, en Chile ya existía una producción artesanal de naipes, lo que implicaba el uso de matrices de madera talladas y un proceso de impresión.

Sin embargo, según el profesor Pedro Millar:

"La sobrevivencia de testimonios materiales es tan precario que no son suficientes para modificar **el carácter inaugural de los grabados de la Lira Popular**. La producción de barajas en el Chile colonial, con los antecedentes de que se dispone, se relaciona más bien con el desarrollo de la imprenta en el Reino de Chile que con la xilografía".¹⁹

Millar recalca el carácter "fundacional" de la Lira, específicamente de los grabados en madera que la ilustran.

¹⁸ Cristián David Benavente Millán: "Algunos Aspectos del Grabado en Chile". Tesis de Licenciatura en Arte con mención en grabado. Facultad de Arte de la Universidad Católica de Chile, Santiago, 1976, pág. 10.

¹⁹ Pedro Millar: "La Lira Popular y la Tradición Chilena del Grabado en Madera". Revista de Arte U.C. (Universidad Católica de Chile), pág. 18.

Por otro lado, considera que es un producto de la imprenta, pero dirigida a un destinatario que no sería una persona privada, sino al "público" en general:

"La Lira, texto e imagen, como objeto de comunicación, es un diálogo entre el autor y su público".²⁰

Los textos de la lira estaban destinados a ser cantados o declamados en público, más que en privado, ya que eran de tipo oral. De ahí que se la considere como un "objeto cultural", en que se relacionan texto e imagen.

El gran aporte de la lira popular fue dar forma impresa a una tradición oral que llegó a Chile con los conquistadores. De este modo, quedó un testimonio de la cultura popular de la época, mostrándonos aspectos desconocidos hasta entonces.

Millar caracteriza la lira popular como un impreso de tamaño tabloide, que circulaba a fines del siglo pasado, en forma de hoja suelta. Su texto poético estaba escrito en décimas e ilustrado con imágenes xilográficas, lo que permitía dar expresión a formas culturales provenientes de sectores marginales de origen campesino.

Esta cultura se desarrolló en forma endógena, o sin repercutir en los demás estamentos de la sociedad del ochocientos.

Con el tiempo, los versos populares logran expandirse y comienzan a ser vendidos en las calles, expuestos en hileras y sujetados por una cuerda, razón por la cual se les llamaba "pliegos de cordel". La poesía chilena usaba este sistema que consistía en hojas sueltas, de todos los tamaños, impresas con medios elementales, en sencillos talleres. Éstas eran vendidas por sus propios autores en la calle, a precios insignificantes.

La época de mayor auge de los pliegos de cordel se dio entre 1885 y 1905, pues se produjeron más de dos mil, además de los pequeños libritos o folletos que recogían versos.

Las numerosas composiciones de los poetas populares, tuvieron una gran difusión a fines del siglo XIX, principalmente las del "canto a lo humano" y "a lo divino".

²⁰ Pedro Millar: Op. Cit., pág. 18.

Entre los temas más tradicionales de la lira resaltan: los versos a la "**muerte del angelito**", muy propios del pueblo chileno, y rastros del romancero de herencia española, además de las disputas entre los propios poetas que competían por popularidad.

No podía faltar la "**crónica roja**" que consistía en diversos crímenes y juicios por condenas a muerte, además de hechos prodigiosos o alardes patrióticos en las fiestas nacionales, debido a problemas con Argentina o a nuestra política interna, por las campañas de 1895 y 1900.

Debido a esto, los poetas populares se vuelven profesionales, por lo que se dirigen a un público de obreros, campesinos y domésticas.

Esta temática expresaba espontáneamente el carácter del alma chilena, revelándonos sus inquietudes y anhelos más profundos. Sin embargo, hay que destacar que no difería en forma especial de sus fuentes iberoamericanas.

A partir del siglo XIX, la literatura popular se enriqueció con la descripción de hechos truculentos y sensacionalistas, además de imágenes y escenas de la actualidad.

No obstante, la variedad temática de la Lira Popular y su evolución hacia lo periodístico (en cuanto a la escritura), nos muestra su carácter "abierto" hacia hechos comunes al conjunto del cuerpo cultural de la nación.

En el tiempo "de oro" de la poesía popular, que se sitúa entre 1860 y 1920, la gran novedad fue que los pliegos se agrandaron, para dar cabida a relatos versificados. Incluso, comienzan a imprimir la hoja por ambos lados y los principales episodios se ilustraban con xilografías, grabadas en tablas a la fibra, hechas por artistas anónimos.

Este auge de los pliegos de cordel corresponde al apogeo del "arte del pueblo" que se dio en el viejo continente, durante los siglos XVIII y XIX.

Estos poetas populares utilizaban una rudimentaria técnica y materiales simples. Sus obras eran de tipo ingenuo, con un gran talento interpretativo y, debido al acoplamiento de los temas, poseían ciertos rasgos de realismo mágico.

Las hojas se ilustraban con tacos de madera europeos de segunda mano, abandonados por las imprentas después de haber sido usadas en diarios y revistas.

Un estudioso de la literatura popular chilena, Juan Uribe Echevarría, se refiere a la lira popular del siglo XIX:

"Los autores de las 'hojas' hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque **ellos mismos son pueblo**. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas, en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que traen una voz nueva, con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no habían alcanzado los honores del papel impreso".²¹

La novedad de la literatura popular es que da a conocer una perspectiva histórica propia y autónoma, desde la cual el pueblo relataba y comprendía todo el acontecer de la nación.

No se puede olvidar que más del 60% de la población era analfabeta hasta fines del siglo XIX, por lo que la transmisión oral era fundamental para la conservación de la tradición y cultura popular chilena.

Las formas de cultura popular, incluyendo las representadas por la lira, tuvieron escaso reconocimiento en su época, como lo muestran algunos casos especiales:

-**Zorobabel Rodríguez**, autor de un "**Diccionario de Chilenismos**" publicado en 1875, recogió numerosos modos del habla popular chilena, tomados de la poesía popular, especialmente de Bernardino Guajardo.

-**Pedro Balmaceda Toro**, escritor e hijo del Presidente Balmaceda, publicó un artículo sobre Guajardo, donde valoraba esta expresión de la cultura popular.

-**Dr. Rodolfo Lenz**: folklorista y filólogo alemán que recopiló hojas de la lira popular de Santiago y sus alrededores, entre los años 1890 y 1894. Se calcula que eran, aproximadamente, cerca de mil ejemplares.

²¹ Juan Uribe Echevarría: "Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo". Folklore de la Provincia de Santiago, 1962. pág. 17.

Sin embargo, de esa colección quedan sólo 400 ejemplares en la Biblioteca Nacional, donde se conservan hasta ahora.

El destacado bibliófilo **Miguel Luis Amunátegui Johnson**, también hizo una recolección de pliegos de la lira, que se encuentran actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Chile.

Se conocen varios autores anónimos, pero también se han logrado identificar a veintisiete poetas populares, entre los que se destacan: Bernardino Guajardo, Daniel Meneses, Rómulo Larrañaga, Adolfo Reyes, Rosa Araneda, Nicasio García, Abraham Jesús Brito, Juan Bautista Peralta, José Hipólito Cordero, Francisco Tapia, etc.

Se cree que el poeta popular más antiguo era Bernardino Guajardo (1812-1866) y el último de ellos, fue Juan Bautista Peralta (1875-1933).

Otro aspecto importante es la posición política de estos poetas, la cual favorece los intereses inmediatos y concretos de las clases populares, que se mantienen alejados de las clases dirigentes.

Algunos de los poetas populares estaban vinculados al **Partido Democrático**, fundado en 1887, como por ejemplo: Rómulo Larrañaga, conocido por su seudónimo "Rolak", Adolfo Reyes, Rosa Araneda, Nicasio García y Juan Rafael Allende.

Éste les otorgaba una incipiente "conciencia política" que les sirvió para fortalecer la rica "conciencia popular" que ya tenían.

También se revela claramente la defensa de los intereses de las clases subordinadas de la sociedad, cuyo vocero es la poesía popular, que encarna sus inquietudes, anhelos y posición respecto a la política y a la vida en general.

Por último, es necesario destacar que los investigadores valoraron primero los textos y, posteriormente, las imágenes grabadas de la Lira.

Actualmente, los grabados populares son muy escasos, porque eran manipulados por un modesto público que no los cuidaba. Por otro lado, su gran tamaño los hacía poco duraderos y de difícil conservación, pues estaban impresos en papel de mala calidad, el cual se desintegraba fácilmente.

A lo largo del siglo XX esta forma artística comenzó a decaer, y fue reemplazada por la radio.

Esto se acentuó, debido al impacto de la "cultura de masas", encarnada en la televisión y los medios de comunicación, que han dado paso a una nueva era, dejando atrás estas formas culturales tradicionales.

Sin embargo, un proceso de comunicación semejante al de la lira se encuentra hoy en la actual prensa popular, específicamente en la crónica roja, pues sus titulares e imágenes poseen una "carga dramática" parecida, que pretende impactar al lector.

Otro acercamiento sería, según el profesor Millar, la imagen electrónica, porque utiliza la cualidad táctil de la imagen, además de tener un carácter anónimo y emplear el comentario oral.

Finalmente, nos podemos preguntar: ¿Cuál es la importancia de la lira popular en relación con el grabado y por qué es necesario rescatarla del olvido?

Se puede considerar la relevancia de esta forma artística, tanto por su aspecto escrito -versos populares-, como por las imágenes xilográficas que utiliza.

Ambos nos hablan del **inconsciente colectivo de un pueblo** que busca expresarse, a través de medios tan cotidianos pero a la vez tan decidores. Sus temas e imágenes, su estructura y manera de decir las cosas, nos muestran las inquietudes y anhelos, vivencias y angustias de un cuerpo social activo, que busca la forma de abrirse al mundo por medio de la palabra y el grabado.

La lira también constituye el punto de partida de la tradición chilena del grabado en madera, sintetizando este mundo popular tan rico en experiencias y, a la vez, tan fantástico y original en su idiosincrasia.

El carácter de la imagen xilográfica de la Lira Popular está fielmente representado en las palabras de Millar:

"Un intenso estímulo perceptual generado por el empleo extremadamente austero de los recursos esenciales de la xilografía. El encadenamiento de las formas, los llenos y vacíos por los contornos, que valoriza y conecta, rigurosamente, la figura y el fondo. El ritmo, que resuelve la antítesis de blancos y negros. En fin, la síntesis que compromete a una intensa participación al espectador. Todos estos rasgos hacen de estas imágenes algo vivo e hipnótico". ²²

Por todo esto, se puede decir que los poetas populares dan forma verbal y gráfica a aquello que siempre ha estado ahí, latente y vivo, a esa tradición tan auténtica, que les ha dado un verdadero sentido a su existencia.

Debido a la valiosa contribución de la Lira Popular, se decidió rendirle un homenaje, por lo que se expuso una selección de estampas que fueron recopiladas por el famoso bibliófilo, Alamiro de Ávila Martel.

La exposición se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, durante la Cuarta Bienal Americana de Grabado, en agosto de 1970. Esta fue la primera vez que se dieron a conocer al público, como un homenaje a la obra gráfica de la lira y consolidando así, su estatuto fundacional en la tradición chilena del grabado en madera.

II-) LA ENSEÑANZA DEL GRABADO EN CHILE:

Se han analizado las vertientes extranjeras y nacionales que iniciaron la historia del grabado en nuestro país, con sus avances y tropiezos. Pero a lo largo del siglo XIX, Chile fue madurando en todos los sentidos, consolidándose en diferentes ámbitos. La cultura no podía dejarse de lado y la enseñanza se vio fortalecida.

Uno de los primeros intentos por instituir el estudio del grabado en nuestra patria, se encuentra en una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública de Chile, que fue enviada por el profesor de arte **Otto Lebe**, en agosto de 1887, desde Leipzig (Alemania):

²² Pedro Millar: "La Lira Popular y la Tradición Chilena del Grabado en Madera", Revista de Arte U.C., pág. 19.

"Después de haber leído por los periódicos Su demanda de Su Excelencia, me atrevo a recomendarme con toda sumisión como **maestro del arte de grabar** en láminas de madera."

"Por ahora no he hecho sino juntar a Su Exc. cinco cuadros trabajados por mí últimamente en Mónaco, por el cual sea posible a Su Exc. reconocer la especie de mi escuela que demuestra toda independencia. Los cuadros son ejecutados por mí sobre madera en fotografía directa según pinturas. También soy hábil para hacer cuadros libres y finos. Habiendo aprendido igualmente el arte de grabar en láminas de madera en la **Academia Real de Sajonia de las Artes** en Leipzig y habiendo estado activo prácticamente en negocios del propio país y del extranjero, creo ser digno de la consideración de Su Exc. tanto más que tengo intento de transplantar nuestra escuela también para el Chile".²³

Luego de elevada esta solicitud, Otto Lebe envió una descripción biográfica suya y las condiciones de trabajo que estaba dispuesto a cumplir:

"Nacido a 3/1 de 1860 en Leipzig, soltero aún y libre del servicio militar, soy muy vigoroso, lo que el Señor Cónsul para el Chile tendrá la bondad de confirmar a quienquiera que desee saberlo; habiendo estado en Londres durante años, hablo también inglés. Declaro mi consentimiento para el contrato de 4 años, 4 horas de tiempo para el trabajo de cada día por semana obligándome también, si fuera también el deseo, para algunos años más con tal que el empleo fuera permanecedor. Tocante a dinero necesario para el viaje a Chile de Leipzig, necesitaría recibarlo antes en casa de cualquier Señor Cónsul, en donde también me obligaré para el Chile."

"En el caso que La Exc. quisiera empeñarme, ruego en el mismo... me comunique todos los pormenores necesarios, el anual salario también el aumento que tuviera mas tarde este salario y quisiera saber, si para el tiempo venidero fuera también nombrado y promovido a la dignidad de Profesor (sic)".

"Puesto el caso que Su Exc. no quisiera servirse de mi persona, ruego con toda sumisión, me remita mis pruebas. Podría aceptar este empleo luego después de despedida de quince días."

²³ Otto Lebe: "Carta al Señor Ministro de la Instrucción Pública". Parkstrasse Mun 10, Leipzig, agosto de 1887. En: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago.

"Tengo el honor de despedirme de su Excelencia

Su servidor seg. isimo

Q.B.L.H.

Otto Lebe

Grabador de láminas de madera".²⁴

Finalmente, el gobierno chileno aceptó su petición y lo contrató para esta tarea. Lebe contestó gustoso y procedió a trabajar por esta noble causa, respondiendo a los requerimientos necesarios del Ministerio de Instrucción Pública:

"Tengo el honor de poner en conocimiento de Ud. que en cumplimiento de las instrucciones de ese Ministerio, he arrendado la casa número 97 de la calle Agustinas para establecer en ella la **Escuela de grabado sobre madera**. El precio de arrendamiento es de sesenta pesos mensuales, i ruego a ... (E. S.) tenga a bien disponer que por la oficina respectiva, se pague al propietario don Eduardo Campino, la cantidad de trescientos sesenta pesos por canon anticipado del semestre desde el S.o de Enero de 1889 (sic)".

"Al mismo tiempo debo hacer presente a ... que necesito indispensablemente para la Escuela de grabado una prensa del modelo, cuyo dibujo acompaña, la cual puede obtenerse donde los fabricantes ... (Süss o Lüss Brunoco) de Leipzig. Esta prensa debe servir para la impresión de las pruebas de grabados (sic)".²⁵

El año 1891, la Sección de Bellas Artes adquirió un local para funcionar. Lamentablemente, se alejó del centro y del barrio que facilitaba la asistencia, por lo que sus alumnos dejaron de ir o se distanciaron de la institución.

En esa época, la Escuela sufrió un gran golpe, debido a los vacíos en que quedaron las clases de escultura -anteriormente a cargo del maestro Nicanor Plaza-; de arquitectura -dirigida por Manuel Aldunate-, quien tuvo una larga enfermedad, previa a su posterior defunción.

²⁴ Otto Lebe: "Telegrama al Señor Ministro de Instrucción Pública". Lebis Hôtel, Leipzig, agosto de 1887. En: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

²⁵ Decreto número 1759 del 16 de junio de 1888: "Aprobación del contrato" y "carta de Otto Lebe al Señor Ministro de Instrucción Pública", Santiago, julio de 1888. En: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

Con respecto a la clase de grabado en madera, se señala que el profesor contratado, "señor **Otto Lebe**, no supo hacer honor a su puesto, viéndose, por lo mismo, obligado a rescindir su contrato i a abandonar ese empleo. A la fecha, pues, en que tomó la dirección de la Escuela su director actual, señor Arias, pesaban sobre ella las consecuencias inevitables del abandono del antiguo local y de las vacancias de varias clases".²⁶

El traslado de la Sección Universitaria de Bellas Artes a la calle Maturana implicó una constante lucha entre los mismos profesores y alumnos que la volvieron decadente a fines de 1900.

Al asumir como rector de la Universidad de Chile, el doctor don Manuel Barros Borgoño, se encargó de gestionar las medidas necesarias para solucionar los problemas existentes, restableciendo las cátedras acéfalas y creando otras nuevas.

Estas fueron aceptadas por el Consejo de Instrucción Pública y solicitadas al Gobierno, que aceptó las reformas. De este modo, la Escuela de Bellas Artes se vio favorecida y sus alumnos bastante agradecidos.

La Academia de Pintura de 1849, la Sección Universitaria de Bellas Artes de 1858 y la escuela arruinada de 1900, se convirtieron en un próspero **Instituto de Bellas Artes**, propio de un país civilizado y progresista.

Una vez consolidada la Escuela de Bellas Artes, surgió el afán por dividir los estudios y nació de ahí la **Escuela de Artes Aplicadas**, cuyos primeros antecedentes datan de 1907.

Este hecho aparece registrado en el reglamento original de la primera institución: "La Escuela de Bellas Artes se dividirá en dos secciones: una destinada al arte puro, y otra, al arte aplicado a la industria".²⁷

En el segundo artículo, se hace referencia al **Curso de Grabado**. El primer y segundo año, tenían las asignaturas de Dibujo Natural, Escultura Estatuaria y Grabado.

²⁶ Virginio Arias: "Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes" de Santiago de Chile. En: Rosario Letelier, Emilio Morales, y Ernesto Muñoz: "Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile", Museo de Arte Contemporáneo. Editorial: Universitaria, Santiago, 1993, pág. 90-91.

²⁷ "Boletín de Instrucción Pública" (1914), título I del Plan de Estudios, primer artículo del reglamento de la Escuela de Bellas Artes, pág. 232.

Este mismo Plan de Estudios especificaba, en su artículo tercero, los ramos que se iban a estudiar: Dibujo lineal e industrial, escultura ornamental, fundición artística, práctica del desbaste, cerámica, escultura en madera, vaciado y modelado y composición decorativa.

Los cursos funcionaron bajo la tutela de la Escuela de Bellas Artes hasta 1927, agrupados en la **Escuela de Artes Decorativas**, ya que al comienzo eran considerados "complementarios" de los programas de estudio de Arquitectura.

El gran inspirador y gestor de la sección destinada a las artes aplicadas fue el destacado escultor **Virginio Arias**, quien dirigió la Escuela de Bellas Artes entre 1900 y 1901.

Durante aquel breve período, realizó una gran cantidad de proyectos y cambios en la enseñanza artística, marcando una etapa de fructífera labor. Gracias a su gestión, se logró construir el edificio de la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal, que actualmente es el Museo de Arte Contemporáneo.

La Escuela de Bellas Artes era una de las secciones docentes de la Universidad de Chile, cuya enseñanza era gratuita.

En 1902, esta institución inició el año escolar con las siguientes asignaturas:

- 1-) Dibujo elemental tomado de la estampa.
- 2-) Dibujo natural tomado de modelos clásicos.
- 3-) Pintura y dibujo del vivo.
- 4-) Escultura estatuaría.
- 5-) Arquitectura.
- 6-) **Grabado en madera.**
- 7-) Perspectiva y trazado de las sombras.
- 8-) Anatomía de las formas.
- 9-) Estética e historia de las Bellas Artes.
- 10-) Escultura y dibujo ornamentales.

Existían diversas secciones que consistían en las clases impartidas y la quinta sección, correspondía al Grabado en madera.

El profesor del ramo era el francés **León Bazin**, quien enseñaba acerca del estudio y la ejecución del grabado: el dibujo sobre madera, el lavado, las composiciones, figuras y paisajes, además de la acuarela. En aquel curso, se grababa no sólo en madera, sino también en cobre y otros metales.

Durante la celebración del Congreso General de Enseñanza Pública en Santiago a finales de 1902, la dirección de la Escuela de Bellas Artes organizó una exposición de los trabajos realizados por los alumnos y algunas obras de profesores y artistas invitados.

En esa ocasión, se exhibieron 26 trabajos de pintura y dibujo de alumnos, además de cuatro grabados en madera y otras obras artísticas.

Por su parte, Bazin presentó 13 xilogravías y, entre los artistas invitados se destacó Madame Margarita que también exhibió sus grabados al público. Sin embargo, ninguno de los alumnos del profesor, logró destacarse en las disciplinas del grabado.

Bazin era un europeo que llegó a Chile con afanes prácticos y modernos. No sólo se dedicaba a la docencia, sino que quería aplicarla para el beneficio de nuestra patria. Esto se reflejó en su intención de comenzar a fabricar estampillas aquí en el país, en lugar de traerlas del extranjero. Su propuesta la dio a conocer al gobierno, quien lo acogió entre 1904 y 1905.

El proyecto consistía en organizar un taller de grabado en la Casa de Moneda, con el objeto de convertirse en una nueva fuente de trabajo en esta área. Sin embargo, sus ideas se vieron frustradas por los obstáculos de la casa extranjera proveedora de dichas estampillas y el negocio no se llevó a cabo.

La Escuela de Bellas Artes fue muy importante en la formación de artistas que luego se destacaron en el Viejo Continente, ya fuera en la capital artística de París o en Norteamérica.

No obstante, hubo varios expositores chilenos que no fueron recompensados en París, debido a que los jóvenes artistas pensionados, debían volver a Chile luego de un año por orden del Gobierno. Esto resultó perjudicial para ellos, porque no pudieron alcanzar el mismo nivel de los profesionales europeos.

Entre ellos resaltaba Elisa Berroeta, grabadora chilena en madera, quien se presentó al Salón de 1906-1907 y no recibió premios.

En este sentido, es necesario recalcar que el grabado en madera era un ramo estudiado preferentemente por mujeres, quienes lograron convertir su trabajo en una actividad lucrativa.

A partir de 1914, la Academia de Bellas Artes de Santiago fue dividida en dos secciones: la primera estaba destinada al arte puro y la segunda, al arte aplicado a la industria.

Entonces, surgió un interés de parte de los artistas, por realizar ensayos de grabados y hacia 1917, Luis Vargas Rozas y Camilo Mori, representantes del grupo artístico "**Montparnasse**", se lanzaron a la aventura.

Por último, hay que destacar la relevancia de la institución de Bellas Artes como un centro de cultura, en el cual se formaban los principales profesores de pintura, dibujo, grabado y otras artes, expandiendo así sus conocimientos en los liceos y escuelas profesionales de la nación.

El artista docente debía entregar las bases artísticas esenciales a los alumnos, preparándolos en el ámbito de la técnica, el perfeccionamiento de su oficio y el desarrollo de la imaginación, de modo de crear nuevas formas y diseños que rompieran con las rutinas establecidas.

Este noble ideal se fue plasmando de a poco en los paulatinos cambios y avances de la tradicional institución artística:

En 1926, el artista **Julio Ortiz de Zárate** volvió de Europa y trajo consigo un bagaje de conocimientos y nuevas técnicas desconocidas en nuestro país. Debido a esto, se le otorgó la cátedra del ramo en la Escuela de Bellas Artes de Santiago.

Otro avance importante fue la presencia del artista Paschini Bustamente, quien enriqueció el grabado chileno, al incorporar la **técnica del linóleo**, desarrollada por los hermanos Aníbal y Lautaro Alveal. Por esta razón, se le asignó una cátedra en la Escuela de Artes Aplicadas, en 1927.

Lamentablemente, este impulso creador se vio frenado debido al cierre de la Escuela de Bellas Artes, por orden del Ministerio de Educación, en 1928. A causa de esto, muchos alumnos y profesores viajaron a Europa para continuar sus estudios.

El 31 de diciembre de 1931, se reabrieron las puertas de la institución que renovó sus fuerzas y cambió de nombre a la actual **Facultad de Bellas Artes** de la Universidad de Chile. Luego se creó la "**Escuela de Artes Decorativas**", que pasó a depender de la recién creada facultad.

En los años siguientes, se realizaron nuevos programas y proyectos, destinados a consolidar definitivamente la "Escuela de Artes Aplicadas". Surgieron en esa época la Academia de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía Artística y el Departamento de Extensión Artística.

El taller de Artes Gráficas de la Escuela quedó en manos de **Marco Aurelio Bontá**, a partir de 1931.

Marco Aurelio Bontá Costa:

Este destacado artista del ámbito nacional (1898-1974), fue alumno de Fernando Alvarez de Sotomayor, Richon Brunet y Juan Francisco González, en la Escuela de Bellas Artes.

Era un hombre pleno de ideas y proyectos que brotaron de sus vivencias en Europa, pues fue enviado por el Gobierno para profundizar en las técnicas del grabado.

Estudió en Francia, España, Italia, Holanda, Bélgica y Alemania, durante más de cuatro años e intentó aplicar todos los progresos aprendidos en nuestro país.

En su afán creador, inauguró la enseñanza del grabado en la Escuela de Artes Aplicadas, donde fue nombrado profesor jefe del primer taller de esa especialidad. Él formó a los primeros artistas del grabado chileno como: Inés Ríos, Alejandro Aguilera, Francisco Cheney y Emilio Cruzat, entre otros.

De esta manera, se convirtieron en los primeros jóvenes que trabajaron la técnica del grabado en forma constante, pues anteriormente sólo se realizaba de modo esporádico y pasajero.

En este primer centro de grabado organizado, se especializaron algunos grabadores, entre los que sobresalían: Francisco Parada, Viterbo Sepúlveda y Julio Palazuelos.

En 1945, Bontá contribuyó a la creación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, con el objeto de introducir nuevos artistas en los Salones Oficiales.

Su constante actividad se reflejaba en sus dotes artísticas y pedagógicas, además de ser un gran organizador y polémico escritor, ya que no dio tregua hasta llevar a cabo su gran proyecto: la creación del **Museo de Arte Contemporáneo**, en 1947.

Gracias a sus esfuerzos, las ruinas del edificio del Partenón de la Quinta Normal de Agricultura, se transformaron en lugar de exhibición y de intensa actividad artística.

Como director del naciente museo, se dedicó a luchar por la causa del arte nacional, estimulando las artes visuales, organizando espléndidos salones y difundiendo el arte a las demás provincias, junto con realizar muestras de nuestros artistas en el exterior.

Bontá encarnó el espíritu de su tiempo, en su búsqueda por la identidad del hombre americano, a pesar de la gran admiración que sentía por la cultura mediterránea. Testimonio de ello es su obra gráfica, pictórica y numerosos escritos en diarios y revistas de la época.

Por otra parte, era un pintor y grabador que sabía plasmar su visión del mundo en las obras que realizaba: la tierra, centro del ocio y del trabajo, sus creencias, mitos y placeres, se conjugaban en una armónica existencia con el paisaje nativo de América.

"He tratado de expresar todo lo que sea la cosa humana y lo que encuentro de poesía en la vida. La pintura tiene ese fin y es una manera de manifestar lo que todos han dicho siempre: el amor a la vida. Sin afán de evolución técnica, sino de pensamiento vivo."²⁸

Su imborrable huella, quedó profundamente arraigada en los grabadores que le siguieron, como Pedro Lobos y Carlos Hermosilla Álvarez.

Pedro Lobos (1919-1968): Se inspiró en elementos artesanales y del folklore como gredas, tallas y pesebres navideños. Niños jugando al trompo, sombreros de papeles, volantines o remolinos dieciocheros, instrumentos musicales y atuendos de campo, son también temas que le interesa rescatar.

En esto se asemeja a los grabadores de la poesía popular, ya que resalta los rasgos populares de nuestra cultura.

²⁸ Marco Aurelio Bontá Costa: Entrevista de Lucía Gevert, en marzo de 1970. En: "Retrospectiva de Marco Bontá" (9 al 30 de diciembre de 1970). Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Facultad de Bellas Artes. Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, de la Universidad de Chile.

Carlos Hermosilla Alvarez:

Es uno de los precursores del grabado en nuestro país, ya que se encargó de divulgar y enriquecer la expresión gráfica chilena.

Nació en 1905, en la ciudad de Valparaíso. Su primer contacto con la gráfica fue el trabajo en una imprenta, donde se dedicó a la litografía como borrador de piedras, sacapliegos y marginador.

Se inició como autodidacta, al desarrollar una gran labor creativa durante su tiempo libre. Sin embargo, se le presentó la posibilidad de estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago, bajo la tutela de Marco Bontá y Ana Cortés.

Luego de un año de estudios (1930-31), debió regresar a Valparaíso por problemas de salud y a partir de entonces, se dedicó a perfeccionar su técnica preferida: la xilográfia y su variante, el linóleo.

Inevitablemente, el puerto determinó su temática y en sus obras plasmaba al hombre y el entorno marítimo que le rodeaba. Se editaron varios de sus álbumes, entre los que se destaca "Rostros de Trabajos e Imágenes", basado en Valparaíso.

Preocupado por las artes, tuvo un papel clave en la expansión del grabado en aquella zona. En 1939, fundó el **Taller de Artes Gráficas**, en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y tuvo que luchar fervientemente contra los innumerables obstáculos burocráticos y financieros, para mantenerlo funcionando durante varias décadas.

El primer tiempo y, debido a las precarias condiciones, comenzó a enseñar la técnica del linóleo, pues ésta no necesitaba prensa.

La escuela se trasladó en 1941 a la Quinta Vergara, ubicada junto al Museo de Bellas Artes. Pausatinamente, el taller se fue adaptando a las nuevas circunstancias y, tres años más tarde, se trajo desde Europa una de las mejores prensas que había en Chile.

Hermosilla permaneció como profesor de grabado, durante más de 34 años y organizó varias exposiciones de grabadores chilenos en América y Europa, incluyendo a muchos de sus discípulos.

Como recompensa ante tan noble labor, ha obtenido más de treinta primeros premios, medallas y diplomas, tanto en Chile como en el extranjero. Sin embargo, el galardón más significativo fue haber sido nombrado ciudadano honorario de Valparaíso y recibir el título de "artista del puerto".

El Grupo de Grabadores de Viña del Mar:²⁹

En 1939, se inició la enseñanza del grabado en la naciente **Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar**, a cargo de Hermosilla Alvarez.

Comienza a registrarse así, la trayectoria de las primeras generaciones de los diferentes artistas que integraron el taller. Ellos fueron los que se habían formado junto a Hermosilla, desde el surgimiento del "grupo de grabadores de Viña del Mar".

La etapa fundacional del movimiento, fue en la década de los cuarenta y su disolución se llevó a cabo en los años sesenta.

El funcionamiento y desarrollo del grupo apuntaba a la experiencia y aprendizaje de las técnicas del grabado, junto a la vivencia del taller.

A partir de este nuevo centro del grabado, se creó un grupo de artistas grabadores en 1954. Algunos de los más sobresalientes eran: Ciro Silva, Lilo Salberg, Hernán Gederlini, René y Jorge Quevedo, Melardo Espinoza, Hugo y Francisco Rivera, José Pérez, Ruberlindo Villegas y Pedro Skarpa, entre otros.

El año 1973, el taller de Viña del Mar, dejó de funcionar.



Grupo de Grabadores de Viña del Mar, junto a Carlos Hermosilla, los grabadores Lilo Salberg, Pedro Skarpa, Ciro Silva, Medardo Espinoza, entre otros.

²⁹ Un estudio monográfico acerca del desarrollo del grabado en la V región de nuestros país, se encuentra en la obra de Alberto Madrid Letelier: "La Línea de la Memoria" (Ensayo sobre el Grabado Contemporáneo de Valparaíso) Primera parte. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación. Primera edición, Valparaíso, abril de 1995.

El Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes:

En Santiago, el grabado se fue consolidando paulatinamente, gracias a las iniciativas de hombres como Bontá y otras personalidades del mundo artístico.

En un comienzo, eran trabajos esporádicos que se realizaron entre 1927 y 1932, por los grabadores Juan Carlos Godoy, Julio Ortiz de Zárate, Luis Vargas Rozas, Arturo Zúñiga, Juan Caprile y Marcial Luna. Sin embargo, la mayoría de ellos realizaban obras de contenido social, en colaboración con periódicos y revistas de la época.

Más tarde, se desarrollaron actividades que impulsaron este arte, como el **Primer Salón de Grabadores de Chile** (1947), organizado por el Ministerio de Educación. Esto significó la incorporación definitiva del grabado, dentro de las artes plásticas nacionales.

Por otra parte, la muestra dio a conocer a figuras nacionales, cuya influencia en este ámbito fue decisiva posteriormente. Entre ellos resaltaban Hermosilla Alvarez, Lilo Salberg, Francisco Otta y Ciro Silva.

Luego de que el maestro Bontá se retirara en 1960, asumió su cargo Julio Palazuelos, quien permaneció allí durante ocho años.

En 1968, la Escuela de Artes Aplicadas y la de Arquitectura, se trasladaron a Cerrillos, por lo que el número de los alumnos interesados en el grabado disminuyó en forma considerable y el taller finalmente se cerró.

Posteriormente, se instauró el taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, ubicado en la planta baja del edificio del Parque Forestal y que se consolidó en la década de los cuarenta. Hasta allí acudían pintores y escultores que querían familiarizarse con las técnicas de reproducción.

Su gestor y primer director fue Francisco Parada, seguido después por notables artistas como Eduardo Martínez Bonatti, Julio Palazuelos, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Luz Donoso, Lucy Rozas y Eduardo Garreaud, quienes tuvieron a su cargo el nuevo establecimiento.

"En este taller, aprenden grabado un grupo de artistas que comprenden las enormes posibilidades de las ediciones múltiples y ventajas de seriar una obra plástica que llegue a un público cada vez mayor".³⁰

El profesor Alfredo Cañete comenzó a hacer el curso de "Introducción al grabado", durante la dirección de Martínez Bonatti y Julio Palazuelos asumió su cargo en 1968.

Luego, Pedro Millar hizo el ramo de litografía por un año, hasta 1974. Su continuador Eduardo Vilches, se dedicó a enseñar las técnicas de tipografía entre 1973 y 1974, mientras que Luz Donoso fue profesora de técnicas en relieve. Su sucesora Lucy Rozas, casada con Eduardo Bonatti, también enseñó grabado desde 1974 hasta 1975.

A partir de ese año, la Facultad de Bellas Artes se trasladó a un nuevo local en "Las Encinas". Algunos de los profesores que han enseñado técnicas gráficas en ese taller son: Eduardo Garreaud, Pilar Correa y Patricia Figueroa, entre otros.

Ya sea en forma permanente u ocasional, los grabadores que han pasado por allí, han hecho del grabado un valioso medio de expresión. Algunas de las personalidades más relevantes, cuyas obras son reconocidas en el medio y que han pasado por el taller son: Juan Egenau, Carlos Donaire, Matías Vial, Dolores Walker, Raúl Sotomayor, Juan Gómez Quiroz, Mireya Larenas, Francisco Brugnoli y Eugenio Dittborn.

Sin embargo, el grabado no sólo se desarrolló en las escuelas de Santiago, sino que también surgió interés en otras provincias del país, como en la VIII región, en la ciudad de Concepción.

El Taller de Grabado de la Universidad de Concepción:

En 1972 se fundó el taller de grabado, que pasó a depender del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Los profesores que inauguraron el taller eran Jaime Fica y Eduardo Mainer.

La importancia de esta escuela de grabado radica en haber formado a muchos artistas, tanto de la VIII región como de otras zonas del país.

³⁰ Enrique Solanich, Op. Cit., pág. 90.

Entre ellos se destacan Víctor Ramírez y Carlos de la Vega que han desarrollado actividades artísticas en el extranjero, Santiago Espinoza y María Soledad González, docente en la Universidad de Concepción. Actualmente, los maestros Jaime Fica y Eileen Kelly, han tomado a su cargo el taller de grabado, realizando un gran aporte a la institución.

apto para el desarrollo del grabado, de una manera profesional, y, al mismo tiempo, han evidenciado que son las personalidades fuertes las que pueden dar el impulso inicial. En efecto, se necesitaba el surgimiento de una escuela seria, sin saltos o interrupciones que terminaran con tan noble iniciativa.

Es en este contexto que aparece la figura de Memoria Antúnez, el cual introduce un nuevo concepto de taller y de trabajo colectivo que dio origen al Taller 99.

Por eso, se requiere una definición de lo que es un taller, el cual puede tener diferentes excepciones y significados:

Por un lado, se le puede considerar como un lugar donde se realiza un trabajo manual. También puede ser el conjunto de colaboradores de un maestro.

Específicamente, un poco más, se refiere al conjunto de discípulos formados por un maestro, cuyo objeto es la ejecución de trabajos plásticos, como por ejemplo: pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, etc.

Otro enfoque apunta al local en que un artista trabaja solo o con ayudantes; incluso puede tener discípulos bajo su dirección que se guien por él mismo o sus obras.

Sin embargo, el Taller 99 reúne estos elementos y los transforma en una vivencia, en un modo de concebir y expresar el mundo, a través del diario vivir.

De este modo, ya no es sólo un lugar de trabajo, sino de interacción entre sus miembros, cuyo afán por desarrollar las técnicas de multiplicación de imágenes, los mueve a practicar la litografía, el grabado en metal y la litografía.

El Taller 99 surgió con la intención de expandir el grabado contemporáneo en Chile. Tuvo gran influencia dentro del Ámbito plástico, ya que significó un nuevo impulso al desarrollo del grabado chileno.

CAPITULO III: EL TALLER 99

¿Cómo se forma un taller? ¿Qué condiciones se necesitan para dar vida a un lugar de encuentro en torno al grabado?

Las últimas décadas de la historia de Chile, han ido demostrando las dificultades para el establecimiento de un lugar apto para el desarrollo del grabado, de una manera profesional y, al mismo tiempo, han evidenciado que son las personalidades fuertes las que pueden dar el impulso inicial. En efecto, se necesitaba el surgimiento de una escuela seria, sin saltos e interrupciones que terminaran con tan noble iniciativa.

Es en este contexto que aparece la figura de **Nemesio Antúnez**, el cual introdujo un nuevo concepto de taller y de trabajo colectivo que dio origen al Taller 99.

Por eso, se requiere una definición de lo que es un taller, el cual puede tener diferentes acepciones y significados:

Por un lado, se le puede considerar como un lugar donde se realiza un trabajo manual. También puede ser el conjunto de colaboradores de un maestro.

Especificando un poco más, se refiere al conjunto de discípulos formados por un maestro, cuyo objeto es la ejecución de trabajos plásticos, como por ejemplo: pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, etc.

Otro enfoque apunta al local en que un artista trabaja solo o con ayudantes; incluso puede tener discípulos bajo su dirección que se guíen por él mismo o sus obras.

Sin embargo, el Taller 99 reúne estos elementos y los transforma en una vivencia, en un modo de concebir y expresar el mundo, a través del diario vivir.

De este modo, ya no es sólo un lugar de trabajo, sino de interacción entre sus miembros, cuyo afán por desarrollar las técnicas de multiplicación de imágenes, los mueve a practicar la xilografía, el grabado en metal y la litografía.

El Taller 99 surgió con la intención de **expandir el grabado contemporáneo en Chile**. Tuvo gran influencia dentro del ámbito plástico, ya que significó un nuevo impulso al desarrollo del grabado chileno.

El surgimiento del taller, fue el resultado de las iniciativas de Nemesio Antúnez, quien reunió a otros pintores y grabadores interesados en practicar el grabado a nivel profesional. Para ello es necesario explicar su origen y modelo, nacido en el extranjero.

Un Modelo: El Atelier 17 de Hayter

Stanley William Hayter, fue el gestor del "Atelier 17" en París, ubicado a las orillas del río Sena, con el objeto de desarrollar la pintura y el grabado.

En la década de 1930, acudían a su estudio importantes maestros del arte moderno, como Pablo Picasso, Marc Chagall, Joan Miró, Salvador Dalí, Ives Tanguy, Max Ernst y muchos otros.

"La concepción del británico es particular: más que un taller, una idea; más que trabajo individual, **creación colectiva**; más que enseñar, descubrir; más que copiar y repetir, crear y hacer arte".³¹

Este nuevo concepto de "quehacer colectivo" y de progresar mediante la creación personal, resultó novedoso y atrayente para los artistas que trabajaban con él.

Los principios que Hayter quiso inculcar en los miembros de su taller, apuntaban al desarrollo de las técnicas del grabado y a la libre expresión de cada artista, que debía buscar el medio adecuado para crear una imagen propia.

"Ustedes son miembros del Atelier, no son alumnos... Ustedes traen su imagen, aquí se les da la técnica más apropiada a cada uno".³²

El Atelier 17 de Hayter, innovó en las técnicas del grabado en metal, ya que permitía experimentar con los materiales. De este modo, alejó al grabado de su concepción tradicional, como un recurso para producir originales, y revitalizó su práctica.

Debido a la Segunda Guerra Mundial, Hayter debió emigrar en 1940 a los Estados Unidos, por lo que debió trasladar su taller a la "New School for Social Research", en Nueva York.

³¹ Enrique Solanich. Op. Cit., pág. 95.

³² Nemesio Antúnez: Catálogo "Taller 99 Ayer Hoy". Galería del Cerro, Santiago de Chile, agosto de 1986, pág. 2.

En ese tiempo, había un gran desarrollo de las actividades artísticas y se formó la Escuela de Nueva York con Jackson Pollock, Mark Rothko y Franz Kline. Muchos de sus integrantes, acudían al taller de Hayter. Incluso iban destacados artistas chilenos como Roberto Matta y Enrique Zañartu.

Nemesio Antúnez, quien había realizado estudios de arquitectura, se interesó también por la pintura y el grabado. Entonces llegó al taller de William Hayter, impulsado por su hermano Enrique Zañartu, donde aprendió este nuevo método y se transformó en su ayudante.

La influencia del Atelier 17 fue de gran repercusión en las distintas escuelas y ciudades que lo recibieron, lo que también llegó a Chile, a través del maestro Antúnez.

EL MAESTRO ANTÚNEZ: GESTOR DE UN TALLER

Este destacado artista chileno, nació en Santiago, en mayo de 1918. Era el mayor de cuatro hermanos y realizó sus estudios secundarios en los Padres Franceses. En 1938, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

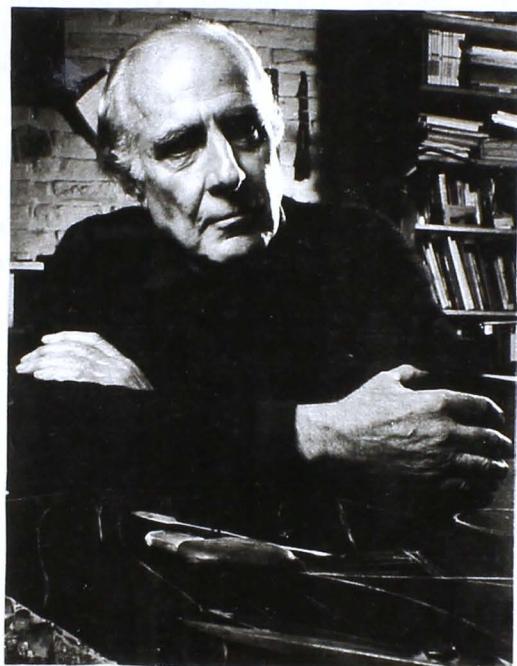
Allí tuvo clases de acuarela con el profesor Ignacio Baixas, un catalán que llevaba a sus alumnos a acuarelar, en las afueras de Santiago. Entonces, Nemesio descubrió una nueva posibilidad en la pintura.

Luego de titularse como arquitecto en 1941, realizó su primera exposición individual de acuarelas en el Instituto Chileno Británico, por lo que recibió interesantes críticas.

Más tarde, se especializó en la Universidad de Columbia (Nueva York), donde obtuvo un máster en arquitectura, en 1945. Durante esa época, se dio cuenta de que su verdadera vocación era la pintura y, desde ese momento, se dedicó a ella en forma exclusiva como autodidacta, por lo que nunca ejerció como arquitecto.

“...sabía que jamás sería importante. Vivió en los días, la noche, muerte e inmortalidad. Dijo: “yo soy yo de mi propia persona, de la cual nadie me habla más que yo”.

“...yo soy yo de mi persona, de la cual nadie me habla más que yo”.



"Ya sabía que jamás sería arquitecto. Vivía en los museos, pintaba día y noche, asistía a exposiciones. Estaba empapado de pintura, de su propia vocación, de la posibilidad magnífica de hacer, además de ver".³³

En esa ciudad, comenzó a interesarse por el grabado, razón que lo llevó al taller de Hayter, donde pudo practicar ese arte entre los años 1946 y 1950. Ese año Hayter volvió a París y Nemesio lo siguió, por lo que continuó en su atelier durante dos años más.

A partir de entonces, Antúnez quiso crear un taller que siguiera los mismos postulados, donde se practicaran las técnicas de grabado de una manera diferente:

"El Taller 99 partió a todo vapor, establecido en la antigua casa de Guardia Vieja 99. Alrededor de una vieja prensa, que traje en barco desde París, nos reunimos un grupo entusiasta de artistas. **Se trataba de que cada uno expresara su mundo**, sus imágenes, **en las antiguas técnicas del grabado** más apropiadas para esa imagen: punta seca, aguafuerte, aguatinta, barnices blandos, duros, terrazas, etc. Se formó un grupo con espíritu de cuerpo, sin rivalidades, éramos una comunidad única, trabajábamos en felicidad".³⁴

Es por eso que, a los tres años de llegar a Chile, Nemesio prestó su casa y, junto a otros destacados artistas, fundó el Taller 99, en 1956.

Su idea era formar un centro de artistas expertos que se dedicaran al grabado y pudieran enseñar a otros artistas ya formados, las técnicas de dicho arte.

De esta manera, siguió el ejemplo de Hayter, cuya enseñanza calificó de verdadera "escuela de vida":

"Era un taller colectivo de artistas formados con imaginación; a cada uno se le proporcionaba la técnica que le convenía o gustaba".³⁵

³³ Francisca García, Carolina González, Valeria Martínez, Paula Mazry y Alejandra Valdés: "Memorias de un Taller". Seminario de Grabado. Profesor-guía: Jaime Cruz. Pontificia Universidad Católica de Chile, primer semestre de 1993, pág. 19.

³⁴ Nemesio Antúnez Zañartu: "Carta Aérea" (extracto). Santiago de Chile, 1988.

³⁵ "Nemesio Antúnez Zañartu: Pintor de Vivencias" (entrevista). Revista "Hoy", 6 de enero de 1982, pág. 20.



Almuerzo en Quinchamalí
1955
Litografía



La despedida
1958
Litografía



Bicicletas
1958
Aguafuerte



Volcán
1958
Litografía



Vendaval
1978
Litografía

La gracia del '99 era que no tenía fines de lucro, pues las clases eran gratis. Sus "alumnos" compartían los materiales y aprendían unos de otros. Así, el sueño de Antúnez se hizo realidad:

"Un lugar donde todos cooperábamos, comprábamos los materiales y no ganábamos dinero. Los valores y la amistad que nacieron ahí no se han roto y todavía los siguen practicando los que salieron de allí. En definitiva lo que quise dar a Chile son mis imágenes y traté de dar lo mejor posible, en ejecución y claridad".³⁶

Por otra parte, el "maestro" no imponía su parecer, sino que dejaba al libre albedrío a sus discípulos, para que experimentaran y crearan cosas nuevas, guiándolos y dándoles consejos.

Es por eso que se estableció un rico nivel de comunicación, en que todos participaban en la creación de una obra, al opinar o sugerir otras ideas y modalidades de trabajo.

El afán experimentador, la apertura a la discusión y a la reflexión marcaban la tónica del diario vivir, enriquecido por la experiencia que iban adquiriendo con los diferentes descubrimientos individuales y de grupo.

A pesar de las diferencias, los artistas que conformaban el taller coincidían en un mismo interés por crear y expresarse a través de las técnicas del grabado.

El maestro Antúnez era la cabeza que conducía y unificaba a todos, en su afán por constituir un verdadero taller profesional.

Sin embargo, no sólo fue su fundador y director por largos años, sino que se dedicó a muchas otras actividades para estimular el arte y la cultura en nuestro país.

En 1986, participó en la exposición "Chile Vive" en Madrid y reorganizó el Taller 99 de grabado, en la Casa Larga de Bellavista.

Finalmente, volvió a asumir la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1991, hasta que se retiró a fines del año 2000, cuando en el cargo el actual director Milán Ivelic.

³⁶ Nemesio Antúnez: "Volver es Pertener". Entrevista a "Revista Hoy", Santiago, 4 de noviembre de 1981, pág. 37.

El Aporte Cultural de Nemesio Antúnez:

Nemesio Antúnez fue el centro del Taller 99, ya que era un gran pedagogo, que impulsaba y ayudaba a sus miembros, en forma abierta y generosa. Pero él no sólo enseñó todo lo que había aprendido en el taller de Hayter, sino que desarrolló una enorme labor de estímulo y difusión de las artes en nuestro país.

A partir de 1962, se convirtió en el director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Durante cuatro años, se dedicó a organizar varios concursos de pintura, escultura y grabado. También creó la Sociedad de Amigos del Museo.

Luego fue nombrado Agregado Cultural en los Estados Unidos. Allí se dedicó a dar a conocer la imagen de Chile, pues organizó charlas y exposiciones de arte chileno y latinoamericano. En 1969, renunció a ese cargo y regresó a nuestro país, donde asumió como director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

Se encargó de la remodelación del museo, al crear la Sala Matta y realizó numerosas exposiciones de arte, entre las que destacaron tres enviadas por el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y la última de las bienales americanas de grabado.

Entre 1971 y 1972, Antúnez condujo los programas semanales de "**Ojo con el Arte**", transmitidos en el canal 13 de televisión de la Universidad Católica y en la radio de la Universidad de Chile, los que volvieron a realizarse posteriormente.

Al año siguiente, renunció y se marchó a Barcelona, donde pintó y expuso en forma individual. Sus obras se exhibieron también en otras capitales del mundo.

Más tarde, se fue a vivir a Londres, donde desarrolló simultáneamente y se dedicó a la pintura y a la docencia en el Royal College of Art, entre 1978 y 1984. Ese año se fue primero a Roma y después volvió a Chile, donde realizó varias exposiciones.

En 1986, participó en la exposición "Chile Vive" en Madrid y reorganizó el Taller 99 de grabado, en la Casa Larga de Bellavista.

Finalmente, volvió a asumir la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en 1991, hasta que se retiró a fines del año siguiente, quedando en el cargo el actual director Milan Ivelic.

A lo largo de su vida, realizó numerosas exposiciones individuales y colectivas. Por su noble tarea, recibió también varios premios. Pero la gracia de su encantadora personalidad era su calidad, no sólo artística y pedagógica, sino humana, la que ha sido reconocida por todas aquellas personas que lo conocieron.

El 19 de mayo de 1993, falleció tras una larga enfermedad, dejando una profunda huella en cada una de las personas y obras que emprendió con dedicación.

LA HISTORIA DEL TALLER 99:

Se han mencionado las obras más importantes del maestro Antúnez, para comprender mejor la personalidad que dio vida al Taller 99.

Nemesio era muy querido y respetado en el medio artístico chileno, ya que utilizaba su gran carisma y energía, para dar a conocer y difundir, tanto el arte como el grabado en nuestro país. Sin embargo, su tarea no fue fácil y necesitó de la ayuda de cada uno de los miembros del taller, para sacar adelante su iniciativa.

La historia del Taller 99 se puede dividir en tres períodos que lo marcaron fuertemente y que coinciden con los cambios de domicilio.

Hay distintas versiones acerca de su destino, pues algunos consideran el actual taller como continuación del original, mientras otros piensan que tuvo una "muerte plácida" y que hoy existe otro taller diferente, erigido en honor a su maestro.

La Realización de una Idea:

Nemesio llegó de Europa y Estados Unidos cargado de ideas y proyectos. Quería compartir sus conocimientos y crear un lugar de encuentro, donde los artistas se reunieran a trabajar en torno al grabado. ¿Cómo llevar a cabo tan noble ideal?

La respuesta surgió paulatinamente, cuando comenzó a hacer clases en la Escuela de Artes Aplicadas. Durante ocho meses, se percató del gran interés que tenían los alumnos por aprender y del esfuerzo que hacían por participar cada día, con mayor entusiasmo.

Entonces, decidió continuar la experiencia en su propia casa, ubicada en **Guardia Vieja 99**. De ahí el nombre del taller, que seguiría el ejemplo de su maestro Hayter y que se inició en 1956.

En un patio y dos piezas, instaló la prensa que trajo de París, la cual era compartida por un pequeño grupo de alumnos. De ese modo, Nemesio trabajaba por la mañana y, en la tarde, se dedicaba al taller.

Aquellos jóvenes entusiastas, pusieron todo de su parte, para conformar el anhelado "**taller colectivo**". Entre ellos se encontraban: Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Delia del Carril, Florencia de Amesti y Luz Donoso. Meses después, llegaron Eduardo Vilches y Montserrat Palmer.

Acudían al pequeño estudio improvisado y preguntaban si podían ingresar, pero principalmente llegaban por invitación de Nemesio. De a poco, el lugar se llenó y, debido a la numerosa concurrencia, el maestro delegó cierta responsabilidad en Florencia de Amesti. Dinora se convirtió en su ayudante y así el maestro podía guiar mejor a sus discípulos.

Durante esta primera etapa que duró dos años, se empezaron a definir los principales aspectos del taller: surgieron los métodos de trabajo, se delimitaron las formas de convivencia y se determinó dar a conocer el grabado de manera masiva.

Con este objeto, se propuso realizar una exposición anual en diferentes lugares, para mostrar el proceso y resultado final de sus obras. Esta iniciativa no siempre pudo efectuarse, pero en general, tuvo bastante acogida y hubo excelentes muestras, tanto en Santiago como en provincias.

El entusiasmo de estos grabadores era contagioso y varios artistas de diversas áreas se sumaron a sus filas, para cultivar y divulgar las técnicas de grabado: los pintores Rodolfo Opazo y Ricardo Irarrázabal, los estudiantes de arquitectura Juan Downey, Montserrat Palmer y Pedro Bernal Ponce, junto con María Rosa Cominetti de Bellas Artes.

Provenientes de la VIII región, llegaron también Juan Santos Chávez, Jaime Cruz y Pedro Millar. Ellos habían asistido a talleres en una academia vespertina, pero la mayor parte de su formación como grabadores se desarrolló en el Taller 99.



Emilio Ellena with artists of the Taller 99 workshop. Seated in left center is Delia del Carril, and Eduardo Vilches is standing behind her; seated at right is Roser Bru, and standing behind her is Professor Ellena.

Por esta razón, se transformaron en importantes maestros que a su vez tuvieron nuevos discípulos y se convirtieron en reconocidos artistas del ámbito, a nivel nacional e internacional.

El Surgimiento de una Nueva Escuela:

En forma paralela al taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes y al de la Escuela de Artes Aplicadas, surgió el Taller 99, como una nueva alternativa para el desarrollo del grabado en Chile.

Sin embargo, la infraestructura del lugar se hizo pequeña, ante el constante aumento de sus integrantes y el mayor interés por el grabado.

Habían transcurrido ya dos años desde que el taller se formó y se notaba un crecimiento en todos los sentidos, tanto en el número como en la calidad de sus miembros y obras.

A mediados del año 1958, la Universidad Católica hizo un proyecto para crear una **Escuela de Arte** y ofreció a las personas del taller ingresar a esta escuela, sin perder en absoluto su total autonomía.

En este segundo período, el taller se trasladó al cuarto piso de la **Casa Central** de dicha institución, lo que significó una gran expansión, tanto en espacio físico como en el mayor número de interesados.

Gracias al gran desarrollo artístico que alcanzó el taller, se transformó en un centro de grabado con prestigio a nivel nacional, por lo que impulsó con su ejemplo a otras zonas del país.

Se hicieron publicaciones colectivas como el **"Cantar de los Cantares"** y algunos artistas empezaron a instruir en grabado a los estudiantes de la naciente facultad de arte.

El primer profesor fue Nemesio Antúnez y su ayudante era Dinora Doudtchitzky. Su labor pedagógica fue enseñar las técnicas tradicionales de grabado y la metodología que utilizó era la misma que se aplicaba en el Taller 99.

Incluso hubo varios interesados que se quedaban a las reuniones del taller, para observar cómo trabajaban en las planchas y compartir más con sus maestros.

En el período de mayor popularidad, asistían regularmente 25 personas, lo que se registró en el catálogo de la exposición realizada en 1959.

Este tiempo de crecimiento, tanto del taller como del nuevo departamento artístico, significó una época de gran auge y expansión del grabado en nuestro país.

Transformaciones Internas:

Después de cuatro años de funcionamiento, el Departamento de Arte de la Universidad Católica se trasladó a otra sede, en un pabellón que se construyó especialmente, al lado de la Escuela de Arquitectura en el **Campus Lo Contador**, ubicado en Pedro de Valdivia Norte.

La razón de dicho cambio era el campeonato mundial de fútbol que se realizó en 1962, en nuestro país. Para sus transmisiones por televisión, requerían el cuarto piso de la Casa Central, por lo que se llevó a cabo el traslado a una mejor instalación.

Ese mismo año, Eduardo Vilches fue nombrado profesor de la institución y su tarea fue de envergadura, ya que inauguró un sistema de enseñanza para alumnos de nivel básico y también de especialidades.

En ese tiempo, Nemesio Antúnez abandonó la dirección del Taller 99, dejándola en manos de **Mario Toral**. Los cambios, tanto en su estructura interna como externa, afectaron la vida del taller, pues según varios de sus integrantes, entre ellos Jaime Cruz, ya no fue lo mismo de antes.

La ausencia del fundador se sumó a la dispersión de varios de sus integrantes, debido a que ganaron becas, premios y recibieron otras ofertas de trabajo que los desvincularon paulatinamente del taller.

Durante un período de aproximadamente diez años, habían funcionado como un verdadero taller, en forma continua y conjunta. Muchos crecieron bajo su alero y maduraron, tanto en su obra como personalmente.

Los jóvenes eran ya adultos capaces de enseñar a otros lo que habían aprendido o adquirieron sus propias prensas para trabajar de manera independiente. También tenían numerosos compromisos laborales, familiares o de otra índole que les impidió volver al taller con frecuencia y regularidad.

El profesor Jaime Cruz llamó a esta etapa la "**muerte plácida**" del taller.

Sin embargo, igualmente se desarrolló una prolífica actividad entre 1962 y 1968: se realizaron publicaciones de poesía ilustrada y exposiciones en Chile y el extranjero.

La última aparición pública del taller como tal fue su participación en la exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo, el año 1969.

Desde entonces, varios de los miembros del Taller 99, se convirtieron en profesores de la Escuela de Arte de la Universidad Católica como Eduardo Vilches, Pedro Millar y Jaime Cruz. Gracias a su labor pedagógica, muchos jóvenes pueden seguir hoy la especialidad de grabado en dicha institución.

Un Nuevo Rumbo:

Sus miembros, al igual que su trabajo en común, se dispersaron en otros intereses. Ya no se reunían como antes, para luchar y sacar adelante un ideal. Su guía tomó un nuevo camino y muchos eligieron el suyo. ¿Qué pasaba entonces?

Habían evolucionado y madurado juntos; cada uno descubrió lo suyo. Unos lo encontraron en la pedagogía, otros se dedicaron a actividades diferentes. Pero lo sembrado no murió y surgieron voces nuevas en este ámbito.

A partir de los años setenta, se produjo la "**muerte dormida**" del taller. En ese tiempo, los artistas dejaron de asistir y se cierra por un largo período.

En 1985, Nemesio Antúnez, quien se había alejado del país, regresa con ímpetu. Desde entonces, el barrio Bellavista se convirtió en el nuevo hogar del taller. Primero se instalaron en la **Casa Larga**. Todavía quedaban fuerzas, para practicar el grabado.

Allí, el maestro incorporó a jóvenes grabadores que comenzaron a trabajar junto a los artistas ya consagrados, siguiendo los mismos principios originales.

"Cuando en 1985 vuelve de Europa, Nemesio Antúnez arrienda en La Casa Larga, a Carmen Waugh, una pieza donde retoma la tradición de Taller 99, a cuyo trabajo se incorporan casi los mismos artistas grabadores que lo componen actualmente."³⁷

Sin embargo, el taller volvió a funcionar independientemente de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y sin los artistas fundadores.

En este periodo, se creó un sistema de alumnos, ya que el lugar se abrió al público en general, para aquellas personas interesadas en aprender y hacer grabados. Por todo ello, se puede decir que las circunstancias habían cambiado y ya no volvió a ser el mismo.

Sin embargo, el maestro Nemesio expresó gratamente su opinión respecto a una exposición conjunta del nuevo taller:

"Aquí hay acción, hay deseo de convencer, de hacer ver la importancia del grabado, sus múltiples posibilidades, su riqueza plástica y, por último, su aceptable precio por ser un original múltiple, multiplicado por la fecunda prensa que puede dar a luz mellizos, quintuples y céntuples todos iguales, todos sanos y hermosos."

"El taller 99 nació en 1956, continúa demostrando que el trabajo perseverante en equipo, codo a codo, además de ser una buena experiencia humana, es un árbol que da buenos frutos, aquí están."³⁸

Luego, un nuevo traslado en 1989. El taller se cambió a **Melchor Concha número 20**, también ubicado en una antigua casa del barrio Bellavista. El renacimiento se hizo realidad y, dotados de una mejor infraestructura, continuaron la herencia del fundador.

³⁷ Catálogo del Taller 99, con motivo de la Exposición de los actuales integrantes, en el Instituto Cultural de Providencia, en el año 1995, pág. 1

³⁸ Catálogo del Taller 99. Op. Cit., pág.1



faller 91

"Años después, en diciembre de 1989, Nemesio Antúnez compra en el barrio Bellavista una casa en la calle Melchor Concha 20, que remodela y pone a disposición de los artistas grabadores para su uso conjunto. Entre estos, algunos hacen clases, otros son alumnos, otros trabajan como artistas libres y otros son editores impresores."³⁹

En la etapa actual, trabajan alrededor de 20 artistas grabadores, que han logrado combinar las actividades pedagógicas- tanto en el mismo taller, como en las universidades- de creación e investigación, en torno al arte del grabado.

En el taller se imparten cursos de xilografía, grabado en metal y litografía para alumnos. También existe un servicio de impresión que el taller realiza, tanto interna como externamente.

"Existe un equipo de impresión que presta servicios a otros artistas. **El Taller sigue siendo un lugar de encuentro**, donde se generan actividades y proyectos, se intercambian experiencias con grabadores de otros países y se organizan exposiciones y demostraciones en Institutos Culturales, Colegios, Galerías y Museos, **continuando así su labor en la difusión del grabado**".⁴⁰

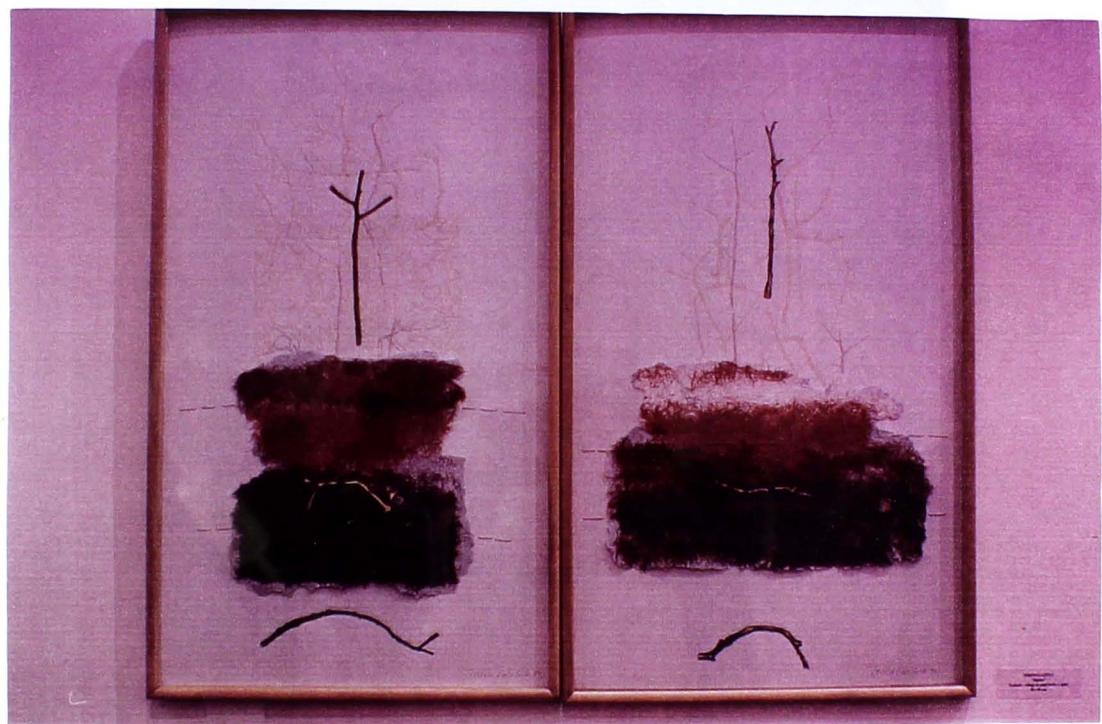
Algunos de los artistas libres que trabajan en el Taller 99 son: Adriana Asenjo, Teresa Gazitúa, Ricardo Irarrázaval, Beatriz Leyton, María Angélica Mirauda, Javiera Moreira, Rafael Munita, Max Palma, Pedro Sánchez y Carmen Valbuena, entre otros.

Gracias al apoyo financiero del **FONDART** (Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación) que ganaron hace algunos años, se lleva a cabo el proyecto de implementar un **Archivo Histórico Patrimonial**, que reúne las obras de aquellos artistas que han trabajado en el Taller 99, desde su fundación hasta hoy en día, y también las de otros artistas grabadores chilenos.

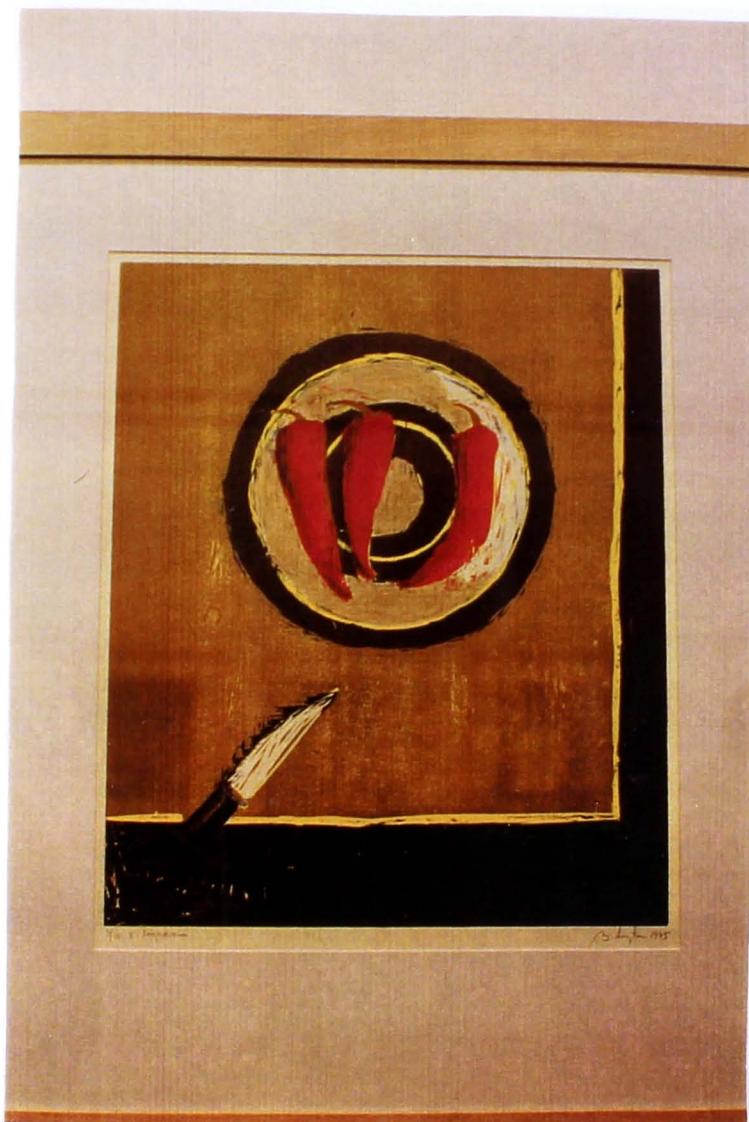
El último gran paso para el taller, se dio en agosto de 1994, cuando se le otorgó una personalidad jurídica que lo convirtió en una verdadera **"Corporación Cultural Taller 99 de Grabado, Nemesio Antúnez"**, en reconocimiento y como un homenaje a su creador.

³⁹ Catálogo del Taller 99. Op. Cit, pág. 1

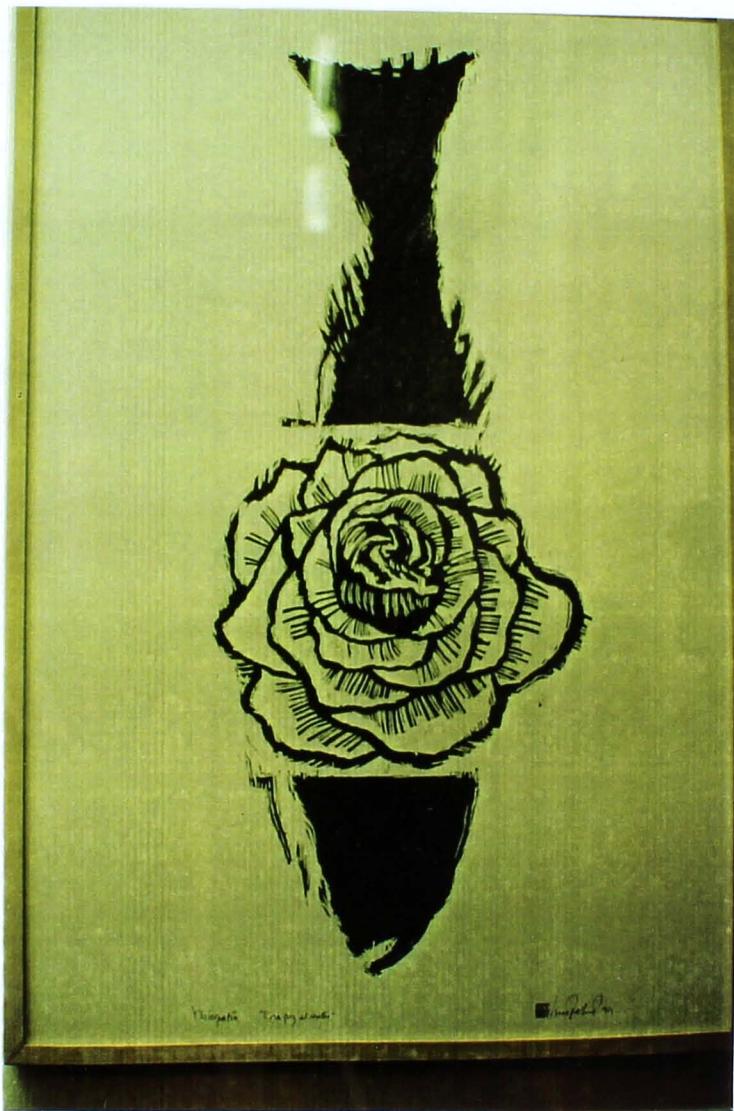
⁴⁰ Teresa Gazitúa: "Reseña Histórica del Taller 99". Texto inédito. Santiago de Chile, 1995.



Obra de Teresa Gazitúa
Exposición Museo de Arte
Contemporáneo
1995



Obra de Beatriz Leyton
Xilografía
Exposición Museo de Arte
Contemporáneo
1995



Obra de Max Palma
Xilografía
Exposición Museo de Arte
Contemporáneo
1995

Los Aportes del Taller 99

El Taller 99 reunió en su época a un importante equipo de artistas, de gran relevancia en el ámbito artístico nacional. Cada uno aportaba lo suyo, aunque los grados de experiencia y compromiso eran muy distintos.

Algunos empezaron sin conocer nada del grabado, pero se arriesgaron en la tarea, mientras que otros los guiaban con entusiasmo. El aprendizaje en común se transformó en una vivencia diaria de compartir todo lo nuevo que aparecía en el camino.

Cada persona tenía su propio mundo interior, inquietudes, anhelos y esperanzas que quería comunicar al mundo a través de sus obras. La riqueza de este lugar de encuentro, fue reunir a tantas vidas y formas de pensar diferentes, que trabajaban por un mismo afán creador en torno al grabado.

Entre sus integrantes más representativos se pueden considerar a Nemesio Antúnez, Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Florencia de Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Lea Kleiner, Santos Chávez, Eduardo Vilches, Jaime Cruz y Pedro Millar.

Ellos permanecieron durante varios años en el taller, mientras otros pasaron sólo algunos meses. Sin embargo, el ambiente de unidad y profesionalismo que surgió en el 99 fue un sello que los caracterizó como un grupo excepcional.

"En ese lugar había algo fantástico, algo colectivo, era como estar en casa ... Cada persona ayudaba al otro, **era como un taller renacentista** en que estaba el maestro, los más antiguos ayudaban a los más nuevos y así aprendí".⁴¹

De esta manera, se alcanzó un excelente nivel no sólo en las técnicas, sino también en lo artístico y humano.

La heterogeneidad de los miembros del taller no fue un obstáculo para la convivencia; por el contrario, significó un aporte esencial de fuerza y vitalidad, en la tarea de transformar el grabado en una verdadera expresión artística.

1. Magdalena Lozano 2. Natacha Moreno 3. Emilio Ellena 4. Jaime Cruz
5. Francisca García, Carolina González y otros. Op. Cit., págs. 12 y 23.
6. Delia del Carril 7. Mireya Larenas 8. Rufina Mendicute 9. Pedro Vilches
10. Simone Chambelland 11. Lea Kleiner 12. Dinora Doudtchitzky 13. Florencia de Amesti 14. Luz Donoso 15. Roser Bru 16. Pedro Millar

"Del taller se podría decir que había algo sagrado, todos entregaban lo mejor de si"

Dinora.



1. Magdalena Lozano
2. Natacha Moreno
3. Emilio Ellena
4. Jaime Cruz
5. Carlota Godoy
6. Carmen Garcia
7. Santos Chavez
8. Eduardo Vilches
9. Delia del Carril
10. Mireya Larenas
11. Rufina Mendicute
12. Simone Chambelland
13. Lea Kleiner
14. Dinora Doudtchitki
15. Florencia de Amesti
16. Luz Donoso
17. Roser Bru
18. Pedro Millar

En este sentido, no se puede olvidar que Roser Bru, Dinora Doudtchitzky y Lea Kleiner son mujeres provenientes del extranjero, con vidas muy diferentes y que pasaron a formar parte de este grupo.

Delia del Carril era también extranjera (argentina) e ingresó al taller ya mayor, pero la diferencia de edad no fue un problema para desarrollar lo principal de su obra con una gran entrega y haber sido muy querida por sus colegas.

Los artistas que llegaron del sur también han sido fundamentales para el desenvolvimiento de la historia del Taller 99 y de muchos jóvenes que siguen la especialidad del grabado.

Otro aspecto importante de considerar, es que muchos de ellos no pensaban dedicarse al arte para vivir, antes de llegar al taller. La experiencia que adquirieron en ese lugar marcó varios de los destinos de estas personas que, sin saberlo, encontraron en el grabado un motivo para trabajar y compartir.

UN TALLER COLECTIVO:

El sistema de trabajo era bastante peculiar, ya que cada vez que se editaban las copias de una obra, se reunían todos para ver lo que salía de la prensa y comentarlo. Cada uno daba entonces su opinión, de modo de poder hacer algún aporte, ya fuera una corrección o sugerencia. Esto mismo enriquecía también la labor de los otros que aplicaban los nuevos descubrimientos.

Por supuesto, el mismo ambiente favorecía este "trabajo colectivo", pues existían pocas prensas, por lo que debían compartir las copias y además poseían un lenguaje plástico común, muy apto para el intercambio de conocimientos.

Nemesio tenía una valiosa biblioteca que reunió tras su viaje al extranjero y cuyos libros eran tema de conversación entre todos.

También tenían su propio espacio para compartir, ya que todas las tardes se reunían para discutir, criticar y comentar los trabajos de cada uno o alguna experiencia significativa, ya fuera en torno al arte mismo o a la vida en general. Este tiempo era a la hora del té, donde cada uno aportaba lo que podía e incluso a veces recibían visitas como Matías Vial o César Ascui.

La organización estaba a cargo de Dinora, quien llevaba la cuenta de la caja de fondo común. La cuota era tres mil pesos de aquella época y, aparte de reunir el dinero, se encargaba de los materiales como tintas y diluyentes. Su labor fue fundamental para el buen funcionamiento del taller.

Una prolífica tarea se llevó a cabo en este lugar, ya que la primera muestra del grupo que reunió el trabajo de un año, alcanzó más de cien obras.

En general, se observa una evolución progresiva hasta lograr la madurez en cuanto al desarrollo técnico y una gran variedad de estilos.

A continuación, se verán algunas de las "obras colectivas" más importantes que constituyen el legado del 99.

"El Cantar de los Cantares":

Una de las obras más destacadas que hicieron los integrantes del Taller 99 como grupo fue "El Cantar de los Cantares". Este precioso libro fue cuidadosamente elaborado, al estilo de aquellos libros de colección europeos.

Los cuadernillos y grabados venían sueltos, por lo que incluyen un papel de protección, mientras que las orillas de las hojas fueron cortados en forma irregular.

El texto fue impreso en los talleres gráficos "Hispano Suiza" de Chile, en tipos Garamond y Bodoni y publicado en 1961. La elaboración del trabajo tardó tres meses, ya que se utilizaron hojas de papel que debían humedecer y secar a medias entre cartones, hasta que estuviera perfecto.

Por otra parte, cada uno de los trece grabadores tuvo que esforzarse para sacar al menos 63 copias.

Los artistas que participaron en tan noble empresa fueron: Nemesio Antúnez, Florencia de Amesti, César Ascuy, Nazir Atalah, Roser Bru, Jaime Cruz, Romilio Chandía, Juan Downey, Dinora Doudtchitzky, Paul Harris, Lea Kleiner, Bernal Ponce y Eduardo Vilches.

En esa época de intensa tarea, Delia del Carril sugirió leer en voz alta "El Cantar de los Cantares" de Salomón. La idea tuvo gran acogida y a menudo repetían los versos en público o en privado y subrayaban algunas partes, a modo de inspiración. Esta fue la razón por la cual, una vez finalizada tan ardua labor, se dedicó la obra a la querida "Hormiga", llamada así por sus compañeros.

"Grabado y Poesía en el Taller 99":

Fue otro trabajo en conjunto que formó parte de las ediciones del taller y fue publicado en 1962, bajo la dirección del artista Mario Toral. El objeto de esta obra fue reunir dos artes tan importantes como la plástica y la poesía.

Sin embargo, esta vez no se pretendía hacer un libro ilustrado, sino crear una mayor unidad entre texto y grabado. Es por eso que se juntó la obra de seis grabadores y seis poetas.

"El valor artístico radica sobre todo en el esfuerzo de los autores, los que aprovechando las cualidades de los materiales más baratos, habitualmente despreciados en las ediciones de artes, se han atrevido a imprimir los textos en papel estraza y los grabados en papel volantín. Las tapas, cortadas y compuestas a mano, armonizan también con estas características, e incluso es el tipo de letra elegido y otras características tipográficas, de gruesos caracteres y gran tamaño, corresponde a la forma de los libros".⁴²

Para realizar esta obra se elaboraron seis cuadernos de poesía, ilustrados con grabados en madera. Cada uno de ellos tenía entre 12 y 26 páginas. En total, se sacaron 1200 copias.

El primer cuaderno fue realizado por Nemesio Antúnez y el poeta Roberto Rubio. El segundo, por Roser Bru y el poeta Miguel Arteche. Luego seguía Eduardo Vilches, junto a Armando Uribe; Dinora Doudtchitzky y el poeta David Rosenmann; Delia del Carril con la Antología de Pezoa Véliz y, finalmente, Mario Toral con Eduardo Anguita.

Otro acontecimiento importante para el desarrollo del grabado nacional, fue la organización de las cuatro Bienales Americanas de Grabado que se realizaron en Santiago, entre 1966 y 1970. En ellas se pudo apreciar el gran nivel de los artistas gráficos chilenos.

⁴² Francisca García y otros. Op. Cit., pág. 27.

"Machu-Pichu":

Este trabajo fue realizado entre el 27 de diciembre de 1962 y el 20 de marzo de 1963.

Consiste en un libro, cuyas tapas eran de cartón negro y sus medidas de 30 x 40 cm.

La inscripción de "Machu-Pichu" fue impresa en seco, como un bajo relieve y la labor fue ardua, ya que Jaime Cruz tuvo que imprimir -a mano- 360 copias de grabado.

El texto fue publicado por la editorial Universitaria, en tipo Bondoni. Su contenido es valioso, pues reunió los poemas de Pablo Neruda con los grabados de Mario Toral.

Estos trabajos constituyen sólo una parte de la enorme labor gráfica que dejaron los artistas que pasaron por el Taller 99. Son muchas las obras repartidas en manos de particulares, museos, colecciones públicas y privadas.

Por último, es necesario destacar la importante misión del taller como divulgador del arte y las técnicas del grabado en nuestro país.

No sólo realizaron numerosas exposiciones de su obra gráfica a lo largo de Chile, sino también se dedicaron a mostrar al público cómo se hacía un grabado. De esta manera, organizaron muestras, charlas y demostraciones en vivo, con el objeto de dar a conocer los materiales y procedimientos que requiere cada imagen, antes de ser impresa.

Así se creó una mayor conciencia acerca del valor del grabado, como una expresión artística de elevado nivel.

Esta tarea tuvo reconocimiento público, ya que por primera vez se le otorga el Premio de Honor del Salón Oficial de la Universidad de Chile a una obra de grabado, en la década de los años sesenta.

Otro acontecimiento importante para el desarrollo del grabado nacional, fue la organización de las cuatro **Bienales Americanas de Grabado** que se realizaron en Santiago, entre 1964 y 1970. En ellas se pudo apreciar el gran nivel de los artistas gráficos chilenos.

El rol histórico del taller 99 fue decisivo, ya que su labor "contribuyó decisivamente a hacer de la gráfica, la actividad más prolífica del arte nacional y fundó una promoción de artistas cuya vigencia en el arte chileno se mantiene hasta hoy".⁴³

A continuación, se tratarán las principales figuras que formaron el Taller 99, al analizar algo de su vida y obras, recogidas en sus propios testimonios.

El objetivo de estos testimonios es dar a conocer la vida y obra de cada artista y su posición respecto al grabado, ya que ellos fueron los gestores y continuadores de esta obra tan importante dentro de la historia del grabado en Chile.

ROSER BRU

El año 1923, Roser Bru vino al mundo, en la españolísima ciudad de Barcelona. Entre 1924 y 1926, vivió en París. Luego regresó a su ciudad natal, donde ingresó en la Escuela de Montesquiu.

En 1941 comenzó sus estudios en el Instituto-Escuela de la Generalitat de la misma ciudad.

Muy italiana por cierto, llegó a nuestro país en 1939, debido a que se desarrolló la guerra civil española. Con apenas 16 años, esta jovencita cruzó el océano a bordo del barco "Minneapolis", donde viajaban también los destacados artistas como José Balme y Gracia Barrios.

En nuestro país, ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago y en 1957 se incorporó al taller 99 de grabado. Allí tuvo una prolífica labor que quiso compartir, al realizar clases de dibujo y pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, lo cual se llevó a cabo entre 1964 y 1968.

A lo largo de su trayectoria artística ha participado en numerosas exposiciones de pintura y grabado, tanto en Chile como en el extranjero. También ha recibido importantes premios por su obra artística, entre los que se destacan el Primer Premio de Grabado (1958) y el Primer Premio de Pintura en el Salón Oficial de 1960 y 1961.

⁴³ Pedro Millar: "Taller 99". Cal Ediciones, noviembre de 1982, pág. 4.

CAPITULO IV: TESTIMONIOS HECHOS VIDA

Las personas que integraron este grupo de trabajo son las más indicadas para hablar acerca de lo que significó el Taller 99 para cada una de ellas, en lo que se refiere a experiencia profesional, técnica y humana.

Para ello se realizaron entrevistas a varios de los artistas y profesores que integraron el taller o personas relacionadas con él.

El objetivo de estos testimonios es dar a conocer la vida y obra de cada artista y su posición respecto al grabado, ya que ellos fueron los gestores y continuadores de esta obra tan importante dentro de la historia del grabado en Chile.

ROSER BRU

El año 1923, Roser Bru vino al mundo, en la españolísima ciudad de Barcelona. Entre 1924 y 1928, vivió en París. Luego regresó a su ciudad natal, donde ingresó en la Escuela de Montessori.

En 1931 comenzó sus estudios en el Instituto-Escuela de la Generalitat de la misma ciudad.

Muy catalana por cierto, llegó a nuestro país en 1939, debido a que se desató la guerra civil española. Con apenas 16 años, esta jovencita cruzó el océano a bordo del barco "Winnipeg", donde viajaban también los destacados artistas como José Balmes y Gracia Barrios.

En nuestro país, ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Santiago y en 1957 se incorporó al Taller 99 de grabado. Allí tuvo una prolífica labor que quiso compartir, al realizar clases de dibujo y pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, lo cual se llevó a cabo entre 1964 y 1968.

A lo largo de su trayectoria artística ha participado en numerosas exposiciones de pintura y grabado, tanto en Chile como en el extranjero. También ha recibido importantes premios por su obra artística, entre los que se destacan el Primer Premio de Grabado (1958) y el Primer Premio de Pintura en el Salón Oficial de 1958 y 1961.



DATOS PERSONALES

Nombre Roser Bru
Nacimiento Año 1923 en Barcelona, España

FECHA Y ACTIVIDAD DESARROLLADA

- 1924-1928 Vive en París.
1928 Regresa a Barcelona e ingresa a la Escuela Montessori.
1931 Inicia sus estudios en el Instituto - Escuela de la Generalitat, de Barcelona.
1939 Viaja a Francia terminada la Guerra Civil española. Sale en el barco Winnipeg hacia Chile.
Llega a Chile el día que comienza la 2^a Guerra Mundial (1^o de Septiembre).
Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en Santiago.
1942 Se casa. Tiene dos hijas. Termina sus estudios de acuarela, pintura, dibujo y pintura mural.
1957 Ingresa al Taller 99 de grabado.
1958 Primer retorno a Barcelona después de 18 años de ausencia.
1964-1968 Profesora de dibujo y pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago.
1989 Profesora invitada al taller de pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica.
1957-1996 A partir de 1957, Roser Bru ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas.

Importantes museos y coleccionistas han adquirido sus obras, las cuales han sido plenamente reconocidas en varias partes del mundo: Brasil, Nueva York, Barcelona, etc.

En 1996, se realizó una retrospectiva de sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes, desde sus inicios hasta hoy, incluyendo pintura y grabado. De este modo, nuestra patria le hace un merecido reconocimiento a la obra de esta artista.

Registros de la Memoria:

En un momento de descanso, mientras Roser espera la acción del ácido sobre su plancha de cobre, se sienta a reflexionar sobre los tiempos en que ingresó al Taller 99.

Recuerda que en 1956, Nemesio Antúnez había llegado de Estados Unidos y puso un aviso que decía "Taller de grabados, inscríbase quienquiera". Ella había hecho un solo grabado en la Escuela de Bellas Artes, pero le entusiasmó la idea de empezar una cosa distinta.

"Y me sirvió mucho, porque **el grabado te exige que tú pienses cómo vas a hacer una cosa, visualices antes de hacerla.** Esto es un plan que te fuerza a saber ¿Qué quieras ser? ¿Cómo lo voy a hacer? ¿Cómo lo voy a llevar más allá? Eso me sirvió mucho también para la pintura; todo lo que iba aprendiendo en grabado, en cierta forma lo traspasé a la pintura".⁴⁴

Esto se reflejaba en la manera de elaborar sus pinturas, ya que trabajaba en ellas como si fueran grandes buriles y aplicaba también las líneas en forma semejante a la manera de grabar.

Respecto al primer taller, recuerda que era un grupo pequeño, con personalidades bastante diferentes y Nemesio no intentaba crear una escuela, al imponer su estilo, sino que buscaba lo que había en cada persona y trataba de potenciarlo.

La gracia radicaba en que cada uno trabajaba un tema distinto que desarrollaba con las técnicas del grabado.

⁴⁴ Entrevista a Roser Bru en el Taller 99 actual (Melchor Concha n. 20, Bellavista), durante la elaboración y edición de 60 copias del grabado "Sandía Calada" para la Galería de Carmen Waugh. 5 de abril de 1995.



Mujer Lejana

Roser Bru

Agua Fuerte

Medidas: 49 X 37 cm.

"Yo me acuerdo que primero hice dos maderas y había hecho un viaje al altiplano; entonces eran unas figuras muy estáticas. Después hice una serie de mujeres de Melipilla, que son esas mujeres que vendían, que iban vestidas de blanco y con dos canastos. Entonces, me parecían de pronto como animales cargados y esta cosa tenían que vivirla todo el día así, esperando que les compraran la mercancía y eso lo hice en blanco y negro mucho."

"La Dinora hacía niños, hacía otras cosas. Eduardo Vilches que empezó también en este momento, en seguida trabajó con el blanco y negro más poderoso, hasta que seguidamente se pasó al blanco-blanco y negro-negro. Y después, la Delia del Carril, 'La Hormiguita', que venía llena de ideas, pero que necesitaba ejercitárlas con técnicas. Entonces le decía más ácido y respondía 'todo debe ser demasiado'. Ella trajo también todo un mundo: hizo una historia de la rosa, luego empezó a hacer toda una serie del Apocalipsis y después los trabajos de la mujer. Hizo unas cabezas muy grandes, lo que fue muy bonito y de ahí pasó a los grandes dibujos en blanco y negro que empezó a hacer con tiza".

En el Taller 99 no se trató de hacer academia, según la artista, porque nadie enseñaba, sino que si alguien intentaba hacer una cosa, se analizaba con cuál técnica iba a resultar mejor. De este modo, se aprendían las técnicas según la necesidad.

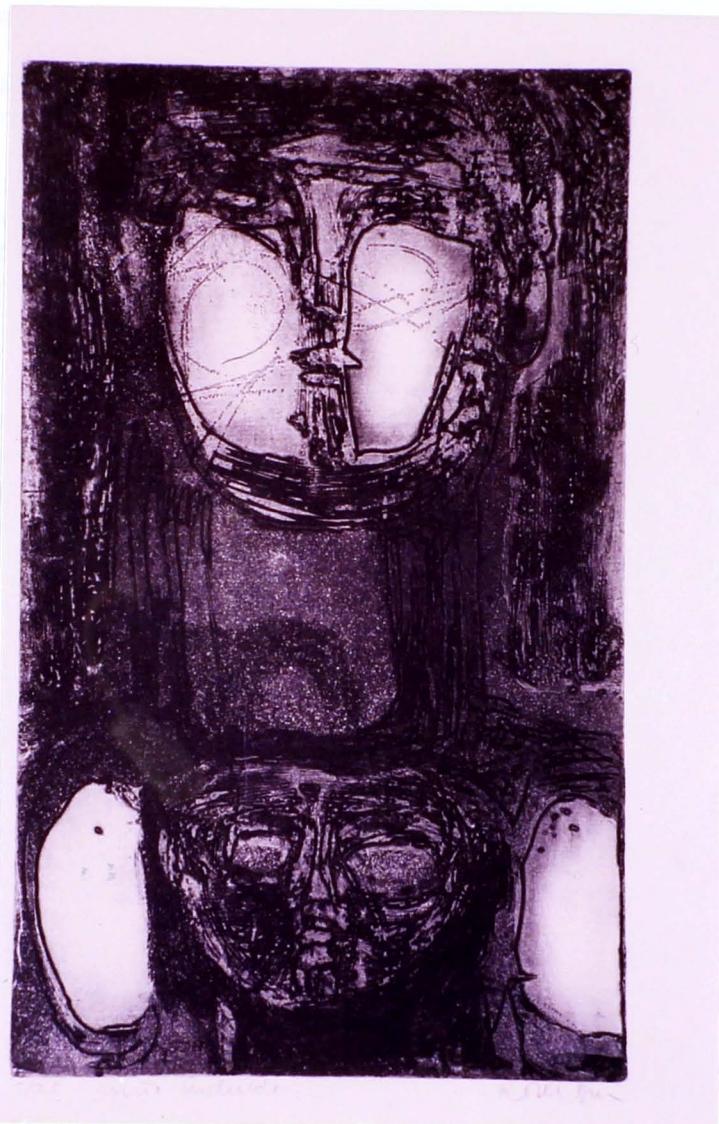
"Cada uno encuentra sus formas. Ahí, por ejemplo, "La Hormiguita" era muy expresionista, necesitaba "morder" las planchas, con ácidos muy fuertes, dejar surcos. Eduardo Vilches trabajó primero con las líneas, la punta seca, pero una punta seca muy brutal. Después ya pasó a lo que era el blanco con blanco y negro. Dinora, por ejemplo, trabajó después con color una serie de ciudades que hizo. Entonces esto también era otra manera de ver el grabado. Yo en general no hice nunca color, aparte de poner un color, pero en general, siempre trabajé en blanco y negro o en blancos también, en relieve".

Todos los aprendizajes se compartían, pues el descubrimiento de uno repercutía en el otro que miraba y aprendía de esa experiencia. Destaca por esto lo "**colectivo**" del taller.

Al referirse a las temáticas que trata, menciona que tiene ciertas represiones que, al plasmarlas en una obra, derivan en otras cosas y todo eso se va juntando para un bien deseable. Esto demuestra que siempre hay procesos en todos los temas que ella hace.

en la medida. El grabado es una obra abstracta. Es una obra en la que se intenta, mediante la realización de la "fotografía" configurativa, dar una idea de la memoria humana.

Algunas de las imágenes que se observan en el grabado, tienen una configuración que nos recuerda la memoria, como por ejemplo, la memoria de los sueños.



Niño Incluido

Roser Bru

Grabado

Medidas: 40 x 24 cm.

Se considera figurativa, más que abstracta. En este sentido, se le puede insertar en la tendencia neofigurativa, con orígenes en el informalismo.

Sus principales motivaciones están relacionadas con el ser humano y, fundamentalmente, con la mujer. Le interesa mostrar las formas de vida humanas, como por ejemplo, todo lo que le sucede a una pareja, desde la cama a la mesa.

También vuelca todo lo que vive en los temas que trata, lo que se observa en la evolución de su obra y en ella misma.

"Yo empecé a grabar desde muy joven, pero en fin, yo ya tenía dos hijas. Entonces uno va conciliando toda esta vida familiar con la **vida del grabado que es muy obsesiva**. Tú puedes estar soñando cómo vas a hacer un grabado, muchas veces sueñas con un grabado. La idea te va persiguiendo, trabajas de noche. Es lo mismo que estar en un ácido, te vas acabando la idea".

Todo esto ha ido conformando la identidad de Roser Bru como artista y como persona. Ella tuvo que encontrar aquellos temas que le interesaban para plasmarlos en sus obras. Principalmente, la historia de mujeres que han sufrido a lo largo de la historia, como la obsesión de Frida Kahlo por tener hijos, al igual que Gabriela Mistral.

Siempre registrando su memoria, los recuerdos y las imágenes le vienen a la cabeza y afloran en sus obras. El intento parece ambicioso: plasmar la infinita vida en lo finito.

"Múltiples lecturas posee la obra de Roser Bru, en la que está latente la tensión, producto de la presencia de opuestos: pasado-presente, vida-muerte, alegría-dolor. La artista busca en la memoria colectiva y en la suya propia, vivencias que eviten e impidan el olvido. El contenido filosófico de esta obra es muy fuerte, surgen entonces las asociaciones y las interpretaciones, las que siempre tienen muchas respuestas."⁴⁵

Luego de revisar su plancha y ver que está todo bien, Roser toma un buen libro y lee. Es un trabajo que requiere paciencia y después de una semana, cuando la plancha está como ella quiere, se procede a imprimir en el taller.

⁴⁵ Gema Swinburn: Catálogo de Retratos e Investigación "20 Mujeres Creadoras para Internet". Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. Ministerio de Educación. Instituto Cultural de Las Condes, 8 al 28 de abril de 1996, pág. 5.

El resultado es una bella sandía calada, con trazos grises. Con emoción, todos se reúnen para ver y comentar la obra. Es una forma de demostrar que el espíritu del taller sigue vivo en aquellos que continúan la labor del grabado.



Homenaje a la Sandía
Roser Bru
Agua Fuerte
Medidas: 44 X 33 cm.

DINORA DOUDTCHITZKY

Nació en Odessa, Ucrania, el año 1914. Más tarde, se radicó en Buenos Aires, donde realizó sus estudios en la Academia Nacional y en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Posteriormente, vino a Chile de visita durante las vacaciones y decidió quedarse, ya que le encantó la gente y nuestro país.

Aquí continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en los talleres de pintura mural y grabado.

En 1957 ingresó al Taller 99 de grabado, recién fundado por Nemesio Antúnez y se convirtió en su ayudante. Participó activamente en las tareas y exposiciones del taller, por lo que adquirió un importante papel en la organización y desarrollo de su historia.

También se dedicó a la pedagogía, al ejercer la cátedra de grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.

Ha realizado numerosas exposiciones colectivas e individuales, tanto en Chile como en el extranjero. Sus grabados se encuentran en colecciones públicas y privadas de Norte y Sudamérica, Europa y el Oriente.

El reconocimiento a su obra grabada en nuestro país se refleja en los premios que ha recibido en los salones de 1959, 1960 y 1961.

Los Comienzos del Taller 99:

Esta acogedora mujer, de mirada apacible y encantadora, recibe con alegría la visita. Parece que viniera de otro mundo, pues su mirada soñadora no demuestra la edad que tiene.

Los más sinceros recuerdos de sus años mozos, afloran al momento de preguntarle acerca de los orígenes del Taller 99:

"Bueno, no me acuerdo exactamente en qué año fue, pero una vez salió un aviso de que Nemesio Antúnez iba a hacer clases de grabado. Yo no lo conocía personalmente, pero fui y hablamos un poco. Le había llevado una carpeta con dibujos que le pareció muy bien y me dijo que encantado de que me quedara en el taller. Me

pleno de amor y me quedé ahí tristejando, ya que no
sabía el primer momento.”⁴⁴

“Dejó de fijarle el telar, Diana se dedicó
a leer y descubrió la gran sencillez del trío, que
siguió su verdadero camino en el arte.”

“En su oficina burló el peligro gordo, se sentía en
el mundo de la muerte, se sentía vivo.”



pasó una plancha de cobre y me quedé ahí trabajando, ya que me fascinó desde el primer momento."⁴⁶

Antes de ingresar al taller, Dinora se dedicaba más a la pintura, pero al descubrir la gran riqueza del grabado, se dio cuenta de que ese era su verdadero camino en el arte.

Fue entonces cuando surgió el primer grupo de artistas que fundó el '99, en la casa de Nemesio, en Guardia Vieja.

"Las personas que formamos el primer grupo del taller eran en general pintores o escultores. No eran como niños que empezaban a hacer grabado, sino que era gente ya formada, pero en otra escuela. Así que era un trabajo que entusiasmaba mucho, porque todos descubrían algo nuevo y el que descubría en seguida lo participaba, por lo que era un trabajo de mucha camaradería, una cosa muy linda".

Ella enfatiza especialmente la labor colectiva del taller, el modo de trabajo y la diaria convivencia, cuya armonía y unidad contribuyó a consolidar una profunda amistad entre sus miembros. El hecho de compartir las mismas inquietudes y de crecer juntos en el ámbito artístico y cotidiano, marcaron también la vida en el taller.

Sin embargo, cada uno mantenía su propia personalidad y trataba de no influenciarse con los otros, sin caer en el individualismo.

El trabajo era bastante intenso, ya que pasaban la mayor parte del día en el taller, para entregar lo mejor de sí en sus obras.

La importancia que le otorga al Taller 99 dentro de la historia del arte en Chile es fundamental, ya que marcó un hito en el desarrollo nacional del grabado.

"Antes del taller 99 había uno que otros grabadores, pero no había un grupo que se dedicara a investigar y a trabajar y eso fue una de las cosas buenas del taller. Nos reuníamos allá y cada uno se alegraba cuando uno descubría algo nuevo, alguna técnica o hacia cosas únicas. Era muy lindo. Además trabajábamos y había mucha amistad entre nosotros y siempre que llegaba una persona

⁴⁶ Entrevista a Dinora Doudtchitzky, en su casa, 2 de mayo de 1995.

nueva, todos le enseñaban lo que cada uno había descubierto o aprendido. Era un ambiente muy, muy agradable".

La tarea de Nemesio fue esencial en la formación del taller, ya que trajo todo un bagaje de conocimientos acerca del grabado que aprendió en el taller de Hayter y aplicó generosamente en Chile. Según la artista, el ideal que vivió Antúnez se cumplió en el '99.

Entre todos se comunicaban los secretos de la técnica, pero cada uno permanecía en lo suyo, sin copiarse y manteniendo su personalidad original.

El maestro contribuía en esta labor y Dinora lo consideraba un gran amigo, siempre muy preocupado por los demás, por lo que su pérdida fue lamentable.

Ella vio crecer al pequeño grupo de seis personas hasta cerca de veinte. Una vez que se ampliaron, al formar parte de la Universidad Católica, se adquirió otra prensa, además de la que había llevado Nemesio.

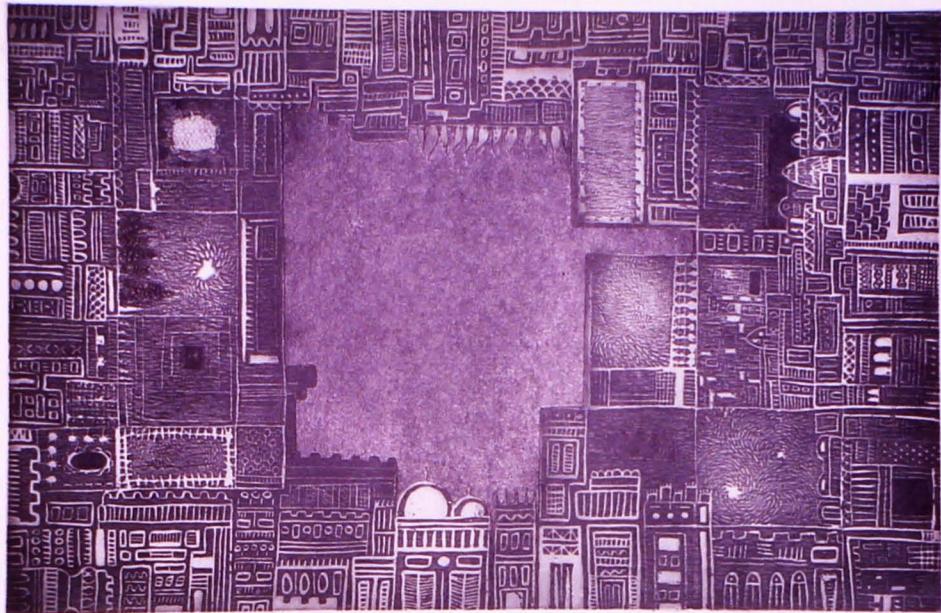
Cualquier alumno de la institución podía ingresar al taller, si es que lo admitían. Para ello, debía presentar una carpeta con sus trabajos y entonces se decidía. Fue un período de mucha actividad y crecimiento en común.

Finalmente, después de años de labor juntos, se dispersaron. Algunas veces se vuelven a ver y recuerda con cariño cuando se reunieron todos, con motivo de sus ochenta años.

Lo que recibió de herencia fue una gran experiencia, en cuanto a expresión de lo artístico y profunda amistad.

La Obra de Dinora:

Al referirse al grabado, Dinora considera que es como cualquier obra de arte, porque permite expresar ideas de manera ilimitada y puede ser más directo que la pintura. Resalta su gran fuerza, que se observa principalmente en el blanco y negro. En este sentido, destaca las obras de Eduardo Vilches y "La Hormiguita" (Delia del Carril).

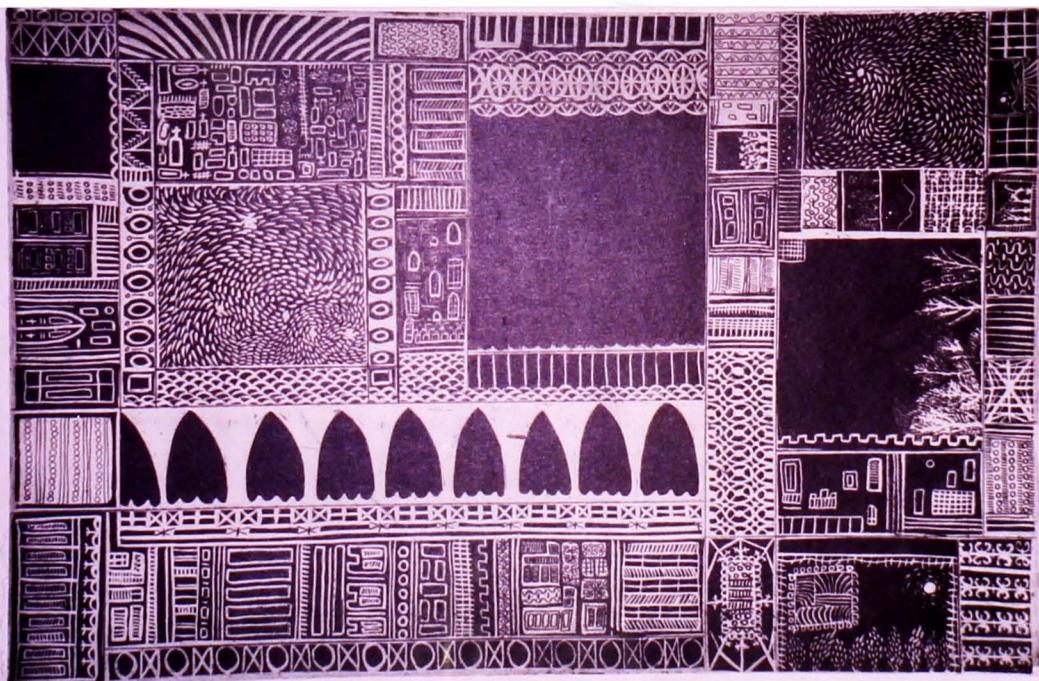


Recuerdo de Infancia

Dinora Doudtchitzky

Agua Fuerte

Medidas: 39 X 59 cm.



Otra vez el Recuerdo

Dinora Doudtchitzky

Agua Fuerte

Medidas: 39 X 59 cm.

Respecto a la evolución de su propia obra, menciona una primera etapa más realista, en que hacia retratos de niños. Despúes realizaba figuras en general y algunas veces surgían elementos más abstractos, en los esbozos de ciudades.

Cada tema que la cautivaba, era un motivo para una serie y así aparecieron las maternidades y luego las ciudades en forma de mosaicos, repletas de plazas, árboles y edificios que tanto la caracterizan.

"En Dinora Doudtchisky la búsqueda y la representación de paisajes o estructuras arquitectónicas es muy importante, ya que estos elementos al sintetizarse adquieren una signografía gráfica de gran expresión. Al alejarse del mundo de la figuración, potencia la abstracción adquiriendo una riqueza signográfica de gran intensidad en su expresión."⁴⁷

Le fascinaba una cosa y trataba de expresarla por todos los medios. De esta manera quería captar lo infinito de las ciudades, ya que siempre aparecían más, aunque se hicieran cientos de ellas.

"Estas arquitecturas y estos paisajes expresivos y texturados aluden también, a elementos internos sicológicos y sentimentales que ella recupera de su memoria. Estos recuerdos permiten a Dinora desarrollar **una obra de gran contenido autoreferencial.**"⁴⁸

En sus grabados revela una gran vida, pero su búsqueda se concentra en lograr el equilibrio y la serenidad, tanto en las formas como en el color.

Su afán era investigar y tratar de penetrar en las técnicas de los maestros del grabado, como Rembrandt, mas no recibió una influencia directa de éstos.

Las técnicas que trabajaba eran el grabado en metal, la combinación del aguafuerte con aguatinta y sobre todo el buril que era lo más difícil, pues los surcos se hacían directamente en la plancha.

Posteriormente, debió abandonar el taller por razones de salud y se dedicó a la pintura y al esmalte en metal.

⁴⁷ Gema Swinburn: Catálogo, Op. Cit., pág. 10

⁴⁸ Ibid.



Sin Título
Dinora Doudtchitzky
Agua Tinta
Medidas: 39 X 40 cm.

Entusiasmada, saca una gran carpeta y comienza a mostrar sus obras. Una arcoiris de colores llama la atención por doquier. Se observa energía y gran minucia en el detalle. Es la narradora de un mundo pequeño y cálido, abierto y tierno. Definitivamente, es su personalidad y manera de ver el mundo.

GRABADOS

Algunas de sus creaciones, se realizan por la actividad de la mano, la cual se divide a distintas formas, de acuerdo a la necesidad para cada momento, ya sea dibujos, pinturas o esculturas.

Asimismo, realizando los dibujos para su obra, creando

el color y el efecto de fondo de la obra para la exposición.



Sin Título
Dinora Doudtchitzky
Grabado
Medidas: 30 X 20 cm.

JAIME CRUZ

Este artista nació en Concepción el año 1934. De familia numerosa, le gustaba jugar en el suelo, por lo que relacionaba el juego con el dibujo. En el colegio, sobresalía en dibujo y trabajos manuales.

Al terminar el colegio, se inclinó por la actividad política, razón por la cual se decidió a estudiar leyes, de modo de seguir una carrera política. Lamentablemente, se decepcionó y se retiró el primer año.

Después trabajó en Huachipato, en una central eléctrica durante un año y luego en fletes. En forma paralela, trabajó en una agencia de publicidad para un amigo, por lo cual obtuvo éxito. Sin embargo, lo artístico era su verdadera vocación y, a pesar de todo, optó por ese camino.

Comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes que dependía de la Sociedad de Arte penquista y al finalizarlos, ingresó a la Escuela de Arte de la Universidad de la misma ciudad.

Estuvo bajo la dirección del profesor Tole Peralta y realizó varias exposiciones auspiciadas por la institución, durante la época de estudiante.

Debido al terremoto de 1960, la Escuela de Arte de Concepción quedó destruida y ante ello, se ofrecieron algunas vacantes para alumnos, por parte de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago.

Jaime Cruz fue favorecido e ingresó a los cursos. Al principio se interesó más por la pintura y fue alumno de Mario Carreño. Luego tomó el curso de grabado, dirigido por el profesor Nemesio Antúnez y, de esta manera, pasó a ser miembro del Taller 99.

A partir de entonces, comenzó a participar en todas las actividades del taller, tanto en las exposiciones colectivas como en sus publicaciones. Esta experiencia fue definitiva en su vida, ya que allí encontró lo que tanto buscaba.

Entre 1960 y 1963, conoció y se especializó en el grabado, al descubrir su verdadero valor y significado. Trabajó el metal, la xilografía y la litografía, dedicándose a practicar todas las posibilidades técnicas y expresivas del grabado.



En 1962, siguió el curso de grabado dictado por la grabadora brasilera Anna Letycia y en 1963, el de Roberto Delamónica, ambos auspiciados por la Escuela de Arte de la Universidad Católica y el Centro Brasileiro de Cultura.

Su primera exposición individual la efectuó en la Galería Carmen Waugh en el '63, debido a que se ganó una beca ofrecida por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, para perfeccionarse en la especialidad de grabado.

Durante su permanencia en Brasil, asistió a los talleres del Museo de Arte Moderno y trabajó bajo la dirección de la grabadora Edith Bhering en los cursos regulares e incluso se integró al equipo profesional de grabadores del mismo museo en Río de Janeiro.

Ha obtenido varios premios y distensiones, entre los que se destaca el Primer Premio de Dibujo y Grabado en el LXXV Salón Oficial de Chile.

Jaime Cruz se integró al plantel de profesores de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y hasta el día de hoy continúa su labor pedagógica, enseñando el arte del grabado a sus alumnos.

La Muerte del Taller 99:

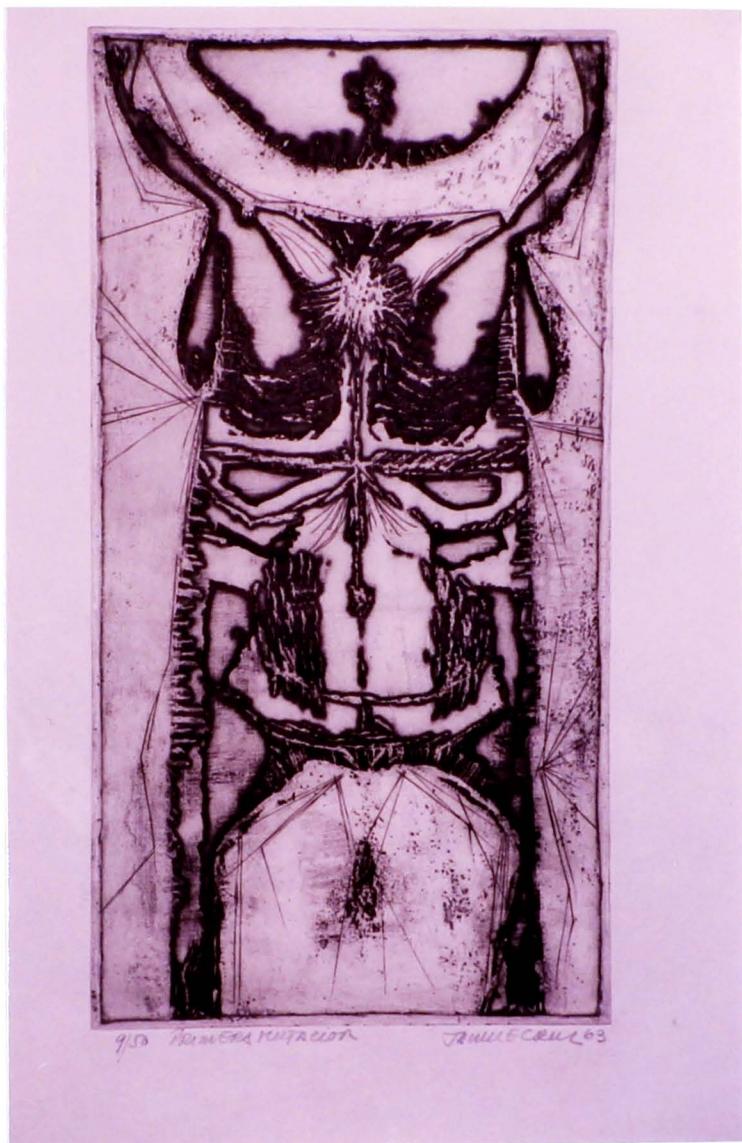
En su oficina del Campus "El Comendador" de la Universidad Católica, trabaja este profesor haciendo clases de grabado.

Jaime Cruz es un hombre con las ideas bien claras y cuya experiencia en el ámbito artístico es notable. Como profesor, ha enseñado a muchas generaciones de jóvenes el arte del grabado. Como grabador, refleja en su obra una fuerte personalidad, interesada por el hombre y sus cambios.

Se ha dedicado a publicar varios libros y catálogos con el fin de dar a conocer el arte y las técnicas del grabado en nuestro país.

Su posición respecto al curso que tomó el Taller 99 es bastante clara:

Primera Muestra
Jaime Cruz
1963
Agua Fuerte
Medidas: 14 X 18 cm.



Primera Mutación

Jaime Cruz

1963

Agua Fuerte

Medidas: 34 X 18 cm.

"Para mí, el taller se acabó el año '69. Las características del Taller 99 no se han vuelto a repetir. Yo no puedo volver a un taller que trabaja privilegiando la docencia, aunque se diga que vayan profesionales a trabajar allá, no es lo mismo que antes... No entiendo para qué podría volver a un Taller 99 que es la copia de un taller antiguo."

"Yo creo que el actual Taller 99 debió haber asumido que las condiciones son otras y haber tomado un nombre distinto, como 'Taller Nemesio Antúnez'. **Las cosas ya no se pueden reeditar**, ya que generalmente lo hacen en mala forma y ellos están, en este momento, bajo el 'fardo' de un proyecto que significó un periodo de oro del grabado en Chile y no lo van a poder reeditar. Esa es la verdad de las cosas."⁴⁹

En el Taller 99 original nunca hubo maestros, ya que era un taller de iguales. Sin embargo, la trayectoria posterior se vio afectada por algunos acontecimientos que determinaron su fin.

"En el fondo, **hubo dos muertes**. El Taller 99 nació en la casa de Nemesio Antúnez y se trasladó a la Católica y yo creo que empezó a morir en los años sesenta y cinco aproximadamente, con la retirada de la mayoría de las personas y quedó mucha gente que, siendo buenos grabadores, no eran excepcionalmente grabadores, o sea de primera línea. Se convirtió incluso en 'club de buenas señoritas', que venían a pasar un poco el tiempo y siguió funcionando el taller a su hora, etc., pero las personas que estaban asistiendo allí, salvo Dinora Doudtchitzky, el resto hacia grabado no más, no eran grabadores."

Jaime Cruz opina que las cosas dejaron de existir y que el Taller 99 ya cumplió su rol, lo cual hizo muy bien durante diez años, aproximadamente. El hecho de que existan talleres colectivos es un "romanticismo decimonónico", ya que actualmente la mayoría de los profesionales tienen sus propias prensas. Además, el trabajo colectivo no se da mucho, debido a que prima el individualismo.

La diferencia se explica por la época en la cual surgió el taller que era muy diferente, ya que en Chile prácticamente se estaba iniciando la práctica profesional del grabado y no existía otro taller. De ahí su fundamental importancia.

⁴⁹ Entrevista a Jaime Cruz, en su oficina del Comendador (Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile), 8 de mayo de 1995.

Según el profesor, la ventaja de ser el primer y único taller se unió al prestigio alcanzado por la gente que pasó por ahí, la cual era de primera calidad y absolutamente profesional. Este enorme "peso" resulta una carga para el actual taller, cuyo desafío sería igualarse a tiempos pasados, lo cual no es posible.

Por este motivo, propone que asuman nuevos objetivos y tomen un nuevo camino. Una labor importante y necesaria sería asumir el trabajo profesional de realizar servicios para los artistas, quienes ya no tienen el tiempo suficiente para sacar las copias de sus obras; esa sería una veta interesante que podrían desarrollar.

Al refundarse el taller, luego de la vuelta de Nemesio Antúnez a Chile, se hizo una exposición conjunta de los integrantes del antiguo y del nuevo taller. Ahí se reunieron la mayoría, pero la diferencia generacional marcaba una brecha.

La situación en la que surgió el Taller 99 era muy especial: en los años sesenta todavía predominaba una concepción figurativa, el paisaje o de bodegones en el arte chileno y paralelamente, comenzaban a aparecer figuras como Balmes, Barrios, etc. Ellos rompieron con los conceptos tradicionales de la pintura, lo cual influyó en el grabado. El proceso era natural y de esa manera afectó fuertemente al grabado nacional.

Entonces, llegó Antúnez cargado de ideas que quiso plasmar en su taller y de las cuales todavía no adquirían verdadera conciencia. Se siguió el modelo de Hayter, el cual tenía un taller muy importante en París, pero el concepto tenía una diferencia fundamental: por ahí "pasaron" una innumerable cantidad de artistas, pero no "permanecieron" como grupo, lo cual sí sucedió en nuestro país.

Aquí se formó un núcleo de personas muy especial, una mezcla entre fundadores y gente que llegó después. Por ejemplo, para Cruz Mario Toral no fue un "integrante", a pesar de haber ejercido la jefatura del taller, luego que Antúnez se fue. Las cosas ya no continuaron de la misma manera, ya que él venía del taller de Adam en París, el cual tenía un método diferente al de Hayter. Esto sucedió en 1964, cuando el taller "estaba en las últimas".

La diferencia radica en otro punto importante, según el profesor:

"Lo que pasa es que yo creo que los fundadores mismos eran pintores que empezaron a hacer grabados. Esa es una gran diferencia: pintores que empezaron a hacer grabados y que se cautivarón con la técnica y las desarrollaron a niveles muy altos que pasaron prácticamente a olvidar por un período su posición de pintores, para convertirse en grabadores, cosa que ahora, muchos de ellos volvieron a hacer pintores."

Por otra parte, los jóvenes que llegaron de Concepción como Santos Chávez, Pedro Millar y él mismo, no eran pintores y se convirtieron totalmente en grabadores. Asumieron el grabado como una manifestación artística y un modo de expresión. Entonces, todos ellos siguieron haciendo grabado.

Respecto al grabado mismo, Jaime Cruz afirma que actualmente en el grabado no es la serie lo que importa, sino la calidad de la matriz; ya no preocupa tanto el impresión, sino la matriz. Y en cuanto a nuevos descubrimientos técnicos, menciona que ya todo se ha hecho y que las técnicas son de origen bastante antiguo, incluyendo la serigrafía. Actualmente, se trabaja con "derivaciones" y lo nuevo apunta a los procedimientos que se utilizan al grabar.

Además, el grabado rompió con la perspectiva, el color y todo lo tradicional de la enseñanza académica. Por otro lado, lo considera como una obra "espacial", ya que juega con espacios distintos, mientras que la pintura juega más con el tiempo.

A continuación, la reflexión se centra en otro aspecto.

Tras los anteojos, este hombre se asoma con particular cariño para extraer de sus recuerdos la inolvidable experiencia que vivió en el taller y se refiere especialmente al legado que le dejó. Enfatiza la **gran valorización del trabajo manual** y el afán ya perdido por "hacer bien las cosas". Rescata también el saber que él tiene "un oficio perfecto". Y lamenta que eso no se enseñe prácticamente en las escuelas de arte, pues se ha preferido privilegiar la experimentación de materiales, en menoscabo de lo otro.

Por otra parte, no habla del taller como un "colectivo", sino mucho más que eso:

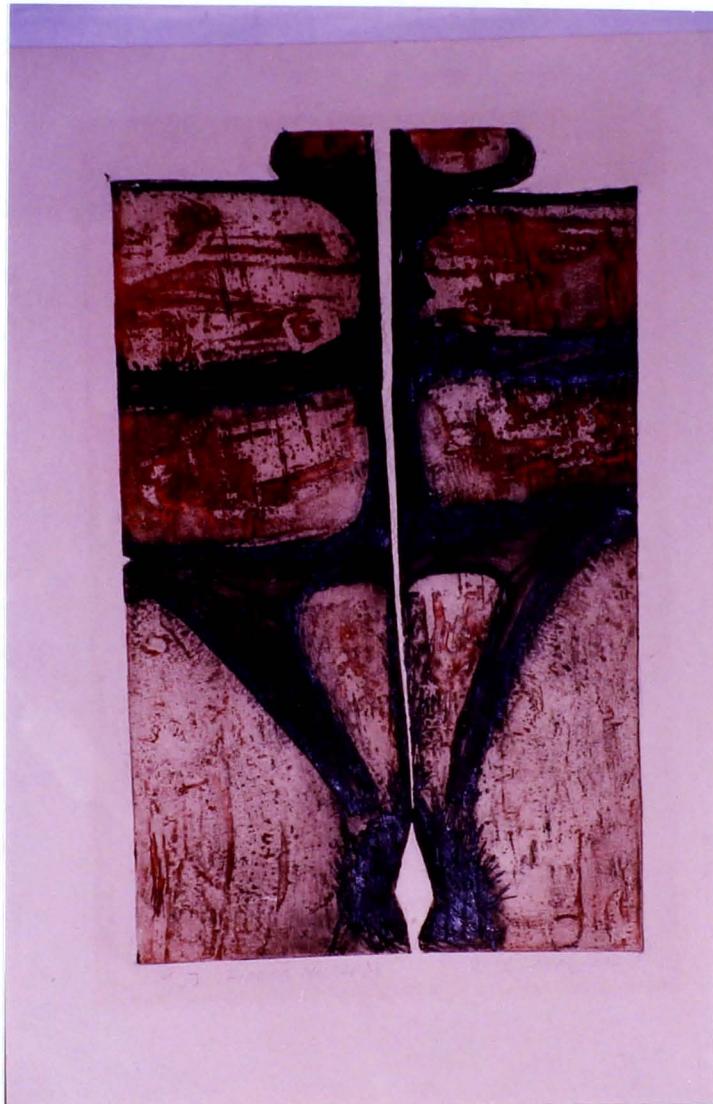


Figura Mutando
Jaime Cruz
1965
Agua Fuerte
Medidas: 50 X 34 cm.

"Lo colectivo significa usufructo y no era eso, era más que eso. Por algo yo diría que **era un taller con características más familiares**...Había un trabajo colectivo, claro que sí. Por ejemplo se hizo el "Cantar de los Cantares" que fue un trabajo colectivo, o sea todos detrás de un fin determinado. Eso era el colectivo. El funcionamiento diario del taller no era colectivo, era bastante individual dentro del proceso. Había un lugar donde se juntaba a trabajar, pero no había un proyecto común que lo pudiésemos llamar colectivo. No creo que sea colectivo estar metido en el taller. Los artistas en general, soy un convencido que no pierden su individualidad nunca."

Las críticas que allí se hacían eran generalmente positivas y acerca de los hallazgos que se daban a luz. Por eso, el grabador prefiere no utilizar el término "colectivo", ya que está mal entendido, en el ámbito del taller.

Nemesio Antúnez fue el fundador y el "maestro" del taller, pero quien hizo funcionar y mantuvo verdaderamente las cosas era - según su opinión - Dinora Doudtchitzky.

"Yo soy un convencido que el taller funcionó no por Nemesio Antúnez, sino que por Dinora. A mí me parece que el personaje importante del Taller 99 fue Dinora. Dinora era un aglutinante del taller, no Nemesio...Ella era la que cobraba las cuotas, ella hacía el tecito. Ella se tomaba las atribuciones de hacerse cargo y nadie se lo imponía. Era voluntario el asunto y lo hacía con mucho gusto...**La Dinora fue el Taller 99** y cuando se fue, fue cuando murió el taller, la verdad de las cosas."

Reconoce también esencial tarea del taller dentro de la historia del arte en Chile, ya que según él no se puede hablar del grabado chileno sin hablar del Taller 99. Recuerda que durante cinco, seis o más años, todas las muestras importantes de grabado que se hacían eran del taller y prácticamente nadie le "hacía el peso".

Y esto no se daba sólo a nivel nacional, sino también en el extranjero. Entonces, el grabado chileno se distinguía por características propias, interesantes y muy fuertes. Era bastante reconocido a nivel internacional.

La crisis del taller entre los años 1966 y 1968 fue también una crisis del grabado y del arte en general. Surgía en ese tiempo el arte conceptual, las instalaciones y una serie de prácticas artísticas nuevas que dejan de lado el "hacer", para dedicarse a "pensar" sobre el arte. Entonces cambió la pintura, el grabado y todo lo relacionado con el arte. se refiere específicamente al período de los años 70 y 80.

Ahí se produjo la "muerte del taller" y su posterior "renacimiento", pero en condiciones muy diferentes. Actualmente, considera que el taller debe dedicarse las ediciones, más que a la creación.

Finalmente, se queda meditando pensativo en los rumbos del arte y su actual tendencia en "ir hacia el origen", a lo profundo, esencial. Es, sinceramente, su verdadera convicción, lo que le da sentido a su forma de ver y practicar el arte.

Es por eso que su labor de pedagogo resulta fundamental, ya que permite dar a conocer el oficio que por largos años y con gran dedicación, ha sido el impulsor de su gestión artística.

... y el extranjero. También fue invitado a un prestigioso país en la Sexta Bienal de Arte de Tokio, en Japón, en la ciudad de Tokio, en 1986. Allí recibió el premio al mejor grabado en Santiago.

Sin embargo, la principal base de su trabajo es la enseñanza del grabado, ya que es su principal concepción para estructurar el taller. Es profesor de arte de la Universidad pionera de Chile, donde imparte clases de grabado en la escuela de artes visuales, así como a la investigación, para contribuir a la cultura artística de nuestro país.

Encontrar las Raíces de Nuestra Tierra

Los primeros grabados de Milián son figurativos y corresponden a un estilo "ecléctico-realista"; ya que abandonó la narración para dedicarse a las formas abstractas:

PEDRO MILLAR

Este infatigable profesor e investigador del grabado nació en Concepción en 1931. Su padre trabajaba en ferrocarriles y su madre en telégrafos. Su infancia la pasó en el pueblo de San Rosendo, por lo que su concepción del mundo era muy particular.

Su educación media la realizó en un internado de la ciudad penquista y a partir de sus años juveniles comenzó a escribir y a interesarse por la literatura.

Posteriormente, se tituló de profesor de educación básica y ejerció en Talcahuano durante tres años.

Sus estudios superiores los realizó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Concepción. Luego, ingresó a estudiar Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y, finalmente, entró al Taller 99, donde se especializó en grabado.

Ha participado en numerosas muestras colectivas de grabado en Chile y el extranjero. También fue seleccionado para representar a nuestro país en la Sexta Bienal Internacional de Grabado, que se efectuó en la ciudad de Tokio, en 1968. Como recompensa a su obra, recibió el mismo año el premio BID en la Tercera Bienal Americana de Grabado en Santiago.

Sin embargo, la principal labor de Millar radica en la enseñanza del grabado, ya que entre 1975-1980 se trasladó a Concepción para estructurar el área de grabado en la escuela de arte de la Universidad penquista. Actualmente, se dedica a hacer clases de grabado en la escuela de arte de la Universidad Católica y a la investigación, para contribuir a la difusión de este arte en nuestro país.

Encontrar las Raíces de Nuestra Tierra

Los primeros grabados de Millar son figurativos y corresponden a un estilo "ecléctico-realista", ya que abandonó la narración para dedicarse a las formas abstractas:

... las que Miller realizó fueron más bien de tipo teórico, en el sentido de que no se centró tanto en la elaboración de materiales de trabajo en la forma de una teoría, sino más bien en la constante actividad de la "idea" de la teoría, en la medida en que las ideas y teorías, más bien que las teorías, son la "idea" de la teoría."

En su libro *La teoría de la teoría* (1980), Miller dice que la teoría es "el resultado de la actividad teórica, que es la actividad de la teoría".



"Pero las que Millar realizó fueron xilografías que confirmaban el reconocido acuerdo artesanal del grabador moderno con sus materiales de trabajo en la forma de la reflexión material, de una consustancialidad de la "idea" no sólo con la plancha de madera, sus vetas y nudos, sino también con el proceso entero de la impresión."⁵⁰

Su obra tiene un particular carácter, ya que incorpora "el mundo informativo, con sus imágenes fotográficas y sus leyendas; el material periodístico con sus héroes fugaces, pero que revelan cierto estado permanente de conciencia nacional."⁵¹

A partir de los años 1974-1977, realizó unas litografías con una intención concreta: rescató del olvido aquellos pequeños objetos de carácter artesanal, esas ofrendas que se encuentran en las iglesias a modo de agradecimiento por un favor concedido. De esta creencia popular extrajo sus símbolos y trabajó con ellos, ya que pretendía recuperar este tipo de expresión.

"Esto también incluye un mensaje: yo quiero ser algo que tenga sus raíces aquí, en Chile y, en cierto modo, las personas que han apreciado mi trabajo, han reconocido esto."⁵²

El interés del grabador se centra en temas relacionados con la vida cotidiana. Sin embargo, lo principal para él es el tratamiento que se le da a la obra. Para ello, practica las técnicas del grabado en metal, fundamentalmente el aguatinta y el buril. También tomó un curso de litografía que se dictó en el Taller 99, junto a Santos Chávez y Jaime Cruz.

De esta manera, domina todas las técnicas tradicionales del grabado. Respecto a la serigrafía, menciona que no era interesante para los miembros del taller, debido a que en ese tiempo era muy rudimentaria y los resultados no respondían a sus inquietudes.

Actualmente, se ha interesado por la cerámica y su relación con el grabado, a partir de su experiencia como grabador. En su constante tarea investigadora, aflora su profundo amor a lo que hace.

⁵⁰ Enrique Lihn: "Ars Memorandi de Pedro Millar". En: Catálogo de "Cuatro Grabadores Chilenos", Galería Cromo, Santiago, mayo-junio de 1977, pág. 8.

⁵¹ Waldemar Sommer: "Dos artistas Gráficos" (Pedro Millar y Ernesto Muñoz).

Diario "El Mercurio", 1 de julio de 1979, pág. 1.

⁵² Entrevista a Pedro Millar en su oficina del Comendador de la Universidad Católica, 30 de junio de 1995.

Un Profundo Amor al Grabado

Al iniciar esta larga conversación, el profesor Pedro Millar demuestra un gran dominio del tema del grabado. La investigación es una de sus grandes motivaciones, además de las clases en la universidad.

De ahí que comience hablando de los orígenes del grabado en Chile, de la Lira Popular y de la enorme importancia que le otorga dentro de la historia del arte de nuestro país.

En este sentido, destaca la figura de **Luis Fernando Rojas** como el gran ilustrador y litógrafo chileno del siglo XIX. La distinción que hace al respecto es bastante clara, ya que anteriormente la litografía era un medio de impresión y no de expresión artística.

Según él, las técnicas del grabado nacieron "al servicio de la imprenta" y la gran técnica que predominaba entonces era la litografía, pues el grabado en metal no se utilizaba para la impresión.

"Creo que en Chile, podemos decir que **no hubo grabado en metal, como técnica de imprenta**. No existió. El grabado en metal se desarrolló después, en manos de los artistas. Eso es en este siglo. **En el siglo XIX no hay grabado artístico**, en el sentido que ahora existe."

Por eso su labor consiste en estudiar los aportes del grabado chileno al desarrollo de la forma visual-artística, para reconsiderar el papel que éste ha tenido para la historia del arte nacional.

En este aspecto, menciona que su llegada al Taller 99 fue un hito que lo marcó profundamente en su vida y en su trayectoria gráfica.

"Cualquier artista podía ingresar a esta comunidad y trabajar libremente. Existía un clima de fervor que difícilmente se dará en otro lugar. **Existió en un tiempo en que el grabado no era nadie** en Chile. Generó un movimiento renovador en torno a este medio de expresión y lo hizo popular." ⁵³

⁵³ Texto escrito por Pedro Millar en el catálogo "Cuatro Grabadores Chilenos" de la galería Cromo, en Santiago, mayo-junio de 1977, pág. 11.

Las exposiciones del Taller 99 tuvieron un importante papel en la difusión del grabado, tanto en Chile como en el extranjero, ya que se elevó la categoría de este arte frente a la pintura y escultura.

Ejemplifica este gran paso con el reconocimiento de la obra grabada de Santos Chávez en el Salón Oficial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en los años setenta. Según Millar, fue la primera vez que se premió un grabado, elevando su "status" al mismo nivel que las otras artes ya reconocidas. Y eso fue gracias a la obra del taller.

La otra gran herencia del Taller 99 fue su rol en la enseñanza del grabado en nuestro país, porque los artistas que se formaron ahí fueron después los profesores de grabado de esta escuela de arte y de otras más.

"La expansión de este cuerpo docente del saber y de esta disciplina a la enseñanza, toma un cauce a través de la enseñanza universitaria."

Este legado se nota en los hechos, ya que actualmente los estudiantes han optado por "interpretar" el grabado y llevarlo a otros planos de experiencia. Sin embargo, su visión proviene de los elementos que el grabado les entrega como percepción y forma de expresión.

De ahí que considere que el grabado ha experimentado numeroso "desplazamientos", lo cual ha permitido su sobrevivencia. Su verdadera esencia, la idea del grabado, "está recogida y guardada en las palabras, en la palabra 'erosión', por ejemplo, en los conceptos." Aclara que el tratamiento formal es diferente, pero la vigencia del grabado tradicional se mantiene a través del lenguaje de la forma.

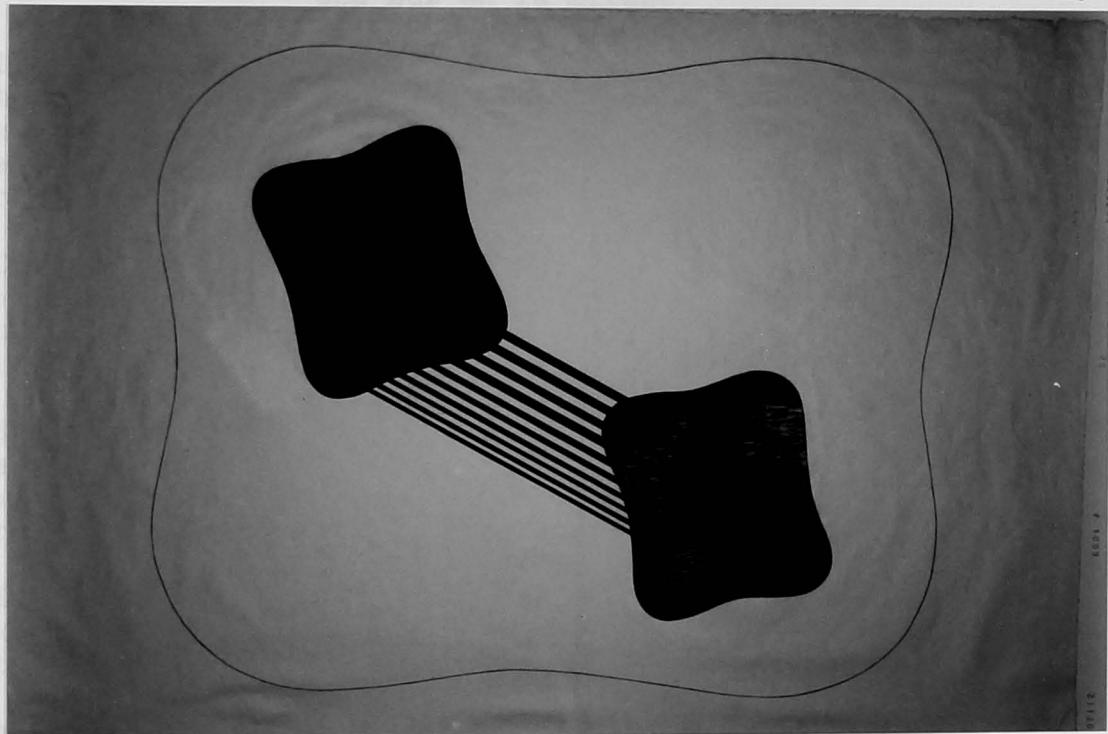
Una de las principales virtudes que le atribuye al grabado es la **seriación**, ya que es una característica intrínseca suya. La capacidad de elección del grabador reside en que él decide cuántas copias realiza de su obra, lo cual permite que cada imagen pueda estar en muchas partes a la vez, ya que el grabado está "pensado para la difusión, para ser visto por un gran público, un público de masas."

Al hablar de la proyección actual del Taller 99, considera que no se puede volver a editar su historia, ya que las circunstancias son completamente diferentes a las de ahora.

"Está bien que se llame Taller 99, porque en cierto modo era un deseo de Nemesio, su legado. **No es lo mismo**, por supuesto. Ninguna cosa puede ser la misma **y no sería bueno que trataran de hacer lo mismo**, tiene que ser una cosa diferente."

Finalmente, asume que el camino que tomaron los integrantes del antiguo taller fue distinto, ya que se fueron dispersando en otras actividades independientes. En su caso, "era una cantera que se había agotado", por lo cual se dedicó en forma definitiva a la pedagogía. Y es aquí donde se encuentra su gran realización.

En 1963, participó en la exposición "Cuba en la Exposición Internacional de Arte Contemporáneo" en la Habana". Entre sus méritos se destaca su exposición "Pasado y Presente" en la Exposición de Arte Contemporáneo de la Unión Soviética.



Pasado y Presente
Pedro Millar
Xilografía
Medidas: 64 x 95 cm.

LUZ DONOSO

Esta mujer, de nacionalidad chilena, comenzó sus estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, en la cual estuvo cuatro años, luego estudió dos años pedagogía en el Pedagógico y por último psicología, para darse cuenta posteriormente que su vocación estaba en el área artística, específicamente en el grabado.

Entonces ingresó al Taller 99, cuando pertenecía a la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Participó en la primera y tercera Bienal Americana de Grabado de Santiago, además de las exposiciones colectivas del taller.

En 1963, participó en la Exposición Internacional de Grabado de "La Habana". Entre sus méritos se destaca la Mención Honrosa en el Exposición Internacional de Grabado, en la ciudad y el año ya mencionados.

Una Luz en la Mirada:

Tras una mirada algo melancólica, esta mujer lleva en sí todo un mundo de anhelos y esperanzas que plasma con fe en sus obras. El descubrimiento del dibujo y luego del grabado, la hicieron comprender que su camino iba por ahí, tras largos años de estudios universitarios.

Con algo más de 35 años, cruzó el umbral del Taller 99, cuando ya estaba instalado en la Universidad Católica. Atraída por la personalidad y sabiduría del maestro, comenzó tímidamente a familiarizarse con el mundo del grabado y la gente del taller.

Sin embargo, el arte lo llevaba en la sangre: su madre era una asidua lectora, lo cual inculcó en su hija con gran pasión y, por otro lado, Luz pololeó varios años con el artista José Venturelli.

Esto marcó su amor por el dibujo, el cual representaba un gran desafío para ella. En un comienzo, le tenía un "excesivo respeto" al arte y su práctica. Temía sufrir, como lo había visto en su madre, quien se relacionó directamente con ese mundo y por eso "huía de sí misma", en sus años de estudio.

van Gogh fue también su inspiración, y se considera un homenaje y le agradeció mucho su trabajo. Los amigos y los autores que conozco hoy en día tienen la sensación de que su vida cumplió su destino.



Van Gogh fue también su inspiración. Lo consideraba un ser incomprendido y le impresionaban mucho sus cartas. Leía además mucho a los autores rusos como Dostoiewsky, todo lo cual le daba la sensación de que el ser humano no tiene límites.

Entonces llegó al taller, con todo un bagaje previo de experiencias que ella considera fundamental, al momento de querer expresar sus ideas, a través del grabado.

Y Nemesio la ayudó en esta difícil tarea de **"superar el respeto" al arte:**

"En ese tiempo, no había nadie, ningún movimiento a quien seguir propiamente, pero **Nemesio sí, tenía mucho conocimiento porque tenía mucho ojo.** Entonces, él se paraba detrás de uno y tú sabías según si no te decía nada, era porque no le gustaba, si te decía algo... Te guiaba más bien con pocas palabras y en el fondo tú sabías y te ibas guiando, porque estaba bien o no y uno tenía mucha confianza en él. El sabía mucho, sabía mucho más que nosotros."⁵⁴

Respecto a los temas que trataba eran preferentemente naturalezas, cosas de la memoria, nostalgias y su idea era dibujar la realidad en la forma más exacta posible. Es por ello que fue elaborando un proceso de síntesis que marcó su obra profundamente.

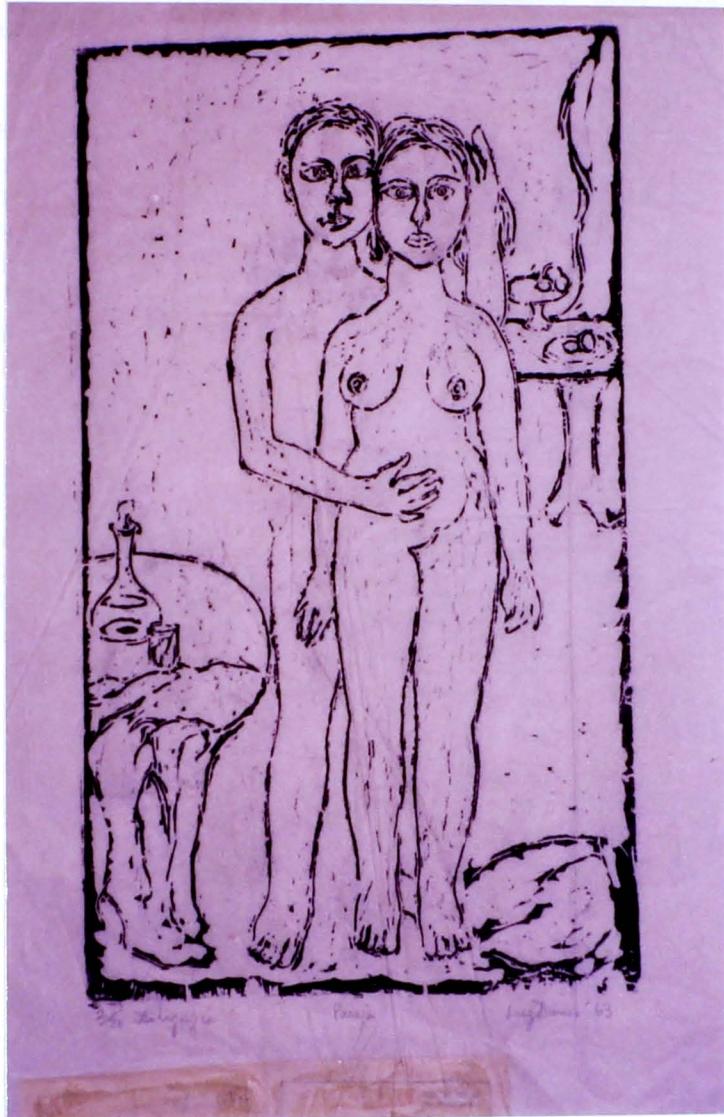
"El proceso de síntesis nace de la necesidad de limitar la obra y acumular ahí la fuerza. Mediante una vigilancia extrema, trato de controlar el exceso. Utilizando la frialdad de la geometría, las proporciones exactas, los cortes precisos, aspiro a un orden cruel. Intento despojar la obra de cualquier lenguaje usado, biográfico, preciosista y hasta de lo trágico. Ceder sólo al cálculo preciso de dejar algunos indicios como trampa que enfrente, atrape y altere al destinatario. De esta contenida presencia, espero el efecto máximo."⁵⁵

Por otro lado, ella hacía pocos grabados en relación a los demás, lo cual no quitaba su gran entrega en la realización de cada uno de sus grabados.

"El grabado te pesca, te traga en todo tu ser, en toda tu vitalidad, toda tu atención, porque es precioso hacer... lo que aparece ahí es algo que uno no cree que lo haya hecho."

⁵⁴ Entrevista a Luz Donoso en su casa, 18 de agosto de 1995.

⁵⁵ Texto escrito por Luz Donoso en el catálogo "Cuatro Grabadores Chilenos", Op. Cit., pág. 5.



Pareja

Luz Donoso

1963

1905
Xilografía

Alfograria
Medidas: 42 x 25 cm.

Su experiencia en el taller, cuando estaba en la universidad, fue inolvidable. Con cariño recuerda los enormes mesones antiguos en que trabajaban sin molestar uno a otro y la sala contigua donde estaban las máquinas para imprimir. Afirma que, en ese sentido, la gente de la institución acogió la iniciativa con mucha generosidad, ya que le brindaron todo el apoyo, con los excelentes resultados posteriores. De ahí mismo surgiría después la escuela de grabado y los actuales profesores de ese ámbito.

Esa es una de las razones por las cuales el Taller 99 significó un verdadero aporte a la historia, ya que hizo cosas nuevas, que nunca nadie había hecho. En ese sentido, resalta también la importancia de las bienales internacionales en las cuales participaban y en las cuales se destacaban constantemente.

De esa forma, el grabado dejó de ser la simple ilustración de libros o dependiente de la pintura y se convirtió en un arte de categoría indiscutible y reconocida.

También recuerda algunas actividades novedosas que se realizaron en el taller. Entonces emerge en su mente la osadía de Eduardo Vilches, quien quiso salirse del papel y del grabado convencional, con sus normas antiguas. En ese sentido, llegaron hasta el cerro San Cristóbal con sus grabados, saliendo un poco de los márgenes tradicionales del taller.

Esa acción demostró para ella que el grabado no tiene límites, pues se puede cambiar la idea del papel y cambiarlo todo.

Otro aspecto importante de destacar es el papel que tuvo el **Taller 99 como centro de cultura**. En los tiempos iniciales de Guardia Vieja, se reunían allí una serie de poetas como Enrique Lihn, Barquero y gente importante de escritura que compartía con sus amigos grabadores. De esta manera, la casa del maestro era un verdadero "oasis cultural".

Ella reconoce también que toda su formación en el ámbito del grabado se la debe al Taller 99 tradicional. Sin duda, el trabajo colectivo fue algo muy estimulante y afirma la enorme influencia de este arte en los mismos integrantes del taller:

"Al comienzo estaba la Roser, la Dinora, la Hormiga, no habían llegado todavía los de Concepción y era bueno ver cómo la Roser, una persona ya bastante conocida e importante, que iba en una fase mucho más avanzada, **iba cambiando con el grabado**. A la

larga, el grabado cambió también su pintura y eso era estimulante."

"Además, toda era gente era del tipo de Nemesio, o sea muy buena, inteligente y todo. Era importante la convivencia, se ayudaban, se estimulaban mucho uno con otro, se hacían cosas cada vez mejores, yo creo que sí, que fue importante trabajar colectivamente, siempre lo he encontrado importante."

Luego de dedicarse a este oficio, vivió un cambio, un proceso interior de transformación que afectó su forma de hacer arte. De este modo, convirtió los grabados en afiches. Así "usaba" el arte para comunicar ideas, con la intención de "cambiar el mundo" y de llegar más directamente a la gente.

Al principio hacía los afiches grabando en madera, pero como era un trabajo muy lento terminó por usar la serigrafía.

Más tarde, se dedicó a hacer clases en la Universidad de Chile. En ese tiempo, Luz Donoso se fue al Taller de Artes Visuales, donde se hizo muy amiga de Nelly Richard. Allá la metodología era un poco diferente, pues además de trabajar con grabados, se exigía hablar sobre la obra: qué lo que se pretendía con ella, por qué se hizo así; de esa manera, hacía pensar y reflexionar sobre lo que se había hecho, cosa que Luz considera muy importante en la labor artística.

Por otro lado, usaban mucho la fotocopia como grabado, para lo cual la intervenían y aprovechaban su capacidad multiplicadora.

Finalmente, se alejó del ámbito artístico público para dedicarse a sus propias cosas, pero siempre con un gran interés por lo nuevo que se está haciendo, la experimentación y descubrimientos del arte y las nuevas generaciones.

Menciona su intención de conocer el nuevo Taller 99, del cual supo cuando se inauguró donde Carmen Waugh, pero no volvería a trabajar porque su búsqueda va hacia otro lado.

Recomienda especialmente una mayor apertura a la gente actual del taller y una **difusión concreta a través de medios masivos** como la televisión, los diarios y las revistas de arte. Recalca que no se conformen con artículos aislados, sino una campaña a mayor nivel, para que se sepa lo que hacen y lo muestren al público de modo que más personas se incorporen a este maravilloso mundo del grabado.

Por ultimo, surge un rostro que se oculta en la sombra. Trazando su profunda sombra, se observa la forma de un rostro de ojos cerrados.

Si tu no ves a un rostro, no te asustes, es que tu no te das cuenta de la forma.



2º Aire: Cuerpo Parlante

Luz Donoso

1976

Serigrafía

Medidas: 77 X 55 cm.

Por último, surge un brillo en sus lindos ojos azules que reafirman su profunda convicción, no sólo artística, sino que a nivel de vida:

"Si tú te vas a entregar de esa forma, que sea una cosa que valga la pena, los resultados, que no estés conforme nunca."

Entrevista realizada en forma autodidacta.

Su verdadera vocación la encontró en el arte y dejó su trabajo, para dedicarse por entero a él. Aunque su familia apoya su familia que se dedica a la agricultura y la ganadería en sus tierras.

Ante sus inquietudes y la necesidad que tiene de la cultura de su país, se graduó en la Escuela de Bellas Artes de Concepción.

Luego se vinculó con la Escuela de Bellas Artes de Concepción, con la que realizó su licenciatura en la Escuela de Bellas Artes de Concepción.

En el verano de 1976, conoció a Luz Donoso, en la Escuela de Bellas Artes de Concepción, que se graduó en la Escuela de Bellas Artes de Concepción.

La pareja se casó en 1977 y se trasladó a Concepción, donde se dedicó a la práctica y a la difusión de la cultura. En el taller de Luz, se inició en la pintura y en la escultura.

Luego el taller se trasladó a Santiago, donde se inscribió en un curso de color, a cargo de Luis Gómez, en la Universidad de Yale en Estados Unidos.



Cuerpo Estrecho

Luz Donoso

1976

Serigrafía

Medidas: 77 x 55 cm.

EDUARDO VILCHES

Originario de Concepción, Eduardo Vilches nació en 1932 y proviene de una tradicional familia penquista. Estudió en el liceo de esa ciudad, al igual que Pedro Millar y posteriormente, postuló a medicina, carrera a lo cual no ingresó. Entonces se dedicó a trabajar en una oficina de contabilidad durante seis años y, paralelamente dibujaba en forma autodidacta.

Su verdadera vocación la encontró en el arte y dejó su trabajo, para dedicarse por entero a él, a pesar de la resistencia de su familia que temía por el ambiente y la fama bohemia de los artistas.

Ante sus inquietudes consultó a Gertrudis Ihle, una mujer holandesa que había estudiado con Juan Francisco González y era compañera de Inés Puyó. Ella vio sus dibujos y le recomendó que tomara clases de arte.

Luego se vino a vivir a Santiago y tomó sus primeros cursos de pintura mural con Gregorio de la Fuente en la Casa de la Cultura de Ñuñoa. En ese tiempo, las salas estaban ubicadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile - actual Museo de Arte Contemporáneo - donde pintaban al fresco o en una planchas y hacían también mosaicos. Allí estuvo durante un año, hasta obtener su certificado. Afirma que ha sido la única vez que ha estudiado en Bellas Artes.

En el verano de 1958, fue a una escuela de verano en Concepción, con la intención de tomar un curso de grabado con Julio Escámez. Sin embargo, el curso no se dio y tomó uno que daba Nemesio Antúnez de acuarela. Entonces, Nemesio lo convidió al Taller 99 de grabado en Santiago, ubicado en su casa de Guardia Vieja y, a su regreso, se incorporó al taller.

La cercanía del dibujo con el grabado le hizo más accesible su práctica y ahí se dio cuenta de su preferencia por sobre la pintura. En el taller comenzó a hacer grabado en metal, para luego incursionar en la xilografía, la cual empezó a practicar por sí solo.

Luego el taller se trasladó a la Universidad Católica y allí tomó un curso de color, a raíz del cual se ganó una beca en la Universidad de Yale en Estados Unidos.

A su llegada, volvió a su actividad de profesor y de maestro en Escuela de Arte de la Universidad Nacional, donde se permanece hasta el día de hoy.

Desde 1983 en adelante, trabaja la fotografía en su taller de fotografía, desarrollando una serie de fotografías de su



A su llegada, volvió a hacer clases de grabado y de color en la Escuela de Arte de la Universidad Pontificia, facultad en la cual permanece hasta el día de hoy.

Desde 1983 en adelante, Vilches ha incursionado en el área de la fotografía, desarollándola como expresión artística hasta la fecha.

Ha participado en una gran cantidad de exposiciones colectivas e individuales, tanto en Chile como en el extranjero. También ha recibido importantes premios en las bienales de Santiago, Colombia, Puerto Rico y Polonia.

Numerosos museos de arte moderno y contemporáneo poseen sus obras, desde Santiago y Río de Janeiro, hasta Nueva York, Washington, San Francisco, Estocolmo y Polonia.

La Aventura del Arte:

Con una gran cantidad de actividades, es casi imposible encontrar a este profesor. Sin embargo, se da el tiempo para acoger cálidamente a cada persona y con alegría habla de sus tiempos juveniles, cuando recién se incorporaba al mundo del arte.

El dejó de trabajar en la oficina de contabilidad y con la plata que había ahorrado durante 6 años decidió financiarse "esta aventura del arte". Sin embargo, jamás pensó que en el camino descubriría allí su verdadera vocación.

Gracias a la invitación de Nemesio Antúnez, se la abrieron las puertas del ámbito artístico y pudo dedicarse de lleno al grabado. Allí conoció a sus "amigos del alma", como los llama él y descubrió que todos los complejos de la gente de provincias respecto a los artistas eran simples malentendidos.

"La característica del taller era que **uno aprendía de los demás**, es decir Nemesio también enseñaba, decía cosas importantes, pero lo que pasa es que él no estaba haciendo clases convencionales... él te decía, daba unas vueltas, te decía lo que pensaba del grabado, pero tú también recibías la opinión de estas otras personas que tenían ya una experiencia en el arte, que pintaban o hacían escultura, entonces había un intercambio ahí

interesante de conocimientos y opiniones que hacía muy rico el ambiente que era bastante cálido, positivo, era muy estimulante."⁵⁶

Por otro lado, señala que el hecho de que hubiera gente permanente y otra pasajera le daba dinamismo al taller, ya que siempre se estaba renovando y se hacían cosas nuevas.

Enfatiza el hecho de que no habían rivalidades y el fin se debió a un proceso de "**enfriamiento**", en el cual cada uno tomó su propio rumbo para desarrollarse en forma más individual. Entonces, el grupo se disolvió.

Reconoce también que la falta de Nemesio fue otro índice que marcó el decaimiento del Taller 99, ya que él tenía mucho carisma. Sin embargo, las innumerables obligaciones primero en Chile y luego en el extranjero, lo hicieron alejarse del taller.

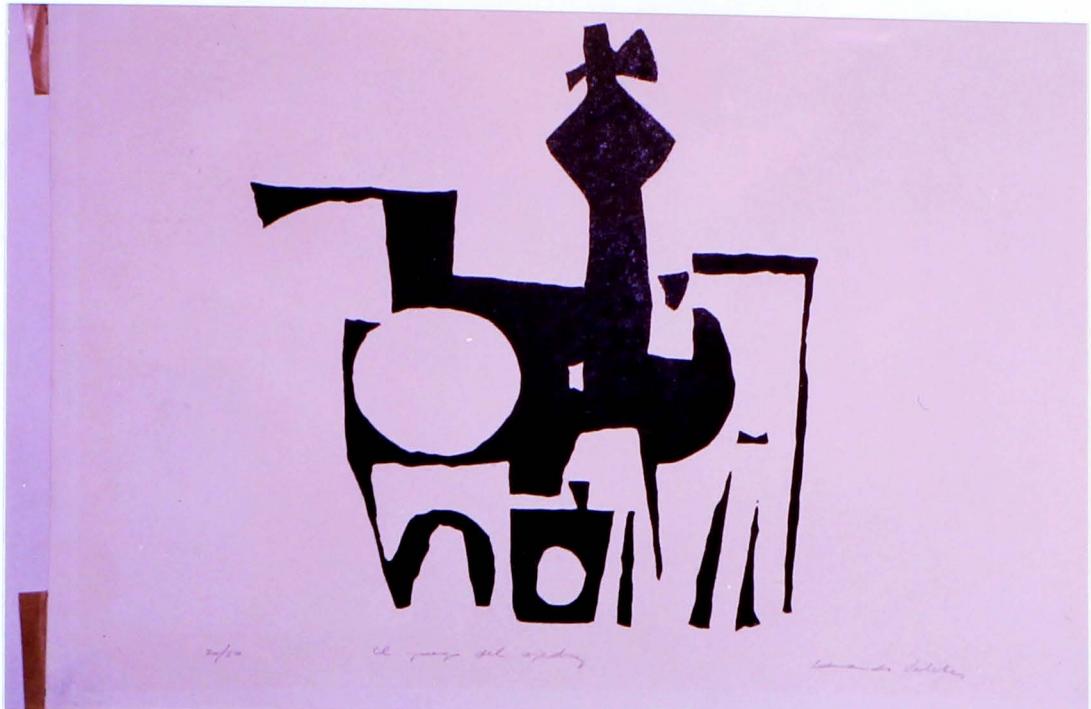
A pesar de que este siguió al mando de Mario Toral y se hicieron cosas interesantes, él ya había tomado otro camino y se alejó para no volver más.

Respecto al gran aporte del Taller 99, considera que ayudó a dar a conocer un área del arte bastante desconocida por la mayoría de las personas. Demostraron que el grabado era otro lenguaje tan valioso como eran la pintura y escultura.

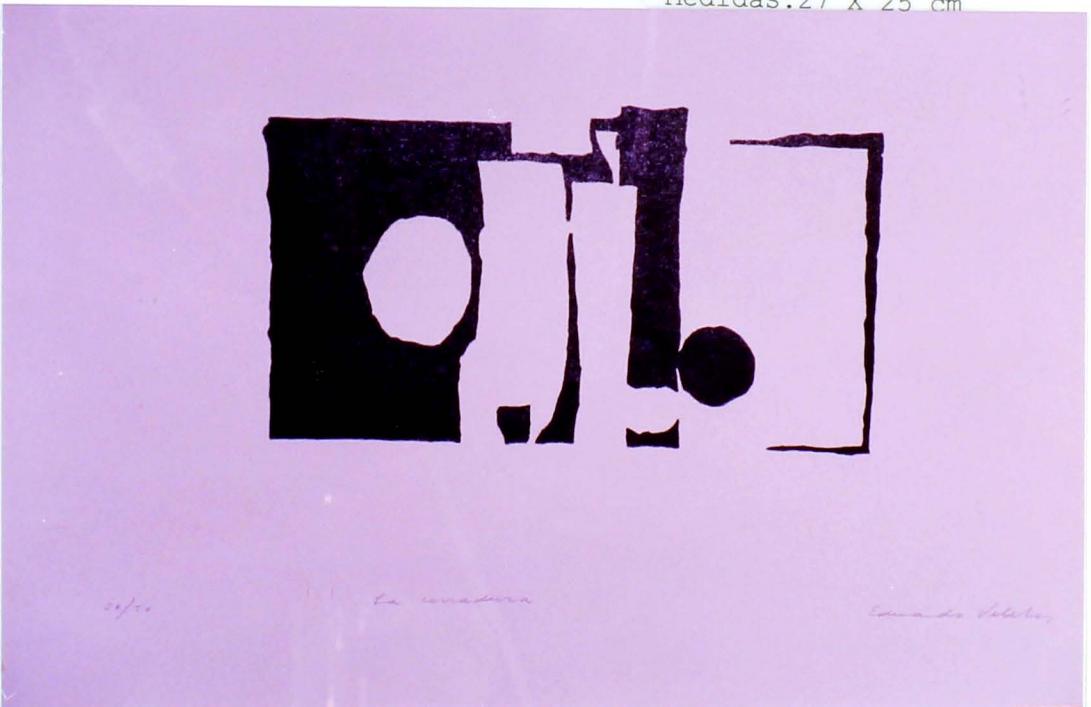
Por otro lado, en el Taller 99 sólo se practicaba el grabado en metal, mientras que a él le interesaba la xilografía. El comenzó a interesarse en esta otra técnica, junto con Pedro Millar y Santos Chávez y recuerda que se inició en esta práctica por sí solo.

A fines de la década de los cincuenta, realizó unos dibujos de los bordes costeros de la región de Concepción, en los cuales muestra las rupturas de la continuidad del paisaje. En los años 1964 y 1965, efectuó una serie de xilografías que marcaron el inicio de su vida en el grabado.

⁵⁶ Entrevista a Eduardo Vilches, en su oficina del Comendador, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, 25 de mayo de 1995.



El Juego de Ajedrez
Eduardo Vilches
1965
Xilografía
Medidas: 27 X 25 cm



La Cerradura
Eduardo Vilches
1965
Xilografía
Medidas: 21 X 11 cm.

fotográficos, de elección respecto a los modelos, siempre ellos tan simples y significativos.”⁵⁸

Eduardo Vilches pretende mostrar a través de su obra es su visión de mundo, lo que para él significa lo que le rodea y que varía según los cambios que ocurren constantemente en la vida, porque el trabajo de un artista muestra la realidad y no está ajeno a lo que pasa a su alrededor.

En ese aspecto le gusta el grabado, porque le permite acceder a la forma pura y marcar las figuras de manera bien definida. Por otro lado, le interesa la gráfica por las líneas.

Sin embargo, destaca que la técnica es importante sólo si le permite lograr el resultado que el quiere y “materializar” las ideas que tiene en la cabeza.

Ahora tiene su propio taller, hace clases y se dedica a hacer otras cosas por su cuenta, sin abandonar lo que tanto le gusta. En general, piensa también que cada uno de los integrantes del taller siguió su camino, hasta encontrar verdaderamente lo suyo.

Actualmente, ha recibido el reconocimiento público y expuso el conjunto de su obra, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En ella se puede observar especialmente su interés por la fotografía, como un nuevo rumbo de grandes posibilidades. Piensa que hoy, la evolución del arte va por ese lado, utilizando su aporte, ya que es símbolo de la era moderna.

⁵⁸ Waldemar Sommer: “Retrospectiva de Eduardo Vilches”. Diario “El Mercurio”, Santiago, 7 de julio de 1996, pág. E13.

"Son obras que adquieren su carácter indicial por efecto de un trabajo de extrema simplificación y combinación de las formas, enfatizando la manufactura de los vacíos... Esta relación entre vacíos y entre formas tiene sus antecedentes en algunas de las artesanías populares de su región natal."⁵⁷

Los temas que trataba en un principio era el paisaje directo y la naturaleza. Después le fue agregando elementos como la figura humana hasta alcanzar la síntesis de las formas que tanto le caracterizan.

Posteriormente, hace una distinción bastante clara entre pintura y grabado, dos ramas del arte diferentes. El prefirió el grabado porque "le venía más a él", a lo que tenía que expresar y atribuye también su interés por la gran vinculación que existe entre dibujo y grabado.

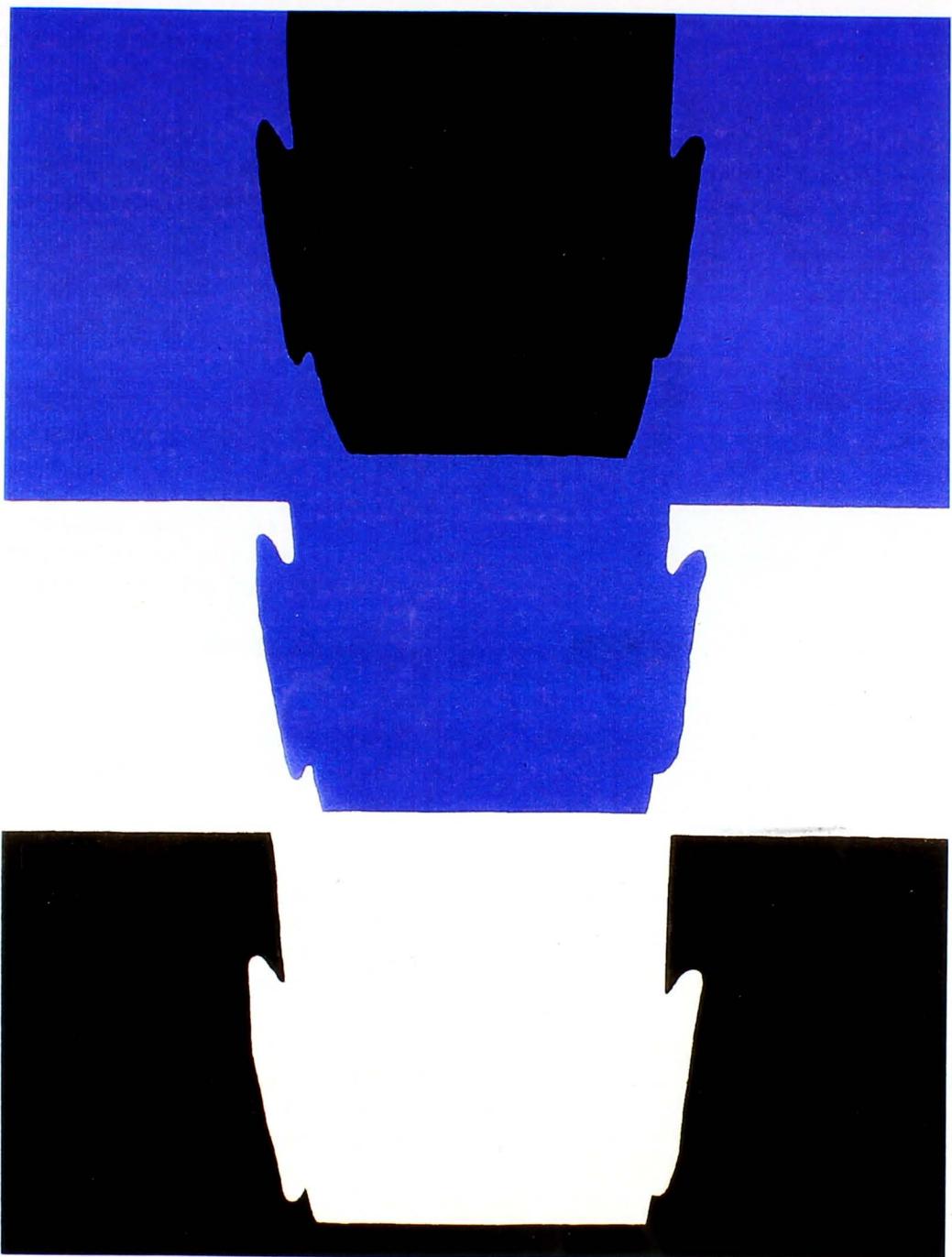
"Yo no usaba colores, entonces la pintura no tuvo nada que ver ahí en el grabado. El dibujo tuvo que ver en el grabado, que fue lo que hice yo solo por mi cuenta. Yo aprendí solo a dibujar, no me enseñó nadie... A mí me interesaban las formas, los planos y el grabado en metal no es para planos, es más bien para líneas, para texturas, para otro tipo de cosas. Entonces, ahí descubrí que era la xilográfía lo que a mí me venía, lo que me interesaba y aprendí por mi cuenta a hacer grabado en madera."

Más tarde, desarrolló la serigrafía y la fotoserigrafía, incorporando los avances técnicos a su obra. En las décadas del 70 y 80, aparecen las siluetas masculinas tan propias de Vilches. El juego del blanco y negro se ve enriquecido por la multiplicidad de las imágenes que se intercalan en una verdadera "trama" gráfica.

De esta manera, se puede observar la peculiaridad de su trabajo artístico:

"(...) La fortaleza con que se enfrentan los valores absolutos: **los diálogos y los contrastes entre negro y blanco**, entre vacío y lleno, entre soporte llano y los contornos nerviosos de la silueta protagónica. Encontramos también, por otro lado, la pureza de línea, de superficies, de composición y, en los aportes

⁵⁷ Justo Pastor Mellado: "La Novela Chilena de Eduardo Vilches". En: Catálogo de Eduardo Vilches. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, junio-julio de 1996, pág. 5.



Retrato VII. 1974. Fotoserigrafía.

LEA KLEINER

Nació en Yugoslavia, en Zagreb el 16 de marzo de 1929. Llegó a nuestro país a los diez años y luego de salir del colegio, estudió diseño en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.

Posteriormente, hizo clases de dibujo técnico y geometría. Fue entonces cuando descubrió el grabado, a través de la acuarela y del dibujo con tinta china.

Quien la llevó al Taller 99 fue su amiga Roser Bru. Allí se sintió acogida y permaneció trabajando durante diez años (1959-1969).

Sin embargo, Lea Kleiner ha desarrollado también otras técnicas artísticas como la acuarela y actualmente, la fotografía. Sus estudios fotográficos los realizó con Bob Borowicz.

Con gran entrega, se ha dedicado a la docencia artística en la Universidad de Chile desde 1952 en adelante, hasta el día de hoy. También hace clases de acuarela en su casa, compartiendo su amor al arte con los más jóvenes.

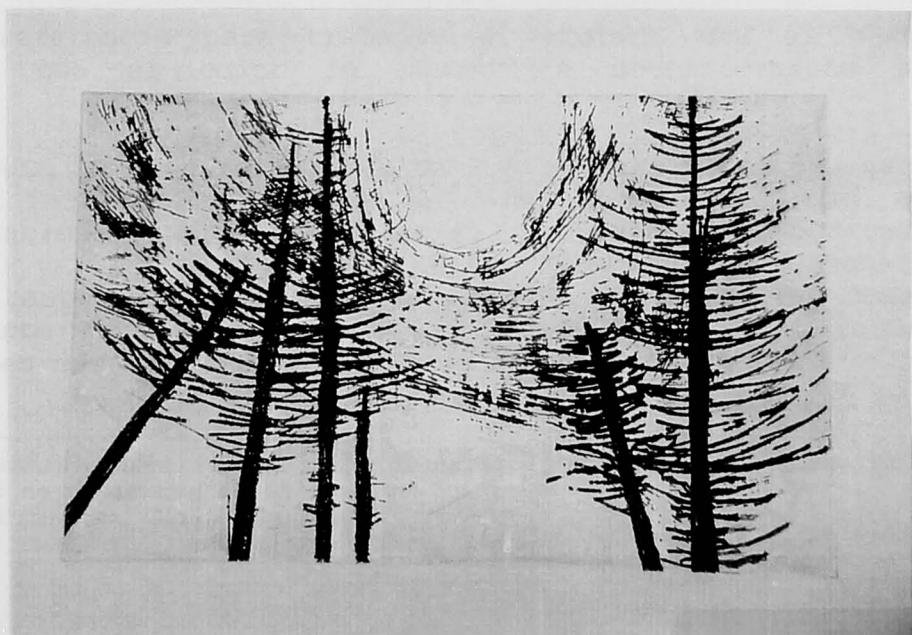
En Búsqueda de la Naturaleza

Penetrar en el mundo de Lea Kleiner implica un cierto recogimiento. No es casualidad que su casa parezca un pequeño bosque inundado de plantas y flores. Su sonrisa acogedora y un dejo de misterio en su mirada, invitan a acercarse a su cálido refugio.

La naturaleza ha sido su gran motivación como temática fundamental, ya que su relación con ella se inició desde pequeña, en forma espontánea: su madre era paisajista y se crió en medio de las plantas, un legado que continúa hasta el día de hoy:

"La temática que elegí fueron los árboles, porque a mí me gusta todo mi trabajo bien alrededor de la naturaleza... **Siempre me quedé en la naturaleza:** fueron árboles y siguieron siendo árboles. Después me pasé a los campos, en la acuarela, y en la fotografía, a las flores".⁵⁹

⁵⁹ Entrevista a Lea Kleiner en su casa, 22 de junio de 1995.



Pinos
Lea Kleiner
Grabado

A Lea Kleiner le interesa mostrar la armonía y belleza de lo natural:

"Una flor solitaria en un vaso ante un amplio espacio blanco dicen mucho, hablan de cosas íntimas y entregan un mensaje optimista, con la máxima restricción formal. Transparencias de lilas, de verdes, de amarillos, de azulinos, apoyan a la artista en su labor austera, que no está exenta de diseño eficaz, de composición armoniosa y colorido agradable. Sin grandes aspavientos, con sencillez de égloga, nos habla de temas gratos y eternos de la naturaleza."⁶⁰

Significativa es la ausencia del hombre en su trabajo artístico, lo cual no tiene un sentido simbólico, sino sólo el gusto de expresar su gran amor hacia lo natural. Con sinceridad, reconoce que si tuviera que militar en alguna parte sería en la ecología.

"Sus principales grabados calcográficos representan paisajes; en los cuales, los árboles adquieren una presencia de gran significado. Son grandes árboles del sur de Chile, imponentes, majestuosos. Estos grabados se caracterizan por una incisión lineal de gran fuerza expresiva... Esta búsqueda de referentes naturales expuestos a ser destruidos, simbolizan en Lea Kleiner, lo permanente y el valor de lo continuo."⁶¹

Respecto a las técnicas del grabado, ha trabajado siempre con las tradicionales como aguafuerte, metal, linóleo y xilográfía, pero tiene un proyecto pendiente: llevar la acuarela a la litografía.

Su preferencia para trabajar el grabado era el blanco y negro, ya que el color lo desarrolló posteriormente en la acuarela.

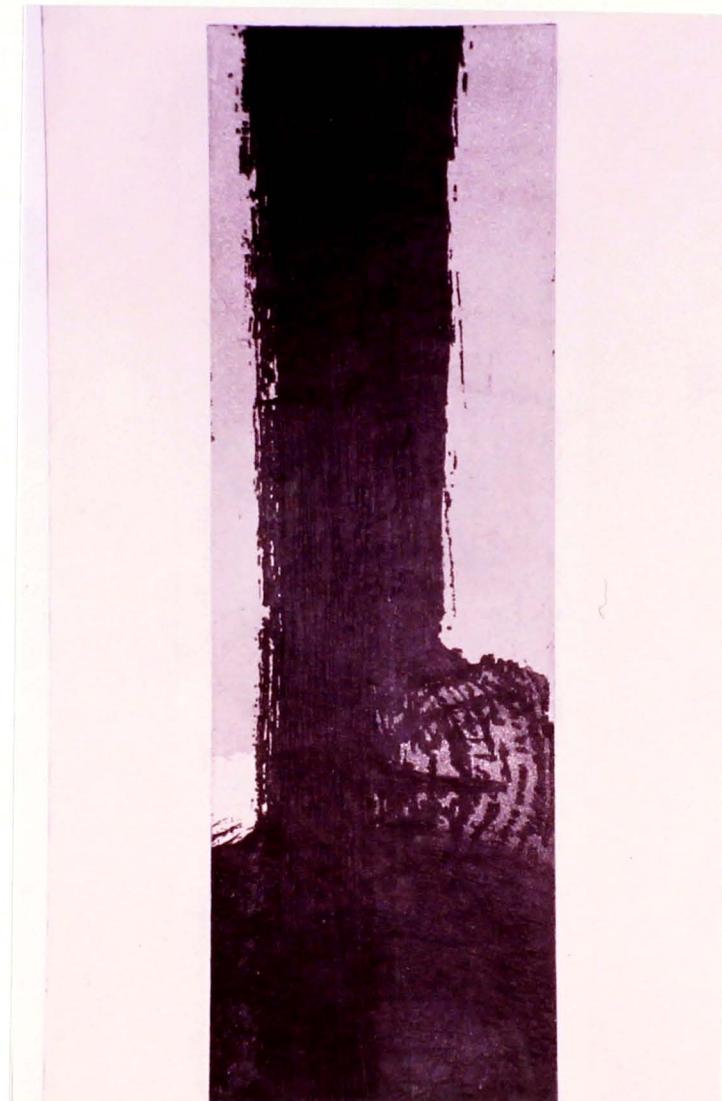
Menciona la gran relevancia de los avances técnicos, debido a que le han imprimido al grabado un carácter de actualidad, además de la seriación y expresión artística. Mediante el fotograbado, la serigrafía y las diversas mecánicas de hoy, el grabado ha resultado bastante enriquecido y renovado. No obstante, considera que "**el arte está primero**" e importa más lo que uno tenga que decir, antes que los nuevos descubrimientos técnicos.

⁶⁰ Ricardo Bindis: "Recorriendo Salas de Arte" (Lea Kleiner). Diario "La Tercera", 15 de noviembre de 1981, pág. 1.

⁶¹ Gema Swinburn: Op. Cit., pág. 14.

Exposición de Pinturas de Lea Kleiner

Exposición de Pinturas de Lea Kleiner
en el Salón de Exposiciones de la
Universidad de la Cuenca del Plata



Arbol

Lea Kleiner

Agua Fuerte

Medidas: 47 X 15 cm.

Pasado y Presente del Taller 99

Al comienzo, acudía al taller cuando ya se ubicaba en el tercer piso de la Universidad Católica y afirma que fueron ellos mismos quienes llevaron el grabado a la Escuela de Arte.

El trabajo en el taller era completamente manual, ayudado por la prensa traída por Nemesio y los mismos integrantes eran quienes hacían sus propias ediciones. Ejemplifica la gran labor que requería al editar 500 copias del "Cantar de los Cantares". Incluso afirma haber editado 1.000 grabados de un libro para bibliófilos, ayudada por sus compañeros.

Actualmente, el Taller 99 tiene un servicio de impresores, lo cual permite a los artistas diseñar y supervisar el trabajo, sin tener que realizar ellos mismos todas las copias que se requieran, lo cual es un gran paso para "aliviar" de este enorme esfuerzo físico a los artistas ya mayores.

El trabajo en equipo era algo primordial y muy enriquecedor, debido a la crítica y ayuda mutua, en un sentido muy profesional y constructivo. No obstante, cada uno supo mantener su propio estilo.

En ese sentido, la figura de Nemesio era muy atrayente:

"(...) Siempre muy dispuesto, muy ayudador, muy levantador de ánimo, siempre todo se podía y todo se hacía. Dinora también en ese sentido, porque ella estaba como a cargo del taller. Entonces la relación era muy rica: la Hormiga y los tecitos, era un ambiente de taller que yo creo se ha perdido mucho ahora. En general, uno anda muy apurado, pero yo creo que ahora, en el '99 (actual) **eso vuelve a existir de alguna manera**".

Esto nos revela una nueva visión acerca del destino del Taller 99, ya que Lea Kleiner plantea una "**resurrección**" de las antiguas prácticas del taller, aunque con nuevos integrantes y nuevas proyecciones.

En su franca conversación, ella admite el importante rol histórico del taller original: "(...)que cumplió y sigue cumpliendo, porque sigue funcionando con toda la seriedad que funcionó siempre. Históricamente, yo diría que es como la base. De todos los talleres de grabado que hay es el más vital y es lo que

² Exposición de Grabados del Taller 99, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 31 de mayo al 19 de junio de 1990.

demuestra en esta última exposición⁶² que acaban de hacer, que realmente ninguno de los talleres de grabado que existen se han puesto así, con tantos artistas y tanta obra y tan seriamente. **Marcaron un hito y yo diría que siguen marcándolo.**"

Respecto al proceso de selección al ingresar al taller, comenta que era "espontáneo", por lo menos en su caso, ya que se presentó ante Nemesio con sus trabajos y a partir de esa base comenzó a desarrollar el camino que más le convenía. Sin embargo, todos eran artistas ya formados en algún área, ya fuera de la pintura o el dibujo, lo cual contribuía a la selección misma de los integrantes.

Hoy, existe un selección previa, en que debe considerarse tanto la obra como la personalidad del que quiere ingresar, ya que la idea es conservar esa armonía que caracterizó al taller original. Además, se imparten clases para gente que quiere practicar el grabado, otorgando así una nueva posibilidad de acercarse a este mundo tan especial a personas que nunca antes lo habían practicado. De esta manera, se cumple el sueño de Nemesio de dar a conocer y expandir este arte en Chile.

Esta activa mujer, mantiene un contacto con el taller actual, conoce a sus miembros y valora tanto sus proyectos como sus obras.

El hecho de conocer las diferentes generaciones que han pasado por el taller, le permite reflexionar acerca del rumbo que éste ha tomado y afirma que lo importante es el buen ambiente que se vivió y se sigue viviendo hasta el día de hoy.

Con esa mirada transparente y profunda, Lea Kleiner se despide, dejando en el alma un sentido de paz.

Goya fue también uno de los grandes maestros que marcaron en este aspecto y su decisión de ingresar al taller de grabado de su escuela, se debió a su afán por aplicar el dibujo a un nivel superior.

⁶² Exposición de Grabados del Taller 99, Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 31 de mayo al 19 de junio de 1995.

EDUARDO GARREAUD DE MAINVILLIERS

Eduardo Garreaud de Mainvilliers nació en nuestra capital el 9 de noviembre de 1942. Sus estudios artísticos los realizó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por lo cual obtuvo el grado de Licenciado en Artes Plásticas.

A partir de entonces, se ha dedicado tanto al arte como a la docencia. Es un reconocido profesor de pintura, dibujo y grabado en la institución.

Ha participado en muchas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional y en el extranjero. Dado su afán investigador, ha ganado varias becas y ha sido galardonado con importantes premios en el ámbito artístico.

Sus obras se encuentran en diversos museos y colecciones particulares.

La Ciudad: Retazos de un Mundo Pasado

Al abrir las puertas de su intimidad, se deja entrever un hombre cálido y acogedor que habla con soltura acerca del arte, del grabado y de su percepción del mundo.

Recuerda que al comienzo de la escuela, era de tendencia expresionista y muy figurativa.

Entonces aparece la posibilidad de hacer grabado, muy vinculado al dibujo y a la gráfica.

"Yo creo que la decisión de estudiar grabado, paralelo al curso de pintura de Balmes, surgió de la influencia del expresionismo alemán y también de hojear los libros antiguos de la casa de mi padre. La biblioteca de mi padre tenía libros ilustrados por Doré, por William Blake..."⁶³

Goya fue también uno de los grandes maestros que lo marcaron en este aspecto y su decisión de ingresar al taller de grabado de su escuela, se debió a su afán por aplicar el dibujo a un nivel superior.

⁶³ Entrevista a Eduardo Garreaud en su casa, 24 de abril de 1995.



Para plasmar su visión del hombre contemporáneo y la vorágine de vivir en la ciudad, ha elaborado diferentes series, claramente establecidas.

En la primera etapa de su trayectoria, se caracterizó por la búsqueda del paisaje. Luego, surgió la **Serie Negra**, en la que planteaba su manera de asumir la relación con otro ser humano.

A continuación, le sigue una etapa de mayor síntesis. Se trata de unas litografías que realizó en 1970 y que cataloga de "absolutamente esenciales".

Una de las primeras series que realizó en este período se llamó **El Espontáneo** (1973-1978), la cual se originó debido a un viaje que realizó a España, donde asistió a una corrida de toros.

"(...) Esta serie de gitanos que salen al ruedo caminando con la camisa. La brutalidad con que aparece este ser casi desnudo, toreando con una camisa roja...eso me impactó mucho. Entonces eso, de alguna manera, lo traje acá a Chile y lo desarrollé en una serie de espontáneos que eran unas heliografías en que se planteaba la muerte. O sea, la fragilidad de la vida del hombre, el juego de la vida, esta locura, la presión social."

Luego, elaboró una serie de 20 grabados litográficos llamada **San Sebastián** que comienza en 1977 y termina en 1989. Eligió a este centurión romano convertido en santo por la Iglesia Católica, para manipularlo y someterlo a una gran cantidad de torturas mentales, simbolizando la visión de mundo que tenía de nuestro país en aquella época.

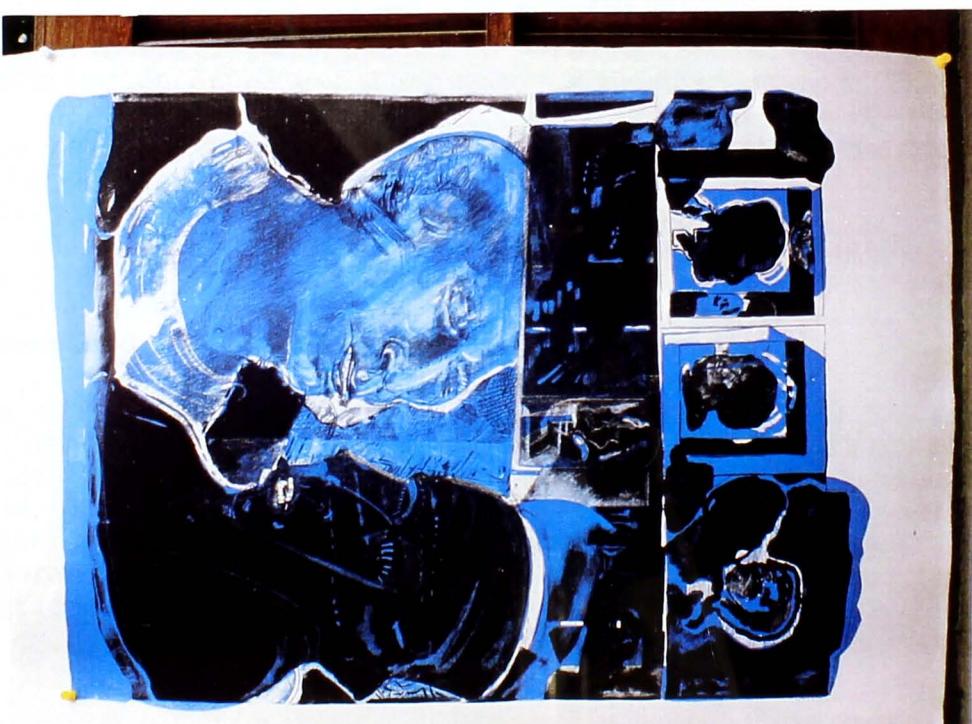
Garreaud define este período como de gran importancia en su desarrollo artístico, ya que implicó mucho trabajo gráfico y reflexivo.

Otras series relacionadas con este gran tema son la del **Hombre Caído**, en la cual incorpora la ciudad y **Los Amaneceres de San Sebastián** que muestra la escenografía urbana en la cual se desarrolla la acción.

La ciudad engloba muchas cosas, según Garreaud: los parques, los gimnasios, los lugares cerrados y opresivos, espacios de mayor amplitud pero agobiantes. La densidad y los grupos humanos siempre están presentes en su obra, ya que le interesa mostrar al hombre en su cotidianidad, en el medio habitual donde se desenvuelve.



Insectario 1
Serie Oriental
Litografía
Eduardo Garreaud
1990



Máscaras
Serie Oriental
Eduardo Garreaud
Litografía

"Yo utilizo la **cotidianidad**, elementos, situaciones, acciones y espacios cotidianos como la ciudad; pero, de alguna manera, al tratar esta densidad humana y al proyectar ciertos personajes que están en tensión, toda esta cotidianidad se transforma en un elemento significativo, deja de ser cotidianidad."

A partir de 1983, aparece otro personaje destacado en su trayectoria artística: **Mishima**. Después de leer y estudiar sus libros, lo tomó como referente para plasmar la locura y la violencia, productos de la残酷 y desesperanza de un mundo que se cerraba, según Garreaud.

Actualmente, pretende rescatar la gloria de su ya lúgido barrio de la calle República. Es por eso que los temas elegidos giran en torno a las plazas, los cines y todo el submundo de los antiguos barrios santiaguinos.

Su idea es trabajar con los recuerdos y mostrar una visión de época, replantear las cosas anteriores y vincularlas con el mundo actual.

Otra Escuela, Otra Visión:

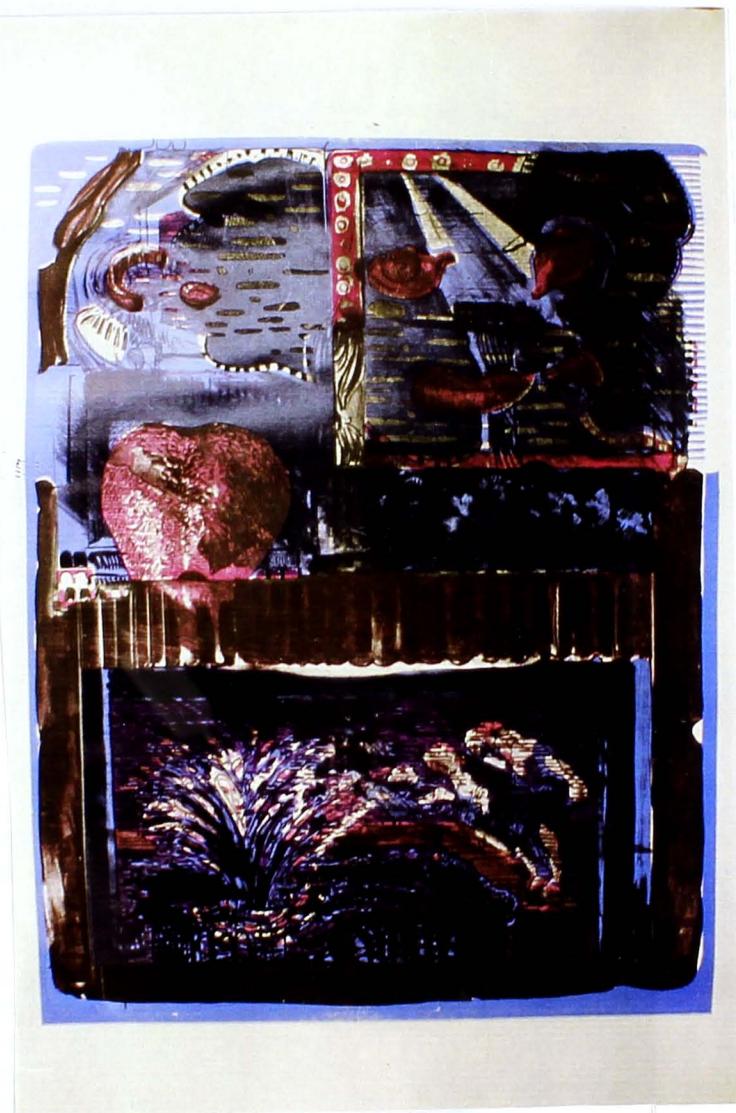
Eduardo Garreaud proviene de otra escuela de arte, la de la Universidad de Chile. De ahí que su opinión tenga un gran valor como conoedor de las dos escuelas y "**artista invitado**" del Taller 99. Él ha trabajado ahí en forma esporádica, ya que no integra el plantel permanente, pero debido a su experiencia, puede hacer una clara distinción en el estilo y modo de trabajo de cada una.

"Se habla siempre del grabado de la Universidad de Chile como un taller bastante importante, en cuanto a la formación de los grabadores y gráficos, porque esto del grabado cambia, de alguna manera, el año 1965 y 1966, con el trabajo de investigación de los alumnos y con la presencia del "Pop Art", ya que aparecen otros medios y otras técnicas de impresión como la serigrafía. Entonces, **la Universidad de Chile fijó una línea de trabajo.**"

La diferencia entre ambos talleres universitarios radica en que el de la Chile no tiene como referencia al Taller 99 y sus modos de hacer arte y grabado son bastante diversos. Según Garreaud, la Universidad de Chile desarrolla la investigación y la expresión artística, la calidad de la imagen y la contemporaneidad, al incorporar la serigrafía y los traspasos fotográficos.

Este punto de experimentación es fundamental, porque se trabaja con el uso de vidrio más económico, como el Taller 99.

Para este punto, se ha de tener en cuenta la forma de la cubeta, la cual es de tipo rectangular, lo que hace que la forma sea más económica.



La Sambullida
Eduardo Garreaud

Esta pauta de experimentación y vanguardia contrasta, a su parecer, con el uso de medios más tradicionales en la Católica y el Taller 99.

Por otra parte, resalta las virtudes de la enseñanza y metodología de la Católica, pero considera que sus alumnos siguen una línea más uniforme y académica con respecto a la Universidad de Chile, en la cual se nota un mayor estímulo para el desarrollo personal de los alumnos a nivel creativo.

"(...) Y, sobre todo, **la diferenciación** (de la Chile) con el Taller 99 y el taller de la Católica **es la parte expresiva**. La Católica tenía un planteamiento menos vinculado a la realidad. Hay una mayor fantasía creativa también. Pero, a mi parecer, carecía un poquito de la presencia del artista expresando un mundo interno propio, una visión particular de él".

Respecto al grabado mismo, considera que las posibilidades que tiene como lenguaje contemporáneo son enormes. Además, requiere de gran síntesis al trabajar con las imágenes, debido a que implica una **esencialidad**. En el grabado, el color es un aditivo, ya que se piensa primero en blanco y negro, por lo cual los resultados son más esenciales que en la pintura.

El hecho de poder utilizar una gran variedad de técnicas y de incorporar la tecnología al arte del grabado tiene un gran significado para él. Además, el formato también es bastante variable, ya que oscila entre lo pequeño y lo enorme. No obstante, su principal virtud es la capacidad de multiplicarse y ser original a la vez, lo que gatilla su capacidad de serialización.

Por eso, le otorga un "rango social" al grabado, ya que tiene un precio tan valioso como el de una pintura o un dibujo, según su opinión. Sin embargo, afirma que "**en Chile no existe una cultura del grabado**, pues se tiende más a comprar la pintura y la escultura porque sirven, tienen una función."⁶⁴

Aparece aquí el problema de la educación del público. Con su gran sentido pedagógico, aspira a una transformación en este aspecto. El cambio depende de los pedagogos y de la disposición de la gente a abrirse en este aspecto. Es la única manera de conseguirlo y luchará por ello sin descanso.

⁶⁴ Carmen Grandé: "En la casa del artista: Eduardo Garreaud". Diario "La Tercera", 4 de junio de 1988, pág. 3.

EMILIO ELLENA

Emilio Ellena no es grabador ni formó parte integrante del Taller 99 como artista. Sin embargo, se ha elegido su testimonio por relacionarse directamente con el taller y sus miembros, en la importante tarea de expandir el arte del grabado, a través de la **edición**. Su gran experiencia y contacto con este mundo, lo hacen un hombre muy interesante, ya que gracias a su gestión, se logró dar a conocer la obra de estos artistas chilenos en otros países y se realizaron proyectos de trascendencia para el taller.

La calidez de este hombre, tan dispuesto y abierto, explica la afinidad que surgió entre él y los artistas del Taller 99. De una vasta cultura y un gran entusiasmo por el arte y el grabado, relata los pormenores de su vida y obra con profunda humildad.

Emilio Ellena nació en 1934, en la ciudad argentina de Rosario. Realizó tanto su formación básica como universitaria en su ciudad natal. Su carrera profesional distaba mucho del área artística, ya que se recibió como estadístico-matemático. Sin embargo, su alma inquieta lo llevó a interesarse por el problema del grabado.

Este interés por lo artístico surgió primero con el **cine**. En un comienzo, se contactó con el cine expresionista de la época muda:

"A raíz del cine alemán, me empecé a interesar por el contexto de su escenografía, por los aspectos esencialmente plásticos del problema y así llegué a los grabadores alemanes. Vi a Nolde, a Munch y ahí comencé a interesarme por el grabado."⁶⁵

De una manera casi "monopersonal" -según él- comenzó a esbozar una estructura muy simple de material de grabado, a lo cual llamó "**Ediciones Ellena, Rosario**".

La vida de la pequeña editorial se desarrolló entre 1957, año de su fundación, y 1968. Su actividad editorial se inauguró en 1958, con la publicación de 50 carpetas de grabadores argentinos, otorgando una visión panorámica de lo que se estaba realizando en esa década e incluyendo la labor de algunos de los grandes maestros de Argentina.

⁶⁵ Entrevista a Emilio Ellena en su casa, 30 de agosto de 1995.



Posteriormente, Ellena viajó a Estados Unidos (1960), para obtener el grado de maestría en su área, en la Universidad de Iowa. Sin embargo, no descuidó su interés por el grabado y logró cierta continuidad de su proyecto, a través de algunos amigos.

En la ciudad de Iowa, conoció al argentino Mauricio Lasana, quien creó allí un importante taller de grabado, de gran resonancia en la formación y edición de grabados en Estados Unidos. Emilio no podía permanecer indiferente ante tal oportunidad y aprovechó de ver el tratamiento del grabado en la Biblioteca del Congreso en Washington, en el Museo de Arte Moderno y en el de Brooklyn.

Luego, regresó a su país de origen y se dedicó a trabajar como estadístico en un organismo de investigación de técnica agropecuaria.

Su profundo interés por el grabado continuó a lo largo de su vida, en sus viajes e incluso fue llamado a participar algunos jurados internacionales de esta área.

Ten A pesar de no haber practicado el grabado como arte, es un conocedor de las técnicas, ya que sabe cómo se hacen y también puede distinguir los distintos tipos de ellas. El hecho de conocer las herramientas, la forma de realizar un grabado, el proceso y método para obtenerlo, le da una clara ventaja como "observador".

de "No me gusta mantenerme ajeno al hecho de la factura del proceso que yo observo. **Me gustaba la capacidad para "ver" mejor**, pensar, hacer conexiones y derivar el problema del grabado a lo mejor con el entorno."

Un Editor para el Taller 99

En 1964 llegó a Chile, debido a un proyecto conjunto entre el Instituto Interamericano de Estadística y la Universidad de Chile. Este programa le ofrecía el grado de magister en estadística, por lo que permaneció en nuestro país hasta obtenerlo en 1989.

En este período, mantuvo su editorial en Argentina e incorporó a siete artistas chilenos en su labor editorial, entre los que se encontraban: Delia del Carril, Santos Chávez, Eduardo Vilches, Jaime Cruz, Roser Bru (hizo dos carpetas de ella) y Dinora Doudtchitzky.

Al llegar a nuestro país, reconoce que venía con tres nombres de artistas chilenos en su mente: Roser Bru, Nemesio Antúnez y Ernesto Barreda. De esto recuerda:

"A Nemesio lo conocí brevemente; en cambio, sí tuve una amistad muy profunda con Roser, que sigue hasta el día de hoy. A través de Roser llegué, lógicamente, a querer conocer su obra, al Taller 99 y en pocos meses se concretó el proyecto de hacer unas ediciones de estos artistas que aparecieron en los años 1965 y 1966. Bueno, de ahí se generó una gran vinculación personal con una serie de artistas y creo que ésa es mi vínculo más firme con el mundo de las artes plásticas en Chile."

Debido a su contacto con el Taller 99, pudo organizar en Iowa una exposición de tres de sus artistas: Roser Bru, Eduardo Vilches y Delia del Carril.

De la "Hormiga" tiene muchos recuerdos, no sólo como la mujer de Pablo Neruda, sino como gran artista que comenzó muy tarde a practicar el grabado en el 99. Ella había acudido al taller de Hayter, pero desarrolló este arte recién a los 71 años. Tenía una gran amistad con ella y la admiraba profundamente por su tenacidad y energía.

Su amistad con los distintos miembros del taller permanece hasta el día de hoy. Roser Bru, Dinora Doudtchitzky, Lea Kleiner, Florencia de Amesti, Eduardo Vilches, Teresa Gazitúa son algunos de los que aún sigue viendo.

En su mente se agolpan los recuerdos del antiguo taller: la convivencia, el hacer común, la ausencia de conflictos, la "misma concentración de ácido" para realizar sus obras, el verdadero clima y espíritu de un taller.

Su evaluación respecto a los integrantes del 99 es de **"artistas creativos de calidad"** y la importancia de su obra se ve en la trascendencia que ha tenido no sólo a nivel nacional, sino también internacional.

Menciona también su interés por conocer el taller actual y se alegra sinceramente por el rumbo que ha tomado, al convertirse en una organización legal y estructurada, reconocida oficialmente.

Respecto al grabado como forma de expresión artística chilena comenta:

"Lo que veo seriamente como una entidad es el grabado popular chileno, el de la lira popular. En cuanto al grabado contemporáneo, no hay duda de que un grabado hecho por gente de Chile, con una cordillera, con un mar, con unos problemas, con una vida política determinada, responde a sus características personales."

Otro aspecto que considera fundamental es la difusión del grabado. Cree que la **educación** es un factor esencial para dar a conocer este arte, ya que puede inculcar una mayor sensibilidad en un público masivo.

Considera que el factor económico es importante en la medida que es más fácil comprar un grabado que un óleo, por ejemplo. Pero la gente en general, desconoce el valor de un grabado original, firmado y numerado por el artista. Lo confunde con reproducciones de cuadros y no aquilata su verdadero sentido. En este aspecto, piensa que el grabado debe dejar de ser un ente de galerías y museos, para convertirse en un medio de expresión de mayor repercusión, aprovechando su calidad de "**multiejemplaridad**".

"Es su característica, lo que lo distingue, lo que le abre las puertas de estar expuesto, gustado, gozado por un montón muy grande de gente...**el grabado se difunde por sí mismo**, no por una reproducción de él."

No obstante, afirma que está ingresando cada vez más a la vida cotidiana y, con un poco de entrenamiento, el público comenzará a preferirlo en lugar de las reproducciones en serie.

Al final de una profunda conversación acerca de su vida, obra y relación con el grabado, concluye la importancia de dar a conocer y expandir este arte. Hace un vehemente llamado a los medios de comunicación y a la gente en general, a comprar y regalar grabados, a preferirlos y a apreciarlos. Sólo entonces se estará dando un gran paso y así su voz solitaria se unirá a las voces de los artistas y del público, conformando el anhelado mundo en que todos se comprenden verdaderamente.

Por esta razón, esta forma de expresión ha adquirido un papel importante dentro de las artes plásticas, ya que se ha vuelto independiente de la pintura y escultura, logrando la aceptación general en el ámbito artístico.

CONCLUSION

A lo largo de este trabajo de investigación se ha podido conocer y profundizar acerca de la historia general del grabado y particularmente, el desarrollo de este arte en nuestro país.

Se ha dado a conocer la evolución del grabado en Chile, desde sus remotos orígenes en la Colonia, hasta su estado actual en el Taller 99, cuya relevancia ha sido fundamental en su divulgación como forma artística profesional y reconocida en el extranjero.

Por otra parte, el Taller 99 inició un nuevo sistema de trabajo, basado en las enseñanzas que Nemesio Antúnez aprendió en el Taller de Hayter en París, las cuales aplicó con éxito en nuestro país.

Esta renovación de las técnicas, junto al espíritu impulsor de Nemesio y sus seguidores, marcó una etapa de esplendor para el grabado, al transformarse en una actividad realmente apreciada en la historia del arte nacional.

De esta manera, el taller se convirtió en un importante **"lugar de encuentro"** en torno a la actividad del grabado, al reunir a una destacada serie de artistas profesionales.

La polémica actual entre la muerte y continuación de un taller formado a mediados de este siglo no es realmente significativa. Lo verdaderamente importante es que se sigue practicando el grabado de manera profesional, que muchas personas lo han conocido y se han dedicado a practicarlo.

Por otra parte, es bueno que el Taller 99 vuelva a renacer de una forma moderna, más dinámica y abierta, consciente de su rol comunicador, especialmente a los jóvenes que algún día se convertirán también en grabadores.

Muchos actuales profesores han pasado por ahí, dejando un legado artístico muy valioso, ya que en la pedagogía radica el futuro desarrollo del grabado en nuestra nación.

Por esta razón, esta forma de expresión ha adquirido un papel importante dentro de las artes plásticas, ya que se ha vuelto independiente de la pintura y escultura, logrando la aceptación general en el ámbito artístico.

¹⁶ Pedro Millari: "Elogio del grabado chileno". Texto inédito, pág. 1. En: Luis Oyarzún: "Catálogo de la III Bienal Americana de Grabado. Santiago de Chile, 1968.

Hoy en día, es practicado por un gran número de artistas chilenos y extranjeros que se han fascinado con el ejercicio inmediato del dibujo, la multiplicidad de las imágenes que se logran y el bajo costo de las ediciones, lo que los estimula a dedicarse más de lleno a esta actividad artística.

Incluso, muchos artistas han convertido este arte en una verdadera especialidad, dedicándose en forma exclusiva a practicarlo.

Cada persona que descubrió en el grabado su camino afirma que la satisfacción de compartir su obra con un gran público tiene mucha importancia. Es un desafío y una tarea enorme expandir este arte, para lo cual se necesita la acción de los medios de comunicación actuales.

De todo esto, se puede deducir el gran valor del grabado como un arte que surgió desde antiguo y ha permanecido a lo largo del tiempo, incorporando nuevas técnicas y expresando las inquietudes del hombre a través de los siglos.

No se debe olvidar su enorme poder como un medio masivo, capaz de propagar las ideas más diversas.

Al respecto, Pedro Millar habla del importante potencial del grabado:

"Desde sus orígenes, el grabado ha seguido de cerca la trama de las aflicciones, goces y expectativas del hombre individual en estrecha unión con los temas colectivos. Como la escritura a secas, **el grabado ha podido expresarlo todo**, ser medio de información, golpe de protesta, expresión rupturista. Como si dijéramos, entre el sonido y el sentido, él está entre la caligrafía y la plástica pura. En su vasto dominio, todo cabe sin forcejear." ⁶⁶

Por otra parte, el hecho de conocer el proceso de grabar y editar, de haber podido conversar con las personas que practican este arte y de descubrir todo el mundo que existe detrás de cada obra, significa un paso importante en la historia del arte de nuestro país, ya que se muestran no sólo individualidades, sino un verdadero "**ser colectivo**" que refleja las inquietudes, deseos y problemas de una sociedad en una época determinada.

⁶⁶ Pedro Millar: "Elogio del Grabado Chileno". Texto inédito, pág. 1. En: Luis Oyarzún: "Catálogo de la III Bienal Americana de Grabado. Santiago de Chile, 1968.

Hay veces en que las imágenes pueden ser mucho más decidoras que enormes tratados escritos acerca de un acontecimiento o persona. Debido a esta razón, es necesario valorizar las posibilidades del grabado como un **medio de comunicación a gran escala**, ya que es el producto de una sociedad de masas moderna, en la cual cada día más aumenta el nivel de intercambios a todo nivel.

Además, el grabado es un **testimonio**, una fuente importante de información que hay que rescatar. El artista nos da la posibilidad de interpretar los infinitos significados que puede tener su obra que es a la vez un mensaje capaz de multiplicarse cuantas veces quiera.

Por último, se ha pretendido ampliar los límites de esta investigación para impulsar otros estudios acerca de nuevos talleres o centros de grabado que se han interesado por explorar y practicar nuevas técnicas en este ámbito artístico, de manera de considerar los nuevos rumbos que ha tomado este arte en nuestro país.

En primer lugar, se han dividido las técnicas de grabado en dos tipos distintos:

-Con incisión: son aquellas técnicas que emplean la incisión al grabar. En ellas se incluyen la xilografía, el linóleo y el grabado en metal.

-Sin incisión: son las técnicas que no usan la incisión para grabar. Entre ellas se destacan la litografía, serigrafía, gofrado, fotografía, fotocopia, heliografía, láser, computador, etc.

También existe el "Cuño Seco", en que la matriz se puede imprimir sin tinta, por lo que el resultado es una imagen sobresaliente.

Otra distinción importante que se analizará es la diferencia entre técnicas de grabado y sistemas de impresión, según la clasificación de Mariano Rubio Martínez.

APENDICE:

Con el objeto de completar esta investigación, se ha incluido un apéndice con las técnicas más importantes de grabado y una breve reseña histórica acerca de su origen y desarrollo.

Es necesario aclarar que se utilizará un lenguaje técnico para especialistas y que se ha incorporado en la bibliografía varios manuales técnicos de consulta, en caso que querer profundizar en este aspecto.

A continuación, se procederá a mencionar y explicar brevemente en qué consisten las distintas técnicas, de modo de distinguirlas y poderlas comprender mejor.

Terminología Técnica:

Existen diferentes tipos y técnicas de grabado que se han desarrollado a lo largo de la historia, pero antes de exponer sus características y diferencias, es necesario aclarar la terminología que se utilizará para diferenciarlas.

En primer lugar, se han dividido las técnicas de grabado en dos tipos distintos:

-Con incisión: son aquellas técnicas que emplean la incisión al grabar. En ellas se incluyen la xilográfía, el linóleo y el grabado en metal.

-Sin incisión: son las técnicas que no usan la incisión para grabar. Entre ellas se destacan la litografía, serigrafía, gofrado, fotografía, fotocopia, heliografía, láser, computador, etc.

También existe el **"Cuño Seco"**, en que la matriz se puede imprimir sin tinta, por lo que el resultado es una imagen sobresaliente.

Otra distinción importante que se enfatizará es la diferencia entre técnicas de grabado y sistemas de impresión, según la clasificación de Mariano Rubio Martínez.

Las técnicas de grabado se realizan en planchas grabadas "con" incisiones y su estampación origina los grabados, mientras que los sistemas de reproducción son todas aquellas obras técnicas que dan origen a una plancha matriz "sin" incisión y que permiten la impresión de un número de estampas iguales.

1-1) GRABADO EN PLANCHA: es la impresión de técnicas tradicionales.

Las estampas son aquellas pruebas sobre papel, estampadas de una plancha matriz y que se logran por cualquier procedimiento o medio de impresión conocido.

2-1) A su vez, existen dos formas diferentes del grabado:

***Original:** es la composición de una obra realizada por su autor.

***Reproducción:** es la multiplicación o copia de la obra original, efectuada por el mismo artista o por un impresor.

Fases del Grabado:

Tanto en el grabado como en los sistemas de impresión se procede en dos fases diferentes:

-**Primera fase:** se hace la plancha matriz, piedra, pantalla o base a partir de la cual se va a trabajar.

-**Segunda fase:** se efectúa la estampación. Este proceso debe realizarlo el artista que graba o si no, vigilarlo en forma cuidadosa.

A continuación, se tratará acerca de las técnicas y procedimientos que se utilizan en el arte del grabado, comenzando por las más antiguas hasta las últimas innovaciones que se han desarrollado en la actualidad.

Luego se coloca un papel bajo ésta y se somete a presión, ya sea manual o mediante una prensa, la cual transfiere la tinta y deja una ligera huella en la superficie del papel.

Xilografía o Grabado en Madera: xilografía proviene de "xylon" que significa madera y "graphe" que significa grabar.

La xilografía es la técnica más antigua de estampación y consiste en la impresión de algún diseño sobre una hoja de papel o tejido, utilizando bloques de madera tallados o labrados. Para esto, se emplea una plancha plana de nogal, peral o cerezo.

LAS TÉCNICAS DEL GRABADO:

Para obtener una multiplicación de imágenes y crear un grabado se puede recurrir a tres procedimientos principales:

1-) GRABADO EN RELIEVE: abarca las dos técnicas tradicionales de:

- Xilografía: o grabado en madera.
- Linóleo.

2-) GRABADO AL HUECO: se considera en este ámbito al:

- Grabado en metal

3-) TÉCNICAS DE SUPERFICIE:

- Litografía: o grabado sobre piedra.

Actualmente se han desarrollado nuevas técnicas como la serigrafía, el heliograbado y el fotograbado que han incorporado las técnicas fotográficas de impresión. Incluso se ha llegado al monotipo (una sola copia) que es una obra gráfica, pero no cumple con la función propia de reproducción del grabado.

1-) GRABADO EN RELIEVE: en este proceso, la imagen matriz o base es rebajada o cortada con algún instrumento (cuchillo o gubia), por lo que su superficie adquiere un relieve y, al momento de imprimir, se obtienen líneas o superficies planas.

Otra forma de elaborar la imagen matriz es pegar recortes de metal o cartón sobre la superficie de la plancha.

Antes de imprimir, se aplica la tinta -relativamente gruesa- con un rodillo sobre la superficie de la plancha.

Luego se coloca un papel bajo ésta y se somete a presión, ya sea manual o mediante una prensa, la cual transfiere la tinta y deja una ligera huella en la superficie del papel.

Xilografía o Grabado en Madera: xilografía proviene de "xylon" que significa madera y "graphe" que significa grabar.

La xilografía es la técnica más antigua de estampación y consiste en la impresión de algún diseño sobre una hoja de papel o tejido, utilizando bloques de madera tallados o labrados. Para esto, se emplea una plancha plana de nogal, peral o cerezo.

Esta técnica comenzó a ser usada alrededor del año 1400 en Europa, con el objeto de hacer imágenes religiosas sobre papel.

En la xilográfía tradicional, el artista usa una gubia o cuchillo, para cortar y rebajar el tajo de madera en aquellas partes que no quiere imprimir.

El resultado que se produce son líneas fuertes o amplias superficies planas, que generalmente conservan la textura propia de la madera.

Básicamente, hay dos sistemas de estampación xilográficos:

a-) Estampación por golpe de presión: el bloque de madera entintado es presionado sobre una hoja de papel o tela, de una sola vez, con la ayuda de una prensa mecánica.

b-) Estampación por frotamiento: es un procedimiento más lento y delicado que se efectúa frotando sobre el papel, con un instrumento adecuado que se coloca sobre la superficie entintada de la madera, hasta lograr una impresión uniforme.

Existen a su vez técnicas xilográficas diferentes, ya que se puede proceder de dos maneras, según sea el corte de la madera:

-Técnica al Hilo o según la fibra: surgió entre los siglos XV y XVI. Para trabajar, se utiliza una plancha o bloque bien liso de madera y las vetas de ésta deben ser paralelas a la superficie de la tabla (cortada "al hilo" de la fibra).

Luego se pinta con cerusa -albayalde- y se dibuja la composición que se va a grabar. Las partes blancas de la imagen se vacían por medio de una pequeña gubia o formón, quedando los trazos del dibujo en relieve.

Finalmente, se entinta y se imprime la plancha, hasta que se obtiene el resultado.

-Xilográfía de Testa o a contrafibra: nació a fines del siglo XVIII, desarrollándose hasta el siglo XX.

Se emplean bloques de madera, cuyas vetas son perpendiculares a la tabla (a "contrafibra"), lo que les da dureza y permite trazar las tallas libremente.

Hay que destacar que las maderas pueden ser duras o blandas, pero generalmente permiten una labor rápida, ya que las imágenes logradas son sintéticas, de trazos firmes y anchos.

El dibujante ejecuta los rasgos de la composición a tinta y realiza la imagen en negativo (al revés del resultado final).

El dibujo se transforma en una plancha grabada cuando se quita todo lo que no es el rasgo trazado en tinta, lo que se realiza con un instrumento cortante como un cuchillo, buril o gubia. Así se destaca el rasgo del dibujo y se convierte en relieve.

El impresor lo ennegrece con un rodillo de cuero impregnado de tinta grasosa. Luego se coloca una hoja humedecida en agua sobre la plancha entintada y se presiona el dorso de la hoja con un frotador. De este modo, se reproducen los rasgos del grabado sobre el papel.

También se puede grabar a buril sobre madera de punta, lo que permite diferentes efectos de las tintas.

En la época contemporánea, se usa una variación de esta técnica, ya que se coloca la plancha como padrón táctil debajo del papel y se aplica la tinta directamente, en vez de entintar el tajo de madera.

El Linóleo:

En este procedimiento, el artista utiliza un cuchillo o gubia para trabajar su plancha de linóleo. Ésta es cortada y tallada en todas aquellas partes de la superficie que no se quieren imprimir.

Los efectos que se producen son líneas fuertes y lisas o amplias superficies planas.

A lo largo del siglo XX, se ha difundido mucho su práctica.

A continuación, emplea un instrumento como el buril para "atacar" la superficie. Mientras más profundas sean las incisiones, más negras serán, ya que retendrán una mayor cantidad de tinta.

Camaieu o Camafeo:

El grabado en madera se enriqueció con la introducción del "camaieu", una antigua técnica del siglo XIII que se desarrolló en el siglo XVI y consistía en realizar, en una primera plancha de madera, los valores lineales a estampar en negro o un color.

En otra, o en varias planchas más, se procedía de igual forma, pero utilizando las distintas gradaciones de grises u ocres que se querían estampar y se superponían las planchas para obtener la impresión del "claroscuro".

De este modo, se obtenían efectos de "volumen", parecidos a la "grisalla" que consistía en una preparación previa, en una sola gama, con la cual los pintores ejecutaban un cuadro antes de usar el color o el relieve de un camafeo.

Esta técnica se originó debido al afán por conseguir en la xilográfía, un mayor modelado de trazos fuertes que eran coloreados a mano.

Se cree que su descubridor fue Just de Nesker, un grabador que se instaló en Augsburgo, o Baldung Grün.

Dürer y Cranach utilizaron esta técnica y Ugo di Carpi la introdujo en Italia, realizando las mejores estampas, entre las que se destaca "La Pesca Milagrosa" de Rafael.

Generalmente, estaba dirigida a un público masivo y popular, pues los grabados en blanco y negro del buril y del aguafuerte eran demasiado austeros.

2-) GRABADO AL HUECO: en este procedimiento, la tinta permanece en las incisiones o tallas de la plancha y se suprime las partes que constituyen el dibujo mismo.

El grabador calca el dibujo en sentido inverso al original sobre una plancha de cobre pulida. Luego marca el dibujo, con una punta de acero, indicando el sentido de las tallas principales.

A continuación, emplea un instrumento como el buril para "atacar" la superficie. Mientras más profundas sean las incisiones, más negras serán, ya que retendrán una mayor cantidad de tinta.

Jaime Cruz: "La Memoria del Grabador". Exposición seleccionada de grabados (1960-1994), pag. 9.

Jaime Cruz, al referirse al huecograbado, considera que "toda obra grabada es un mestizaje"⁶⁷. Esta unión se realiza entre dos elementos complementarios: por un lado, la "hoja-virgen" y por otro, la "placa de cobre-madre fecundada", cargada de tinta. Es el artista grabador quien procede de esta manera, originando la obra de arte.

Calcografía: proviene de "chalcos" que significa cobre o bronce. Las planchas que se utilizan son de cobre, pero gradualmente han sido sustituidas por planchas de zinc y, en forma más reciente, por celuloide.

La calcografía recurre a distintos métodos. Los más utilizados son:

- El grabado a talla dulce o buril.
- Grabado a punta seca.
- Grabado al humo o arte negro (manera negra).
- El aguafuerte.
- El aguatinta.

A su vez, estas técnicas se pueden dividir en dos tipos:

***Directas:** abarcan el buril, la punta seca y la manera negra.

***Indirectas:** consideran el aguafuerte, el barniz blando y el aguatinta.

Grabado a Talla Dulce o Buril:

Hacia 1460, surgió el grabado en hueco o "talla dulce", cuya paternidad se le atribuye a **Maso Finiguerra**, un orfebre florentino del tiempo de los Médicis. Él era un "niellatori", ya que utilizaba en sus obras un "**niello**" o esmalte negro, hecho de plata y plomo fundidos con azufre.

Con el fin de obtener un calco de sus niellos, se le ocurrió entintar las incisiones efectuadas en metal, para lo cual limpiaba la superficie y dejaba la tinta en los surcos. Luego procedía a estampar sobre un papel humedecido, mediante la presión ejercida con un rodillo blando.

La punta seca es un instrumento de sección circular hecho de alambre de acero y que se monta, como la mina de un lápiz, en un cilindro de madera.

⁶⁷ Jaime Cruz: "La Memoria del Grabador". Exposición seleccionada de grabados (1960-1994), pág. 9.

Entre sus mejores obras se destacan "La Coronación de la Virgen" de 1452, y algunos "niellos" que realizó para el Baptisterio de Florencia.

De esta manera, se logró un importante descubrimiento técnico que contribuyó al posterior desarrollo del grabado.

El procedimiento actual se basa en el de Finiguerra, ya que primero se debe limpiar muy bien la plancha, la cual tiene que estar prolijamente lisa.

Posteriormente, se dibuja a pluma o pincel y con un punzón de acero se surcan líneas finas o gruesas (profundas o superficiales), de modo de erosionar la plancha. De este modo, en los huecos se escurre la tinta de impresión que se aplica utilizando un tampón.

Al trabajar con el buril, se obtiene una línea limpia y de bordes definidos.

Criblè o Acribillado:

A mediados del siglo XIII, surgió una nueva técnica de grabado, conocida como "**criblè o acribillado**" que se realizaba sobre madera o planchas de metal blando (generalmente plomo).

Se hacía un punteado por medio de un punzón o también pequeñas incisiones a punta de buril, para obtener blancos y valores grises, con mayor o menor separación del punteado.

Una de las obras tratadas con esta técnica fue "La Anunciación" de German School.

Grabado a Punta Seca:

Es un procedimiento indicado para buenos dibujantes, debido a que permite un dibujo directo sobre una plancha de cobre o zinc.

En el siglo XVII, Rembrandt utilizó esta técnica de manera magistral.

La punta seca es un instrumento de sección circular hecho de alambre de acero y que se monta, como la mina de un lápiz, en un cilindro de madera.

Se trabaja en la plancha de la misma manera como se dibuja sobre un papel. Una vez terminado el trazado, se quitan las barbas o restos que se producen por la incisión, debido a lo cual se obtienen bordes no bien definidos, y se procede a estampar.

Esta técnica no permite correcciones y los dibujantes expertos obtienen reproducciones perfectas de sus dibujos.

Grabado al Humo o Arte Negro:

Es una técnica que surgió en el siglo XVII, también llamada "manera negra" o "mezzotinto".

Consiste en granear la plancha con puntitos espesos, mediante una herramienta llamada "graneador" que tiene estriás y dientecillos.

Esta operación es similar a dibujar sobre un papel cubierto de grafito, empleando una goma de borrar o a pintar con blanco sobre una superficie negra.

Para suprimir el grano y rebajarlo, se utiliza un instrumento que permite obtener una gama de valores, que van desde el blanco hasta el negro más puros, pasando por los grises.

El Aguafuerte:

La técnica del aguafuerte fue adoptada y desarrollada por algunos grabadores del siglo XVI, a partir de los procedimientos artesanales de los orfebres que decoraban armaduras.

Uno de los más destacados aguafuertistas de la historia fue Rembrandt, quien desarrolló la técnica y sus posibilidades expresivas.

El proceso consiste en que el artista elabora una imagen matriz y para eso utiliza una plancha metálica que cubre con una densa capa de cera, a través de la cual dibuja con una aguja o punta de acero.

De esta manera, el barniz protector se aplica en las zonas que no serán "mordidas" o afectadas por el ácido, dejando libres aquellas que el aguafuertista elija destacar.

Luego se somete la plancha a la acción del aguafuerte o ácido nítrico diluido, cuya tarea es grabar surcos o tallas, donde el metal ha quedado al descubierto por la punta de acero.

También se pueden enriquecer los tonos en algunas partes, para lo cual se protege el resto con barniz y se somete la plancha nuevamente a la acción del ácido.

Mediante las "**mordeduras**" -dejar actuar al ácido en la plancha-, se obtienen tallas sucesivas más o menos ahuecadas, según lo cual se retiene mayor o menor cantidad de tinta. Entonces se procede a imprimir y se puede lograr una amplia gama de valores que abarca desde el gris claro al negro oscuro.

Actualmente, los aguafuertistas han enriquecido la técnica, con el fin de lograr mejores efectos de diseño y textura. Para ello, colocan una vera más blanda sobre la plancha y encima ponen diferentes objetos que son presionados e incluso se puede dibujar con cualquier elemento.

De este modo, se deja actuar al ácido que ataca la plancha en las zonas descubiertas -sin barniz protector- y luego se imprime la imagen.

Esta técnica es usada principalmente, para obtener efectos lineales ricos y flexibles.

Al aguafuerte corresponden el barniz blando y el aguatinta.

Barniz Blando:

Es una técnica en que la plancha se recubre de un barniz de esta clase.

El Aguatinta:

Esta técnica se desarrolló en el siglo XVIII y fue inventada por el grabador **Le Prince** en 1768. Su nombre proviene del italiano y significa "**agua teñida**".

Uno de los grandes artistas que aplicó y desarrolló esta técnica en forma maestra fue Francisco de Goya y Lucientes.

Es un procedimiento del grabado que resalta el valor de las masas plásticas, antes que el de las líneas.

34 La plancha metálica se recubre de grano de resina o pez-castilla, a lo que se le llama "granear" y luego se calienta hasta que se adhiera bien a la superficie de la plancha. Despues ésta se cubre en las partes que no van a ser tocadas por el ácido, con un barniz líquido protector.

El ácido penetra entre los granos y agujerea el metal en las partes no protegidas por la resina, lo que produce una gran cantidad de cavidades irregulares que retienen la tinta para la impresión.

Al igual que el aguafuerte, las mordeduras sucesivas dan valores bastante matizados e incluso se puede hacer morder un grano de resina sobre una plancha que ya ha sido tallada.

De esta manera, se obtiene un tono parecido a la acuarela, con efectos muy finos y sutiles.

Técnica "al Azúcar":

Una variación más reciente del aguatinta es una técnica denominada "lift ground" o "al azúcar". Actualmente es bastante utilizada para lograr efectos más directos y pictóricos.

El artista diseña libremente sobre la plancha de metal, usando un pincel y almíbar de azúcar o alguna solución soluble parecida. Una vez que éste se ha secado, se cubre toda la superficie con una delgada capa de barniz líquido y la plancha es sumergida en agua.

Entonces, el azúcar absorbe el agua a través del barniz y, una vez disuelto, queda marcado en la plancha el diseño que se realizó al principio. Finalmente, se aplica al metal el mismo tratamiento que en el aguatinta.

Grabado Au Pointillé o Punteado:

Se opera sobre el cobre con el buril o la punta seca y finos instrumentos como mateadores y ruletas, que originan el dibujo y su modelado, no por trazos, sino por puntos.

El grabado "**al lápiz**" se basa sobre el mismo principio.

Es importante destacar que casi todos estos procedimientos pueden utilizarse en forma conjunta.

3-) TÉCNICAS DE SUPERFICIE: estas técnicas se refieren a los procesos en los cuales la impresión es hecha de una superficie plana. Debido a esto, el papel también permanece plano, una vez realizado el proceso de imprimación.

La Litografía: es la más usada de las técnicas de superficie y su nombre proviene de la palabra griega "lithos" que significa piedra.

En un estricto sentido, no es un grabado debido a que no se talla, sino que se dibuja sobre una piedra calcárea (de origen marino) que debe ser lisa y de grano fino.

Es por eso que se la ha clasificado dentro de las técnicas "sin incisión" del grabado.

La primera prueba litográfica que se conoce es de 1796 y fue inventada por el bávaro **Aloys Senefelder**, nacido en Praga en 1771, quien se estableció en Munich, donde murió en 1834. Encontró el principio de la litografía por casualidad y se dedicó a desarrollarla, a lo largo de su vida, ya que fue un inventor exitoso y reconocido en su época.

No podía dejar de publicar el descubrimiento de esta nueva técnica, por lo que escribió un libro en alemán, que se dio a conocer en 1818 y fue traducido al francés por Treuttel y Würtz, con el siguiente título:

"L'art de la lithographie ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre, précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès, par M. Aloys Senefelder, inventeur de l'art litographique."

Este procedimiento permitía reproducciones en un gran número de ejemplares. De ahí que se expandiera rápidamente por toda Europa, ya que hacía posible la multiplicación de escritos como membretes, tarjetas de visita y de música, además de los dibujos "en que el propio artista podía, sin las dificultades de las otras formas de grabado, realizar directamente sus obras si lo quería: fue el gran vehículo de la estampa romántica."⁶⁸

⁶⁸ Alamiro de Avila Martel: "La Litografía en Chile hasta la publicación del Album de Rugendas". En: Mauricio Rugendas: "Album de Trajes Chilenos" (1838). Editorial: Universitaria, Santiago, 1970, pág. 34.

Algunos de los artistas europeos que desarrollaron esta técnica en el siglo XIX, fueron Daumier y Toulouse-Lautrec.

En la década de 1820-30, se multiplicaron los talleres litográficos por todas partes, hasta llegar a América e incluso Chile.

Procedimiento: se basa en el principio químico de la repulsa del agua por la grasa. En primer lugar, el artista hace un dibujo sobre la piedra que se calca sobre un papel, utilizando un cuerpo graso (tinta, pincel o lápiz compuesto de sebo, jabón, resina y negro de humo). El lápiz se adhiere al grano de la piedra.

El dibujo se hace a la inversa y se fija con un corrosivo liviano que puede ser ácido nítrico o goma arábiga, lo que vuelve la piedra más absorbente al agua, en las partes no cubiertas por la tinta o lápiz grasoso.

Luego se somete la piedra a una serie de procesos químicos, utilizando los ácidos correspondientes. Posteriormente, se la humedece con una esponja y se pasa el rodillo, impregnado en tinta grasosa, sobre el área engrasada del dibujo.

Hay que destacar que las partes desnudas de la piedra calcárea, al encontrarse húmedas, rechazan la tinta. Finalmente, el impresor coloca la hoja de papel y logra reproducir el dibujo al derecho, mediante presión.

La gracia de esta técnica es que permite gran libertad de expresión, pues se pueden producir efectos lineales, planos, pictóricos o tonales.

En la litografía contemporánea, se usan frecuentemente planchas de metal o de plástico en vez de piedras. La imagen matriz se puede preparar imprimiendo varios objetos o incluso imágenes fotográficas que se transfieren a la piedra o plancha.

También existe otro método, en que se producen reacciones entre elementos químicos antagónicos, lo que se realiza en la misma superficie de la piedra.

También puede dibujar sobre la piedra, para lo cual usa un lápiz graso o tinta.

Luego cubre toda la superficie con un apresto soluble en agua y lava la malla con bencina, en el lugar donde dibujó el diseño.

Grabado en Color:

En general, los grabados son de un solo color, pero actualmente presentan un gran colorido, ya que se utilizan distintas planchas de madera, piedra o metal, para cada color o para los colores complementarios.

Tradicionalmente, se utilizaba una imagen matriz para cada color, pero los métodos más recientes emplean tintas de distinta densidad, que se distribuyen en planchas de diferentes niveles.

En el aguafuerte, se superponen varias planchas o un solo cobre recibe todos los colores. Este procedimiento ha sido denominado "**a la poupée**" o "**muñequilla**", debido al pequeño tampón usado para repartir las tintas de colores sobre la plancha.

Para la litografía en color, se emplean distintas piedras.

Técnicas de Recortes o Stencil:

En estas técnicas, el procedimiento de estampado se realiza a través de superficies que son dejadas al descubierto, para dejar pasar el color.

La Serigrafía:

Es la técnica de recortes más ampliamente usada por los artistas hoy en día y su nombre proviene del griego "serikos" que significa "seda".

Durante la década de 1930, fue desarrollada en los Estados Unidos y su particularidad permite obtener efectos planos o pictóricos.

Es un sistema de impresión que no utiliza plancha, sino una pieza de seda fina estriada en un bastidor de madera, a través de la cual pasa la tinta a la hoja o material que se va a estampar.

El artista tapa la malla de seda en las áreas que no quiere imprimir, mediante una película adhesiva (pueden ser trozos de parches o pegamento impermeable). También puede dibujar sobre la seda, para lo cual usa un lápiz grasoso o tinta.

Luego cubre toda la superficie con un apresto soluble en agua y lava la malla con bencina, en el lugar donde dibujó el diseño.

A continuación, coloca un papel debajo del bastidor y usa una espátula de goma dura, para forzar la pintura, a través de las aberturas de la malla. Entonces obtiene el dibujo deseado.

Otra manera de trabajar esta técnica, es pintar la seda con una película o gelatina fotosensitiva, sobre la cual se coloca una diapositiva fotográfica transparente.

Al exponerse a la luz, las áreas oscuras de la foto transparente protegen la gelatina, la cual se va endureciendo en aquellas áreas donde la luz ha penetrado.

Entonces se sumerge el bastidor en agua caliente, con el objeto de sacar la gelatina -que ha sido protegida de la luz- y se obtiene en la malla abierta de la seda, la forma del diseño original.

Actualmente la serigrafía es muy usada, debido a que permite obtener un mayor número de copias y a la variedad de efectos que posibilita.

El Heliograbado:

Es una técnica que utiliza material transparente (poliéster o papel diamante), en el cual se dibuja con tintas para plástico o lápiz graso y, gracias a la acción de la luz y del amoniaco, se pueden obtener las reproducciones de una imagen original.

Otras técnicas actuales utilizan la fotografía y la fotocopia, como medios de reproducción, para ser impresas en forma de grabado y existen numerosas variantes que utilizan técnicas mixtas que combinan grabado, pintura, recortes y otras formas de reproducir imágenes.

BIBLIOGRAFIA: Fuentes primarias

I-) FUENTES PRIMARIAS:

- 1-) Feliú Cruz, Guillermo y otros autores: "**Impresos Chilenos (1776-1818)**", volumen I. Biblioteca Nacional. Ed: Nascimento, Santiago de Chile, 1963.
- 2-) Graham, María: "**Journal of a residence in Chile during the year 1822 and a voyage from Chile to Brazil in 1823**". London, printed for Hurst Longmann, 1824. En: Biblioteca americana "Diego Barros Arana" - Biblioteca Nacional de Santiago.
- 3-) Lebe, Otto: "**Carta al Señor Ministro de la Instrucción Pública**". Parkstrasse Mun, Leipzig, Alemania, agosto de 1887 - julio 1888. En: Documentos del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.
- 4-) "**Primeros Impresos Chilenos**": partes de defunción (1787) enviados por Tomás Alvarez de Acevedo y Pedro José de la Sota. En: Biblioteca José Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago.
- 5-) Rugendas, Mauricio: "**Album de Trajes Chilenos (1838)**". Ed: Universitaria, Santiago de Chile, 1970. En: Biblioteca Central de la Universidad de Chile.
- 6-) Schmidtmeyer, Peter: "**Viaje a Chile a través de Los Andes**". Versión castellana de Eduardo L. Semino. Ed: Claridad. Buenos Aires, Argentina, 1947. En: Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.
- 7-) Revisión de archivos, documentos y biblioteca del **Museo de Arte Contemporáneo** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
- 8-) Revisión de archivos, documentos y bibliografía del **Taller 99**.
- 9-) Millar, Pedro: "**Elogio del Grabado en Chile**". Texto inédito, Abiñ de 1995.
- 10-) Navarrete, Michael: "**Balacoda en la poesía popular 1884-1896**". Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Centro de Investigaciones "Diego Barros Arana". Colección Sociedad y Cultura, Chile, 1993.

II-) FUENTES SECUNDARIAS:

Bibliografía:

- 1-) Cruz de Amenábar, Isabel: **"Arte y Sociedad en Chile 1550-1650"**. Ediciones: Universidad Católica de Chile. Santiago, 1986.
- 2-) Cruz de Amenábar, Isabel: **"Los Comienzos de la Caricatura en Chile"**. Boletín de la Academia Chilena de la Historia, número 102. Santiago, 1992.
- 3-) Cruz, Jaime: **"Léxico del Grabado en Metal"**. Ediciones: Universidad Católica de Chile. Colección: Textos Universitarios. Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Escuela de Arte. Editorial: Universitaria, S.A. Santiago de Chile, 1992.
- 4-) Cruz, Jaime: **"La Memoria del Grabador"**. Exposición seleccionada de grabados 1960-1994. Museo Nacional de Bellas Artes - Casa de Arte de la Universidad de Concepción. Santiago de Chile, noviembre y diciembre de 1994.
- 5-) Enciclopedia **"Espasa-Calpe"**. Varios autores. Editorial: Espasa-Calpe S.A., Madrid, España, 1985.
- 6-) Gran Enciclopedia **"Rialp"**, Tomo XI. Varios autores. Ediciones Rialp, S.A.; Madrid, España, 1981.
- 7-) Letelier, Rosario; Morales, Emilio y Muñoz, Ernesto: **"Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile"**. Museo de Arte Contemporáneo. Editorial: Universitaria, S.A. Santiago, 1993.
- 8-) Madrid Letelier, Alberto: **"La Línea de la Memoria"** (Ensayo sobre el Grabado Contemporáneo de Valparaíso). Primera parte. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación. Primera edición, Valparaíso, abril de 1995.
- 9-) Millar, Pedro: **"Taller 99"**. Cal Ediciones, 1982.
- 10-) Millar, Pedro: **"Elogio del Grabado en Chile"**. Texto inédito, Abril de 1995.
- 11-) Navarrete, Micaela: **"Balmaceda en la poesía popular 1886-1896"**. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Centro de investigaciones "Diego Barros Arana". Colección Sociedad y Cultura, Chile, 1933.

- 12-) Rubio Martínez, Mariano: "**Ayer y Hoy del Grabado y Sistemas de Estampación**". Ediciones: Tarraco. Tarragona, España, 1979.
- 13-) Solanich Sotomayor, Enrique: "**Dibujo y Grabado en Chile**". Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección: Historia del Arte Chileno. Editorial: CEPCO, S.A. Santiago de Chile, 1987.
- 14-) Uribe Echeverría, Juan: "**Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo**". Folklore de la Provincia de Santiago, 1962.

1-) Entrada a la sección de **Diarios, Revistas, Catálogos y Trabajos Universitarios**:

- 1-) Arenas Zapata, Magaly: "**El Taller 99 conserva su patrimonio**". Diario "El Mercurio". Santiago de Chile, Domingo 28 de Mayo de 1995.
- 2-) Benavente Millán, Cristián David: "**Algunos Aspectos del Grabado en Chile**". Tesis de Licenciatura en Arte, con mención en grabado. Editorial: Universidad Católica de Chile. Santiago, 1976.
- 3-) Catálogo: "**Ayer y Hoy** del Grabado. 1956-1985.
- 4-) Folleto: "**Nemesio Antúnez**". Retrospectiva Grabados 1946-1989. Ediciones: Hernán Garfias Ltda. Blackbox-Artes Visuales Ltda. Santiago de Chile, 1989. Galería Praxis.
- 5-) García, Francisca; González, Carolina; Martínez, Valeria y Valdés, Alejandra: "**Memorias de un Taller**". Seminario de Grabado. Profesor-guía: Jaime Cruz. Universidad Católica de Chile.
- 6-) Millar, Pedro: "**Catálogo de Exposición: Delia del Carril**" (1994).
- 7-) Millar, Pedro: "**La Lira Popular y la Tradición Chilena del Grabado en Madera**". Revista de Arte, Universidad Católica de Chile.
- 8-) Ogaz, Hernán: "**El Grabado en Madera y su Conservación**". Revista de Arte, Universidad Católica de Chile.
- 9-) Revisión de diarios: "**El Diario**", "**El Mercurio**", "**La Epoca**", "**La Nación**", "**La Tercera**", (1976 - 1995).

10-) Revisión de curriculum vitae, catálogos, entrevistas a artistas grabadores en diarios y revistas, libros sobre el tema, cartas, etc., propiedad del **Museo de Arte Contemporáneo**.

11-) Revisión de libros, catálogos, entrevistas, artículos de diarios, etc., propiedad del **Taller 99** de Grabado.

III-) FUENTES ORALES:

- 1-) Entrevista a **Roser Bru**, en el actual Taller 99, durante al elaboración y edición de 60 copias del grabado "Sandía Calada" para la Galería Carmen Waugh, 5 de abril de 1995.
- 2-) Entrevista a **Dinora Doudtchitzky**, en su casa, 2 de mayo de 1995.
- 3-) Entrevista a **Jaime Cruz**, en su oficina del Comendador, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, 8 de mayo de 1995.
- 4-) Entrevista a **Luz Donoso**, en su casa, 18 de agosto de 1995.
- 5-) Entrevista a **Emilio Ellena**, en su casa, 30 de agosto.
- 6-) Entrevista a **Eduardo Garreauad**, en su casa 24 de abril de 1995.
- 7-) Entrevista a **Lea Kleiner**, en su casa, 22 de junio de 1995.
- 8-) Entrevista a **Pedro Millar**, en su oficina del Comendador, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, 30 de junio de 1995.
- 9-) Entrevista a **Eduardo Vilches**, en su oficina del Comendador, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, 25 de mayo de 1995.

INDICE

	Págs.
INTRODUCCION	1
METODOLOGIA	4
CAPITULO I: Origen y Práctica del Grabado en la Historia Universal	7
Etimología del Término	7
Reseña de la Historia Universal del Grabado	9
Grandes Maestros del Grabado	12
CAPITULO II: El Grabado en América y en Chile	21
1-) El Grabado en América	21
2-) El Grabado en Chile:	22
Los Grabados de los Primeros Cronistas en Chile	22
La Imprenta en Chile	27
I-) El Origen del Grabado en Chile	29
A-) El Legado Europeo	29
Lord Cochrane y sus Proclamas	30
Litografiadas	30
El Diario de María Graham	32
La Obra de Peter Schmidtmyer	33
La Introducción de la Litografía en Chile	34
La Labor Litográfica de Jean Baptiste Lebas	36
El Album de Trajes Chilenos de Rugendas	37
La Caricatura y la Litografía	40
B-) Chile y la Poesía Popular	43
II-) La Enseñanza del Grabado en Chile	49
Marco Aurelio Bontá Costa	56
Carlos Hermosilla Alvarez	58
El Grupo de Grabadores de Viña del Mar	59
El Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes	60
El Taller de Grabado de la Universidad de Concepción	61
CAPITULO III: El Taller 99	63
Un Modelo: El Atelier 17 de Hayter	64
El Maestro Antúnez: Gestor de un Taller	64
El Aporte Cultural de Nemesio Antúnez	68
La Historia del Taller 99	69
La Realización de una Idea	69

El Surgimiento de una Nueva Escuela	71
Transformaciones Internas	72
Un Nuevo Rumbo	73
Los Aportes del Taller 99	76
Un Taller Colectivo	77
“El Cantar de los Cantares”	78
“Grabado y Poesía en el Taller 99”	79
“Machu-Pichu”	80
CAPITULO IV: Testimonios hechos Vida	82
Roser Bru	82
Dinora Doudtchitzky	87
Jaime Cruz	92
Pedro Millar	99
Luz Donoso	104
Eduardo Vilches	109
Lea Kleiner	114
Eduardo Garreauad de Mainvilliers	118
Emilio Ellena	122
CONCLUSION	126
APENDICE	129
Terminología Técnica	129
Fases del Grabado	130
Las Técnicas del Grabado:	131
1-) Grabado en Relieve	131
2-) Grabado al Hueco	134
3-) Técnicas de Superficie	140
Grabado en Color	142
Técnicas de Recortes o Stencil	142
La Serigrafía	142
El Heliograbado	143
BIBLIOGRAFIA	144
I-) Fuentes Primarias	144
II-) Fuentes Secundarias	145
Bibliografía	145
Diarios Revistas, Catálogos y	146
Trabajos Universitarios	
III-) Fuentes Orales	147