

## De arte menor a arte moderno. La colección de grabados del Museo de Arte y Artesanía de Linares

Felipe Baeza Bobadilla<sup>\*</sup>

**RESUMEN:** Este artículo ofrece un análisis crítico sobre el desarrollo del grabado como práctica artística en Chile. Enmarcando el problema de estudio entre los años 1931 y 1959, la investigación indaga en los procesos de enseñanza impartidos en los talleres de grabado de la época; estudia las estrategias técnico-discursivas que sustentaron la autonomización de las artes gráficas; expone los juicios emitidos por la crítica especializada a las exposiciones que buscaron inscribir el grabado dentro del campo artístico; y analiza formal e iconográficamente una selección de piezas de la colección de grabados del Museo de Arte y Artesanía del Linares. La metodología de investigación utilizada se basa en el levantamiento de fuentes primarias, muchas de ellas inéditas, y la crítica a fuentes secundarias.

**PALABRAS CLAVE:** grabado, Marco Bontá, Carlos Hermsilla, Nemesio Antúñez, Eduardo Vilches

**ABSTRACT:** This article offers a critical study of the development of engraving as an artistic practice in Chile. Framing the problem between 1931 and 1959, the text investigates the teaching processes taught in the engraving workshops of the time; studies the technical-discursive strategies that sustained the autonomy of graphic arts; exposes the judgments issued by the specialized critic to the exhibitions that sought to register engraving within the artistic field; and analyzes formally and iconographically a selection of pieces from the engraving collection of the Linares Fine Arts and Craftwork Museum. The research methodology is based on the gathering of primary sources, many of them unpublished, and criticism of secondary sources.

**KEYWORDS:** engraving, Marco Bontá, Carlos Hermsilla, Nemesio Antúñez, Eduardo Vilches

---

<sup>\*</sup> Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y magíster en Teoría e Historia del Arte por la misma casa de estudios. Se ha especializado en el estudio del grabado chileno y ha desarrollado proyectos de investigación en historia de las artes visuales, ámbito en el que ha publicado diversos artículos. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad Católica del Maule (convenio UArcis).

Cómo citar este artículo (APA)

Baeza, F. (2019). *De arte menor a arte moderno. La colección de grabados del Museo de Arte y Artesanía de Linares*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

## Introducción

El siguiente artículo se propone estudiar el desarrollo del grabado o la «estampa o ilustración obtenida mediante un proceso técnico-creativo realizado sobre una matriz de metal, madera, piedra o estarcido de género» (Cruz, 2002, p. 79) en el campo artístico chileno. En cuanto medio artesanal de impresión, el grabado tiene un carácter ambivalente: desde una lógica funcional, por una parte, puede ser entendido como una técnica para reproducir imágenes, mientras que, considerado dentro de las prácticas artísticas, puede ser apreciado en términos estéticos.

El objetivo principal del texto es evidenciar cómo ocurrió en el país el mencionado desarrollo o tránsito de la disciplina desde lo funcional a lo estético. Para ello, el problema de estudio se ha enmarcado entre los años 1931 y 1959, y la tesis que se argumenta plantea la evolución del arte del grabado en tres etapas formativas. La primera de ellas, iniciada en 1931, se refiere a la gestión del artista Marco Aurelio Bontá (1899-1974) como formador de grabadores en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile—donde comenzó el proceso de autonomización de la práctica con fines estéticos y no meramente funcionales, y donde se estableció el canon iconográfico de corte figurativo e ilustrador del realismo social nacionalista—. La segunda etapa guarda relación con la extensión de esas políticas representacionales a provincia, a partir de la fundación del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar dirigido por el grabador Carlos Hermostilla Álvarez (1905-1991), discípulo de Bontá. El período de estudio se amplía hacia 1959, año de la consolidación del Taller 99 y su consecuente proyección a la década de los '60 como epicentro de producción para la disciplina. Dirigido por el arquitecto Nemesio Antúnez (1918-1993), este espacio se asocia aquí con la modernización estética del grabado y con la tercera etapa formativa de su evolución. En efecto, en este taller se desvinculó la gráfica del discurso nacionalista y se recurrió a una imaginería de lo doméstico, a partir de la cual se problematizó la composición visual en sintonía con la experimentación de procedimientos técnicos de impresión.

Estos procesos formativos y creativos fueron sometidos al escrutinio y a la ulterior validación por parte de la crítica especializada, en un largo y contradictorio trayecto que tuvo como consecuencia la actualización y ampliación del discurso respecto de lo artístico. Por tanto, además de estudiar la enseñanza del grabado, este trabajo hace un importante hincapié en su difusión, recepción y fortuna crítica.

Para contrastar estas ideas con su correlato material y visual se recurrió a una selección de grabados pertenecientes a la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares (MAAL). Este exquisito y valioso conjunto de estampas, que suma más de 100 piezas pertenecientes a los más variados grabadores chilenos, es susceptible de erigirse como una muestra ejemplar del desarrollo de la disciplina en el país. Gracias a la gestión del artista Pedro Olmos (1911-1991), varios artistas nacionales donaron obras en 1962 para levantar un museo en la ciudad. La iniciativa logró acopiar 200 piezas que quedaron bajo la tutela del Grupo Ancoa<sup>1</sup> hasta que la Municipalidad de Linares adquirió en 1964 un predio para la sede del Museo Municipal de Linares, inaugurado como tal el 12 de octubre de 1966. Dos años más tarde, la Municipalidad entregó el inmueble en comodato a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), y se gestionó el traslado de diversas piezas provenientes del Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional a las dependencias linarenses.

Ahora bien, en vista de la variedad de autores identificables en la colección de grabado del MAAL –muchos de ellos afiliados a los talleres dirigidos por Bontá, Hermosilla y Antúnez–, este artículo se aventura a plantear que dicho conjunto pudo haberse armado a partir de la donación de carpetas recopilatorias de los mencionados talleres<sup>2</sup>. Si bien la idea está aún por corroborarse, el análisis de los grabados que componen la colección podría hacer visible el devenir de la disciplina en términos formativos y productivos; ampliar su comprensión como práctica artística en estrecha relación con los discursos político-sociales de su contexto de producción y establecer lógicas filiales entre los diversos centros de enseñanza, lo que permitiría proyectar ciertas líneas

---

<sup>1</sup> Fundado en Linares en el año 1958 por los pintores Pedro Olmos, Emma Jauch (1915-1998) y Sergio Monje Solar, y los escritores Manuel Francisco Mesa Seco (1925-1991) y Samuel Maldonado Silva (1916-1988).

<sup>2</sup> Esta hipótesis surge al considerar que la elaboración de carpetas recopilatorias de estampas fue una práctica usual en los directores de talleres de grabado de la época –tradición rastreable hasta el día de hoy–. Al asumir la dirección del Museo de Arte Contemporáneo en 1947, Marco Bontá donó a este un conjunto de grabados de su acervo personal para conformar la primera colección institucional de grabados locales. Este acontecimiento es corroborado por el artículo de Andrés Pizarro (1956) publicado en la *Revista de Arte*: «El Museo se ha enriquecido con una notable y completa colección que resume la historia del grabado en Chile. Esta colección fue donada por Marco A. Bontá, quien la comenzó a formar hace 25 años atrás, al crearse el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas. Dicha colección consta de 150 grabados» (pp. 31-32). Bontá no solo hizo circular el conjunto de estampas por Santiago sino también en provincias tales como Talca y Punta Arenas, ejercicio que sirvió para montar exposiciones de grabado chileno en esas ciudades en los años 1948 y 1958, respectivamente. Para más detalles acerca de estos acontecimientos y de la labor divulgativa de Marco Bontá en torno al grabado, consultar Baeza (2017, pp. 34-56).

conceptuales para inscribirla dentro del esquema del arte moderno local. Por tanto, entiéndanse estos lineamientos como los objetivos que persigue el presente ensayo.

### **Primera etapa formativa: Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile**

En 1945 se creó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (IEAP)<sup>3</sup>, con Marcó Bontá como director. Poco tiempo después, el artista porteño Carlos Hermostilla (1945) felicitaba de puño y letra a su «maestro y amigo» Bontá por su designación y ofrecía su disposición para todo lo relacionado con su especialidad: «Creo que Ud. ya tiene constancia de mi profundo cariño por mi profesión y del deseo que me domina que el arte del grabado se difunda y tenga un auge en Chile digno de su importancia, como género artístico de trascendencia» (s. p.).

El deseo de Hermostilla no solo respondía a su voluntad personal de dar otra categoría a su oficio, sino que reflejaba también una realidad del arte local, aún en vías de reconocer al grabado como un medio artístico autónomo. Esto último se hace visible en los comentarios aparecidos en el diario *El Mercurio* (E. G., 1947) sobre el Primer Salón de Grabadores Chilenos, inaugurado en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación el 3 de noviembre de 1947:

Impresión de verdadero optimismo nos ha causado la primera Exposición de Grabadores realizada en la sala del Ministerio de Educación. Y decimos optimismo, pues consideramos que el país cuenta ya con un notable grupo de cultivadores del grabado al ácido, lo que significa un nuevo jalón ganado para el arte y un estímulo para aquellos editores oficiales o privados que anhelan decorar con ilustraciones refinadas algunos libros de selección. (p. 9)

Si bien el comentario considera a la disciplina como arte, le atribuye por otra parte un fin subsidiario, subordinado a lo ilustrativo en términos editoriales. Lo anterior tiene su fundamento en que la enseñanza de los procedi-

---

<sup>3</sup> El IEAP fue fundado el 27 de julio de 1945, dirigido por el artista Marco Bontá y una junta directiva conformada por representantes de distintas organizaciones relacionadas con el arte local. Mediante publicaciones, conferencias, seminarios y muestras de arte –para lo cual se creó la Sala de Exposiciones de la Universidad ubicada en la Casa Central–, concretó su misión por más de tres décadas: «[...] comunicar y acercar el quehacer de la Universidad de Chile a la comunidad y constituirse en un polo de producción, investigación y difusión de las prácticas artísticas nacionales» (Berríos *et al.*, 2012, p. 193).

mientos de grabado a mediados de la década de 1940 en Chile se impartía en el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Dicho taller estuvo desde 1931 a cargo de Bontá, quien enseñó «dibujo y tipografía; afiche; impresión corriente y talla dulce; encuadernación, costura y dorado de libros, y prioritario, el grabado, en sus procedimientos punta seca, agua fuerte [sic], barniz húmedo, madera y linóleo» (Solanich, 2011, p. 53), además de calcografía<sup>4</sup>.

Aunque la Escuela concebía el grabado principalmente como un arte aplicado a la industria editorial, y su plan era formar artífices y artesanos que pudieran insertarse en grandes fábricas o talleres de artes aplicadas, el reducto de Bontá se convirtió en la cuna de los primeros grabadores chilenos que pensaron la disciplina como medio artístico.

En un artículo de la *Revista de Arte*, Jorge Letelier (1936) comenta el regreso de Bontá a Chile tras sus estudios en Europa y su nombramiento como director del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas. A propósito de los rendimientos del taller, Letelier expone:

El grupo numeroso de muchachos que le rodea y entre los cuales algunos como Carlos Hermosilla, Francisco Quintero, Francisco Parada, Emilio Cruzat, Inés Ríos, etc., pueden considerarse artistas de meritorio saber, está destinado a procurar a la industria gráfica del país el operario-artista que, sirviéndose de los métodos modernos de que disponen los talleres de la industria nacional pueda dignificar la industria gráfica elevándola a la categoría de arte y de lujo, como ocurre en Europa. (p. 42)

Las palabras del intelectual y pintor chileno tienen asidero en la importancia que otorgó el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (período 1927-1931) —así como los gobiernos radicales sucesivos— a la modernización del país a través del desarrollo industrial y manufacturero tras la crisis de 1929. Sin embargo, no se concretó el objetivo que, se esperaba, cumplieran los egresados de Artes Gráficas, pues mientras las grandes y medianas industrias renovaban constantemente sus equipos y maquinarias, la producción de la Escuela de Artes Aplicadas oscilaba «entre la artesanía, el objeto decorativo y el objeto utilitario, disonante con la industrialización a gran escala, y en consonancia con el modelo productivo de la Pequeña Industria» (Caselli, 2010,

---

<sup>4</sup> Comúnmente, el grabado es definido por el tipo de matriz (madera, piedra, metal, tela) que se utiliza para realizar las estampas, la que tradicionalmente determina un grupo de técnicas (relieve y hueco) y procedimientos de impresión (xilografía, litografía, aguafuerte, serigrafía, etc.). Consultar Cruz, 2002, pp. 79-89.

p. 264). Esto tuvo como consecuencia una débil inserción de los egresados de la Escuela en el campo laboral. Su formación eminentemente artística los capacitaba para un trabajo más de autor que de obrero en la cadena de montaje, además de lo cual «nadie recibía capacitación para manejar máquinas ni tecnologías» (cit. en Caselli, 2010, p. 271).

Junto con lo anterior, los principales maestros del taller de Artes Gráficas, es decir, Marco Bontá, director del taller y profesor de Grabado, y Ana Cortés (1895-1998), profesora del curso de Afiche y Propaganda, no tenían vínculo alguno con la industria y desde finales de la década del '20 tenían renombre más bien en el campo artístico local. Considerando este punto, se hace comprensible que los estudiantes aventajados del taller siguiesen los pasos de sus maestros, como fue el caso, por ejemplo, de Pedro Lobos (1919-1968) –nombrado en 1945 profesor auxiliar del curso de Grabado– y Carlos Hermosilla –fundador en 1939 del Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar–.

Ahora bien, la propaganda en pos de la manufactura local iniciada por el primer Gobierno de Ibáñez del Campo fue el telón de fondo para una orientación nacionalista que, no obstante desplegarse en todos los aspectos de la cultura –desde la economía hasta el arte– exhibía perspectivas contradictorias. Si en el ámbito económico se fundaba en el impulso a la industria, en el campo de las artes aplicadas otorgaba potencia estética al objeto creado como crítica a la mecanización y estandarización industrial –lo que, además, se entendía como vía de liberación intelectual y espiritual para la clase obrera–:

Para la vida económica nacional los oficios y actividades que se desglosan de la enseñanza de nuestra Escuela constituyen una saludable promesa; y tenemos el orgullo de fabricar en Chile utensilios y objetos que hasta hace pocos años se importaban de Europa [...]. Pero más invalorable que todo ello es haber llevado hasta la clase obrera este nuevo espíritu que [...] ennoblecce el trabajo de nuestro artesanado liberándolo de la mecanización por medio de la perenne renovación de formas. (Universidad de Chile, 1934, p. 7)

Para los artistas de la época, lo «nacional» reivindicado funcionó como sinónimo de «lo moderno». El manifiesto de la Asociación de Artistas de Chile publicado en el diario *El Mercurio* del 15 de febrero de 1931 denunciaba el «estado precario» que atravesaban las artes del país y afirmaba que las autoridades habían truncado la posibilidad de «difundir en las clases populares el amor a las artes», creando «un abismo entre la masa y el artista» y privando finalmente al arte «de su más importante misión social» (Comité Directivo, 1931, p. 12). Formulando lo nacionalista como la poética propia del arte de

su tiempo, los creadores acusaban asimismo que el desarrollo y valoración de las artes populares<sup>5</sup> no habían recibido estímulo alguno. En este contexto, la nueva noción de gráfica establecida por Marco Bontá en la Escuela de Artes Aplicadas –noción más alejada de la industria y cercana a las bellas artes– dejó la función utilitaria en el pasado. Asumiendo en 1947 la dirección del Museo de Arte Contemporáneo junto con la del IEAP –dos importantes aparatos para la difusión artístico-cultural de la época–, su posición al interior de las instituciones universitarias en la segunda mitad de la década de 1940 no dejó de ser estratégica, permitiéndole hacer visible su nueva concepción de las artes gráficas a través de numerosas exposiciones –a algunas de las cuales este artículo se refiere más adelante–.

### Realismo social

La colección del MAAL cuenta con un valioso conjunto de estampas de autores chilenos realizadas en el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas que evidencian la orientación hacia el realismo social de corte nacionalista. De ellas se han seleccionado tres piezas elaboradas por Bontá, Carlos Hermosilla y Pedro Lobos, respectivamente, cuyas propuestas visuales se analizan aquí para anclar al lenguaje gráfico el aparato teórico de este texto. Antes de abordarlas, sin embargo, es preciso citar la opinión de la crítica especializada de la época respecto de la opción realista, con el fin de rescatar ciertos ejes de análisis. En el artículo «Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena», el crítico Osvaldo Loyola (1961) propone un recorrido histórico y una caracterización estética para la disposición realista de los artistas locales de mediados del siglo XX. Argumentando que «la formación ideológica y plástica de la mayoría de los pintores comprendidos en estas tendencias, está vinculada, directa o indirectamente, al rico y complejo proceso político, social y cultural que tiene su culminación en el llamado movimiento del Frente Popular» (p. 11), Loyola afirma que esta directriz fue consecuencia de las luchas sociales de la década del '30. Desde su perspectiva, la uniformidad estilística en estos artistas estaba marcada por temáticas populares tales como «la vida cotidiana del pueblo, con su ternura y su grandeza», y por motivos relacionados con «la miseria del pueblo», «las luchas populares», «la esperanza

---

<sup>5</sup> Entendidas estas lisa y llanamente como «todas las manifestaciones de belleza provenientes de la masa, asimilando a nuestra cultura la fuerza creadora latente en el pueblo» (Comité Directivo, 1931, p. 19), lo que se podría traducir como la producción artesanal de objetos de carácter funcional y estético, manufacturados principalmente en provincias por sujetos sin estudios formales.

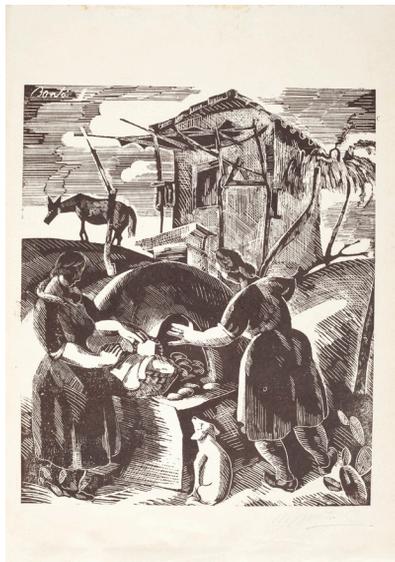


Figura 1. Marco Bontá. *El horno*, 1932. Cincografía, 27,8 x 19,6 cm., donada en 1962. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 274-25. Fotografía de Juan Pablo Turén.



Figura 2. Carlos Hermosilla. *El trompo*, s. f. Xilografía, 56 x 42,5 cm., donada en 1968. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 274-11. Fotografía de Juan Pablo Turén.

en un futuro mejor» y «los anhelos de paz, contra el caos y la guerra» (pp. 11-12). Según el crítico, la característica fundamental de la poética realista chilena radicaba en su carácter eminentemente figurativo: «En oposición a las tendencias abstractas de la pintura actual de nuestro país, que expulsan del arte al hombre y a la vida, los pintores realistas expresan a los hombres concretos y a las cosas que forman parte de su existencia. Este es el rasgo fundamental que los caracteriza a todos» (p. 12).

Al respecto, la cincografía figurativa *El horno* (fig. 1) creada por Bontá en 1932 retrata una escena campestre en la que dos mujeres hornean pan en un horno de barro acompañadas por un pequeño perro. Se sitúan en primer plano y reservan su identidad, pues una da la espalda al espectador, mientras el perfil de la segunda permanece velado por la sombra. En un segundo plano se encuentra la silueta de un asno, y en el tercero se eleva una casucha de madera entre laderas y árboles. La composición está exquisitamente definida por planos de penumbra, medias tintas y luces articuladas por un riguroso achurado, cargando la escena de intensidad gráfica y expresiva, con cortantes matices lineales contenidos por las curvas que delimitan los volúmenes.

La xilografía sobre papel de Hermosilla titulada *El trompo* (fig. 2) exhibe un lenguaje similar, repre-

sentando a un niño arrodillado en primerísimo primer plano justo en el momento en que hace rodar un trompo en la palma de su mano. La composición tiene tanto de arriesgada como de caótica, por cuanto la figura del niño cubre casi la totalidad de la superficie, dejando ver algo de vegetación y piedras entre sus piernas, y una esquemática representación de la arquitectura porteña entre su cabeza y su brazo izquierdo. La asfixiante distribución de las figuras sobre el papel se vuelve aún más agobiante debido al complejo juego de achurado que modula las luces y sombras. Todo pliegue, todo músculo, toda materialidad se describe gráficamente, e incluso el grabador se da el lujo de representar el movimiento del trompo mediante líneas curvas que parecen cortar el aire. Herмосilla toma de su maestro Bontá la potencia del achurado para plasmar los pasajes de valores, pero reemplaza la composición tradicional de sucesión de planos por una opción que tensa la relación entre figura y fondo.

Fecha-do en 1945, el aguafuerte *La tonada triste* (fig. 3) de Pedro Lobos –la copia que conserva el MAAL está especialmente dedicada a Pedro Olmos y a Emma Jauch, sea dicho de paso– se desmarca completamente del lenguaje gráfico de las piezas

de Bontá y Herмосilla. Representa a dos adultos y dos niños en semicírculo oyendo atentamente la canción de una mujer en su guitarra. Lobos no recurre al claroscuro ni al achurado esquemático para modular los valores, sino solo a un suelto y bocetado dibujo que otorga dramatismo a la composición, retratando la sensible y miserable escena cotidiana. La vestimenta de los personajes, la resignación en sus rostros y la economía de recursos gráficos impregnan la estampa de una conmovedora realidad.

Los intensos contrastes entre claridad y penumbra, las tensas composiciones o solo la expresividad facial permiten apreciar cómo los tres casos analizados se ajustan a un realismo social que, como diría Osvaldo Loyola, representa la vida cotidiana del pueblo chileno tanto en sus anhelos como en su miseria.



Figura 3. Pedro Lobos. *La tonada triste*, 1945. Aguafuerte, 18 x 18,5 cm, donado en 1968. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 271-9. Fotografía de Juan Pablo Turén.

## Segunda etapa formativa: Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar

Al reconstruir el desarrollo del oficio del grabado en Chile, es imposible no desviar la mirada de Santiago y poner la lupa sobre el taller de Carlos Hermosilla, de vital importancia tanto para la formación de artistas grabadores como para el reconocimiento de la autonomía de la disciplina.

Hermosilla se relacionó con la gráfica toda su vida, dado que su padre fue maestro litógrafo e implementó un pequeño taller en su hogar en Valparaíso. No obstante, el acercamiento profundo de aquel al mundo de la impresión se produjo en Concepción, lugar al que se trasladó con su madre producto de dificultades económicas. En esa ciudad trabajó desde los 16 años como aprendiz de imprenta, oficio que le permitió realizar sus primeros ensayos en litografía. En 1929 tomó clases de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, para matricularse más tarde en la Escuela de Artes Aplicadas, donde, guiado por Marco Bontá, aprendió nuevas técnicas de grabado. Tras finalizar sus estudios en la capital, Carlos Hermosilla regresó a la Quinta Región, donde se adjudicó el concurso de la cátedra de Grabado y Croquis de la Escuela de Bellas Artes de Municipalidad de Viña del Mar.

En esta misma ciudad fundó el Taller de Artes Gráficas, el que en un primer momento funcionó en los altos del Casino de Viña del Mar, pero en 1941 se trasladó a la Quinta Vergara, ubicándose junto al Museo de Bellas Artes hasta la interrupción de su funcionamiento y labor docente con el golpe militar de 1973.

El Taller de Artes Gráficas de Viña del Mar formó a diferentes promociones de artistas que encauzaron sus inquietudes estéticas hacia un desarrollo programático de las técnicas de grabado. Este fue primordial para la enseñanza de la impresión artística en el país, tal como quedó demostrado en la inauguración del Primer Salón de Grabadores Chilenos en la sala de exposiciones del Ministerio de Educación el 3 noviembre de 1947, respecto al cual la prensa subrayó lo siguiente: «Nos corresponde destacar que esta iniciativa fue hija del profesor de grabado de la Escuela de Bellas Artes, Carlos Hermosilla, y que el mayor aporte de trabajos fue hecho por grabadores de la provincia de Valparaíso» (Salón de Grabadores, 1947, p. 253).

El trabajo de Hermosilla tuvo un merecido reconocimiento de la crítica, que auguró un nuevo estatus para el grabado. Así se aprecia, por ejemplo, en las palabras del escritor y periodista antofagastino Andrés Sabella (1948): «En su taller de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar ha congregado

a los mayores espíritus jóvenes y con ellos formó un círculo de grabadores que hoy concentra la madurez de este arte en la patria» (p. 2). En definitiva, el maestro Carlos Hermosilla amplió las fronteras para el grabado y, concibiéndose a sí mismo como un agente protagonista para la exportación tanto de los procedimientos más artesanales de impresión –la linografía y la xilografía, entre otros– como de las temáticas populares de reivindicación social –incluyendo la ilustración del paisaje porteño–, se convirtió en un importante bastión del arte local. En referencia a ello, el historiador del arte José de Nordenflycht (2003) atisba «un afán por internacionalizar la producción artística de un sector específico que respondiera a las condiciones de acomodación de categorías que bajo las enseñanzas de lo ‘fantástico’, análogo al realismo mágico en literatura, desactivaran toda la resistencia antimperialista imponiendo una estricta vigilancia sobre la inserción en los circuitos internacionales» (p. 63).

El taller no contó con prensa durante sus primeros diez años de existencia. Aquello no significó un impedimento para Hermosilla, pues enseñó grabado sobre linóleo, que no requiere de dicha herramienta. Buscando la manera de abarcar más técnicas gráficas, el maestro logró, no obstante, «transformar una antigua sobadora de panadería en prensa para calcografía» (Rivera, 2003, p. 32). A fines de la década del ‘50 y gracias a la diligencia del Instituto Chileno Francés de Valparaíso, obtuvo finalmente una prensa profesional.

La primera generación de jóvenes grabadores formados por Hermosilla fue conocida como la de «los grabadores de Viña del Mar» y estuvo compuesta por Ciro Silva, René Quevedo, Roberlindo Villegas, Medardo Espinosa, Pedro Skarpa, Aquiles Castro, Lilo Salberg, José Pérez, Hernán Gederlini, Jorge Quevedo y Gastón Orellana. Empleando los procedimientos del linóleo, xilografía y aguafuerte, el grupo desarrolló una estética amplia que abarcaba un realismo de corte romántico, pasaba por una figuración de carácter expresionista, mostraba intenciones ligadas al surrealismo y coqueteaba con la abstracción. Singular fue la actividad gráfica de Lilo Salberg quien, además de trabajar la xilografía y el aguafuerte, incursionó en la serigrafía y la pintura-*collage*, imprimiendo un tinte experimental a su desarrollo como artista.

Durante la década de los ‘50 emergió una nueva generación del Taller de Artes Gráficas de Viña del Mar, compuesta por Sergio Rojas, Edgardo Catalán, Ginés Contreras, Jorge Osorio, Hugo Muñoz, Celedonio Hortal, Bruna Solari, Daniel Marshall y Mariana Pinto. Sus temáticas deambulaban entre dos polos: uno continuaba la línea de corte realista-social, intensificando las preocupaciones militantes; otro se distanció del canon realista en pos de

expansiones a otras áreas de desarrollo –Sergio Rojas, por ejemplo, abandonó definitivamente el realismo, incorporó el color a su obra y proyectó sus saberes al diseño y la pintura–.

### Nuevos intereses y poéticas

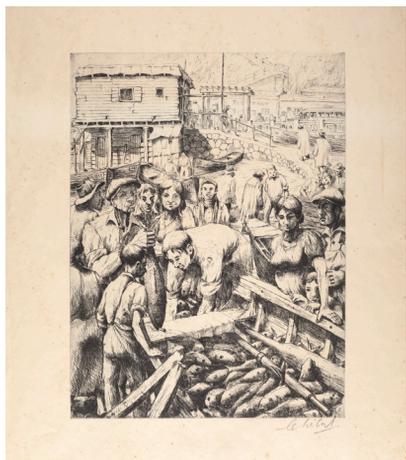


Figura 4. Ciro Silva. *Caleta Portales*, s. f. Aguafuerte, 35 x 27 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 271-15. Fotografía de Juan Pablo Turén.

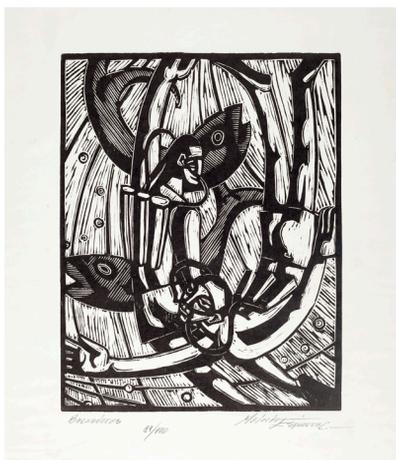


Figura 5. Medardo Espinosa. *Buceadores*, s. f. Linografía, 41 x 33 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 275-2. Fotografía de Juan Pablo Turén.

Para analizar esta segunda etapa formativa del grabado en Chile se han seleccionado aquí tres estampas de la colección del MAAL que, pese a mantenerse dentro de un registro figurativo, dan cuenta del tránsito desde lo descriptivo hacia otras temáticas y otros lenguajes. El primero de ellos es el aguafuerte *Caleta Portales* (fig. 4) de Ciro Silva (1907-1977), que, mediante un dibujo elaborado y sumamente detallado, retrata una escena cotidiana de venta de pescados frescos en la caleta. Estructurada por una sinuosa composición que va desde el extremo inferior derecho hasta el vértice superior opuesto del papel, la estampa funciona como una crónica visual de la vida porteña. Los recursos gráficos no imprimen sensibilidad particular alguna a la obra, que se limita a ser una mera descripción de época: el riguroso dibujo toma el carácter de instantánea fotográfica.

La segunda pieza es el grabado al linóleo *Buceadores* (fig. 5) de Medardo Espinosa (1918), dinámica composición que representa a dos buzos nadando graciosamente en el agua junto a dos peces. Las luces y sombras se articulan por las huellas

del tallado que asemejan vetas de madera, y la representación del ensamble de listones curvados funciona como fondo de la escena, sugiriendo que tanto los personajes como los peces representados se hallan al interior de una estructura hundida en el mar. Por una parte, el predominio de las curvas en la definición de cada elemento dibujado traduce inmejorablemente la ingravidez del nado en profundidad; por otra, lleva a que el espectador desconozca a ratos las figuras e interprete la composición como un juego libre y abstracto de líneas y valores.

Por último, la xilografía *Tordos* (fig. 6) de Roberlindo Villegas (1919-1993) muestra a un par de aves posadas tranquilamente entre espigas de trigo. A tres colores, la audacia de la obra consiste en cargar de riqueza gráfica la representación de un tema trivial. De color negro, los tordos se hallan entre el amarillo del fondo y las espigas de tonos ocre. A través del contraste de los planos de color, Villegas logra que el espectador observe a las aves con el mismo cuidado de no espantarlas que tendría en la realidad.

Estas tres obras ponen de manifiesto cómo los discípulos de Hermosilla perpetuaron la tradición gráfica e iconográfica del maestro Bontá, a la vez que atestiguan las primeras exploraciones formales hacia nuevos intereses y poéticas.



Figura 6. Roberlindo Villegas. *Tordos*, s. f. Xilografía, 26 x 23 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 274-15. Fotografía de Juan Pablo Turén.

### Tercera etapa formativa: Taller 99

En julio de 1953, revista *ProArte* publicó el siguiente aviso: «Clases en el taller de dibujo y grabado de Nemesio Antúnez. Calle Guardia Vieja 85 (Providencia con P. de Valdivia). Martes y viernes de 5 a 9» (p. 2). ¿Quién era Nemesio Antúnez a comienzos de los años '50 del siglo pasado? ¿Cómo logró un artista con tan poca trayectoria en las artes gráficas locales y sin vínculo alguno con las escuelas de arte nacionales fundar un taller de grabado particular y posicionarse como uno de los grabadores más destacados del país? Antúnez se graduó de arquitecto por la Universidad Católica de Chile en 1941, en parte para satis-

facер la voluntad de su padre. Mientras cursaba dichos estudios, descubrió su habilidad para pintar a la acuarela, lo que lo llevó a probar suerte en los salones oficiales de la Universidad de Chile. Tomando como referentes a los grandes maestros del arte europeo –puesto que ya a los 17 años había visitado el Museo del Louvre–, su vocación artística se desarrolló de forma autodidacta y sin nexo con el arte local<sup>6</sup>. Hallando la manera de sortear las presiones de su padre para que ejerciera su profesión de arquitecto, se adjudicó una Beca Fulbright, que le permitió viajar en 1943 a Nueva York para estudiar un máster en Arquitectura en la Universidad de Columbia, el cual obtuvo en 1945. Ese mismo año decidió dedicarse por completo a la pintura y montó una exposición de óleos y acuarelas en la Norlyst Gallery. Fue gracias al consejo de su hermano Enrique Zañartu<sup>7</sup> y al artista rumano André Racz que conoció el Studio 17 de Stanley William Hayter (1901-1988), al cual ingresó en 1947 para ejercitarse en los procedimientos del aguafuerte y la punta seca, el manejo del buril y el grabado en color. En ese espacio de aprendizaje colectivo se codeó con artistas norteamericanos y exiliados europeos de renombre como Joan Miró y Salvador Dalí, entre otros. En 1950 viajó a París con una beca para continuar su formación como pintor, ingresando al taller del maestro litógrafo Gastón Dorfinant. En tanto, una vez finalizada la Segunda Guerra, Hayter decidió volver a esa ciudad para hacerse cargo nuevamente de su Atelier 17, al cual Antúnez se reintegró para no desaprovechar la oportunidad de perfeccionar sus conocimientos en la disciplina. A fines de 1952 regresó a Chile, con el propósito de enseñar lo aprendido en el extranjero. Desde París trajo una prensa que instaló en su domicilio de la comuna de Providencia, «en calle Guardia Vieja 99, la cual era la casa de los inquilinos de la antigua hacienda de don Ricardo Lyon, casa amplia y campestre», según él mismo relata (Antúnez, 1988, p. 36)<sup>8</sup>. A unos pocos meses de haber pisado nuevamente suelo nacional, el artista había dado comienzo a su proyecto de importar el saber adquirido en el Atelier 17.

---

<sup>6</sup> A propósito, Antúnez afirmó: «Me introduje en la pintura con una visión más amplia, más general que si hubiera ingresado a la Escuela de Bellas Artes directamente. Si yo hubiera estudiado pintura, desde luego mi pintura no sería lo que es, sería diferente» (citado en Verdugo, 1995, p. 26).

<sup>7</sup> Enrique, hermano menor de Nemesio, adoptó el apellido materno precisamente para diferenciarse de este en el mundo artístico. En 1942 viajó también a Nueva York y conoció el taller de Hayter, donde aprendió las técnicas de grabado un par de años antes que Antúnez y trabajó como asistente del maestro británico.

<sup>8</sup> Como notará el lector, existe una incongruencia en la numeración del domicilio entre el aviso de 1953 y las palabras que Antúnez declaró en 1988. En un comienzo el taller se promocionaba con la dirección «Guardia Vieja 85», figurando luego en el número 99 de la misma calle. Esto permite inferir que la hacienda abarcaba ambas numeraciones y que Nemesio decidió diferenciar su domicilio particular de su escuela a medida que el taller comenzaba a ser frecuentado regularmente.

Replicando el método de trabajo de Hayter, el taller Guardia Vieja 85 preparaba técnicamente a sus discípulos desde el año 1953. Proveyendo la prensa y otras herramientas, se daban a conocer allí los procedimientos específicos para generar una matriz, en un clima donde no se imponía un determinado lenguaje visual, sino que, por el contrario, se promovía la libertad creadora. Respecto de su método de enseñanza, Antúnez declaró: «La academia es el único camino para dominar el oficio. Es necesario dotarlos al máximo de recursos técnicos, para que no tengan trabas de este tipo al desarrollar su personalidad y encuentren más rápidamente el estilo que defina su obra creadora. En mi taller [...] todos los alumnos manejan las prensas, preparan las pastas, afilan las herramientas» (citado en Duhalde, 1955, p. 13).

La oportunidad de mostrar al público chileno los resultados de esta innovación en la manera de formar a un grabador llegó el martes 4 de diciembre de 1956, día en que se inauguró la Exposición de Grabados en Metal y Madera del Taller 99 en la Sala del Ministerio de Educación<sup>9</sup>. En esta muestra inaugural participaron Delia del Carril, Dinora Doudchitzky, Luz Donoso, Roser Bru, Florencia de Amesti, Carmen Silva, Paulina Waugh, Inge Schünemann, Ricardo Yrarrázaval, José Bracamonte, Juan Domínguez, Héctor Pino, Viterbo Sepúlveda y el mismo Nemesio Antúnez. A propósito del evento, revista *Ercilla* publicó el artículo «Manos femeninas manejan buriles del ‘Taller 99’» (1956), donde se subraya que las integrantes acapararon el mayor número de piezas exhibidas y, en particular, se recalcan los motivos domésticos representados en sus estampas. El artículo informa acerca de las «formas de ollas, cafeteras, un rincón de su cocina y, también, serenos rostros de mujer» (p. 12) de Luz Donoso y de las flores, hojas y caracolas marinas de Florencia de Amesti, deteniéndose en las piezas tituladas *Silla de mimbre* y *Cesto con lana* de Carmen Silva, y *Jaibas* y *Playa* de Roser Bru. Esa «humildad del tema enriquecido por complejas significaciones estéticas» (p. 3), como diría el crítico de arte Antonio Romera (1953), da pistas acerca del distanciamiento en términos temáticos que las estampas surgidas del Taller 99 marcaron respecto de la tradición nacionalista nacida en la Escuela de Artes Aplicadas.

La otra característica distintiva de dichas estampas fue, por supuesto, el procedimiento técnico: es necesario insistir en que si bien Antúnez importó una metodología de enseñanza desde Nueva York y París, desarrolló por sobre todo el procedimiento específico de grabado en metal llamado «talla dulce»,

---

<sup>9</sup> Además de dar a conocer el trabajo de los discípulos de Antúnez, en la ocasión se rebautizó el taller. Así como Hayter nombró su Atelier 17 según la numeración del inmueble en París (Rue Campaigne-Première n.º 17), el taller Guardia Vieja 85 pasó a llamarse «Taller 99».

que permitió cargar de riqueza gráfica y estética aquellos motivos domésticos. A lo anterior se debe agregar la novedosa técnica del grabado a color en hueco, que permite trabajar la matriz «en masas sencillas de relieve o de un modo más complejo», lo que resulta en «áreas sencillas de contraste de color o una vibración de colores [...] y dado el número de elementos variables a combinar, se pueden producir ‘infinitas’ posibilidades de color» (Merín, 2001, p. 38).

A propósito de la pericia técnica visible en las estampas del Taller 99, Antonio Romera (1956) escribió: «Lo importante es señalar ante todo esta iniciativa que trata de dignificar el arte gráfico dándole jerarquía al independizarlo, permitiéndole vivir por su propia cuenta. Nemesio Antúnez por su virtuosismo técnico y por su fantasía es el maestro indicado para encauzar muchas vocaciones dormidas. Su versación en la técnica del grabado le permite eludir la imposición de su manera, dejando que cada artista se exprese con su voz característica y según los dictados de sus diversos temperamentos» (p. 7).

En octubre de 1958, el Taller 99 fue invitado a exponer en la Galería Anteo de Montevideo, Uruguay, con una muestra cuyo catálogo devela un cambio de domicilio del colectivo al «edificio de la Universidad Católica de Santiago». El antecedente es de suma importancia, pues da cuenta de que, tan solo dos años después de su debut expositivo, la iniciativa privada y autogestionada de Antúnez dio un giro, para incorporarse al proyecto de crear una Escuela de Arte en la Universidad Católica de Chile, donde la disciplina del grabado se desarrollaría al alero del Taller 99. Al nuevo proyecto se le destinó en 1958<sup>10</sup> una gran sala en el cuarto piso de la Casa Central, lo que implicó mejorías en cuanto a la disposición y uso del espacio de trabajo. Si antes el domicilio del propio Antúnez apenas daba abasto para el creciente número de miembros, más amplitud y comodidad volvieron evidentemente seductora la propuesta.

La mencionada exposición en Montevideo hizo visible la obra de integrantes que renovaban la nómina de taller. El listado de expositores fue el siguiente: «Florencia de Amesti, Nemesio Antúnez, Roser Bru, Cecilia Bruna, María Rosa Cominetti, Delia del Carril, Luz Donoso, Dinora Doudchitzky, Mireya Larenas, Luis Mandiola, Carmen Marambio, Pedro Millar, Manuela Noguera, Claudio Tarragó, Luis Vargas y Eduardo Vilches» (Galería Anteo, 1958, s. p.). Aunque el catálogo de la muestra no informa acerca de las técnicas utilizadas y solo consigna los títulos de las obras, es interesante recalcar

---

<sup>10</sup> El Taller 99 ocupó un espacio dentro del recinto de la Casa Central desde mediados de ese año, uno antes de la fundación de la propia Escuela de Arte de la Universidad Católica en mayo de 1959.

la presencia primigenia de un artista que, desde este punto en adelante, desarrolló una carrera indisoluble de la evolución del Taller 99, al tiempo que se convirtió en piedra angular de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Se trata de Eduardo Vilches, Premio Nacional de Artes Plásticas 2019<sup>11</sup>, cuyos intereses lo llevaron a inscribirse en el taller de Acuarela que Antúnez dictó en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad de Concepción durante los primeros meses de 1958. Advirtiendo su talento, Antúnez lo invitó a integrarse al Taller 99, donde Eduardo Vilches comenzó su formación como grabador en marzo de 1958. Tal como los demás integrantes del taller, allí aprendió los procedimientos artesanales de impresión con predominio del grabado en metal, dándosele además la posibilidad de mostrar los resultados ese mismo año en la exposición de Uruguay.

Vilches vivió el traslado del Taller 99 a las dependencias de la Casa Central de la Universidad Católica y la absorción de aquel por la recién fundada Escuela de Arte en mayo de 1959. Al mes siguiente comenzaron las actividades académicas, lo que significó una gran ventaja para él y sus compañeros del taller, quienes pudieron tomar cursos libres dentro del plan curricular. Asimismo, Vilches continuó instruyéndose en la disciplina, a tal punto que su predilección gráfica viró desde el grabado en metal hacia la xilografía.

El miércoles 2 de septiembre de 1959 se llevó a cabo la Exposición de Grabados del Taller 99- UC en la Sala del Ministerio de Educación, en la cual participaron Nemesio Antúnez, Roser Bru, María Rosa Cominetti, Dinora Doudchitzky, Florencia de Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Ida González, Gilda Hernández, Fernando Krahn, Magdalena Lozano, Luis Mandiola, Carmen Marambio, Pedro Millar, Manuela Noguera, Rodolfo Opazo, Montserrat Palmer, María Peyrelongue, Rebeca Sáez, Inge Schünemann, Eduardo Vilches, Eliana Wachholtz, Paulina Waugh, Ricardo Yrarrázaval y Ludwig Zeller. A propósito del evento, el crítico Antonio Romera (1959) señaló lo siguiente: «Las enseñanzas de Antúnez están dando frutos espléndidos y lo menos que puede decirse del grupo numeroso de artistas formado bajo la rectoría del joven maestro es que en general muestra, junto a la capacidad de invención y libertad creadora, un amplio dominio de las técnicas. El rigor es la norma del Taller 99» (p. 5).

Sumando otro éxito expositivo, el Taller 99 dio la bienvenida a la década de los '60, que trajo nuevas transformaciones en su orgánica interna. En 1962

---

<sup>11</sup> Para interiorizarse sobre la labor formativa de Eduardo Vilches en los cursos de Grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, consultar Delpiano (2011, pp. 51-84).

se produjo una nueva mudanza: los grabadores se trasladaron al Campus El Comendador, donde se instaló la Escuela de Arte durante un largo período. Por aquellos años, Nemesio Antúnez abandonó el taller para hacerse cargo de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (entre 1962 y 1964), asumiendo Mario Toral la dirección del taller, con Dinora Doudtchitzky<sup>12</sup> como responsable de la docencia.

### Experimentación técnica y formal



Figura 7. Nemesio Antúnez. *Mancha*, s. f. Litografía, 38 x 27 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 281-1. Fotografía de Juan Pablo Turén.

superior izquierdo del soporte, mientras que gotas anaranjadas caen desde la negrura hacia la otra mitad del papel. En dicha sección, un brochazo negro atraviesa horizontalmente un óvalo anaranjado, flotando ambas formas sobre un amarillo nebuloso. Sin referente figurativo, el autor invita a apreciar las cualidades estético-compositivas de su experimentación con la litografía en color.

Similar ejercicio compositivo ofrece la litografía *Estudio* (fig. 8) de Roser Bru (1923), con una serie de formas ovaladas que asemejan un racimo de frutas teñidas parcialmente por tonos ocre, rojos y negros. Configurando un ángulo recto cuyo lado horizontal es el más largo, las formas están distribuidas solamente en la sección superior del papel, mientras que el resto de

<sup>12</sup> Dinora Doudtchitzky había sido ayudante de Antúnez en los primeros años de la Escuela de Arte.

la superficie está en blanco, de manera tal que Bru experimenta con la composición bidimensional y con la percepción visual: dada la posición de los elementos, se siente efectivamente cómo la gravedad afecta a esos «frutos», que parecen colgar de la rama de un árbol ubicada fuera de la vista del espectador.

La xilografía *La máquina* (fig. 9) de Eduardo Vilches (1932) no deja de estar en sintonía con las obras de su maestro y de su compañera de taller, apostando sus posibilidades estéticas al alto contraste entre el blanco del papel y el negro de la forma que lo invade. A través de una sólida masa de tinta que se curva y se tensa en sus extremos, el autor corporiza una silueta que tiene tanto de orgánica como de artificial; un coloso industrial que se alza sobre la horizontal de la superficie y queda dispuesto a la libre interpretación de quien observa.

Los tres casos seleccionados sitúan la disciplina en el horizonte de la experimentación formal y técnica. Tal como el resto de las estampas creadas en el Taller 99, proponen interrogantes sobre la elaboración de una imagen visual y los problemas compositivos que tal ejercicio conlleva —sin encerrarse en temas político-sociales—. Bajo la tutela de Nemesio Antúnez, el grabado se abre a la pregunta del arte por el arte.



Figura 8. Roser Bru. *Estudio*, s. f. Litografía, 36 x 27 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 281-3. Fotografía de Margarita Valenzuela.

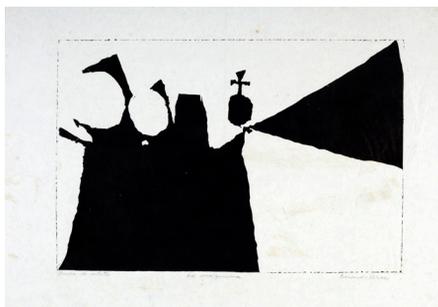


Figura 9. Eduardo Vilches. *La máquina*, s. f. Xilografía, 42,5 x 61 cm. Museo de Arte y Artesanía del Linares, n.º inv. 274-20. Fotografía de Juan Pablo Turén.

## Conclusiones

Tal como este ensayo lo demuestra, el arte de la estampa serializada artesanalmente tuvo hacia mediados del siglo pasado tres núcleos de enseñanza y creación: el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la

Universidad de Chile, el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y el mítico Taller 99. Estos espacios formativos estuvieron comandados, respectivamente, por tres «pesos pesados» de la plástica nacional: Marco Bontá, primer director del Museo de Arte Contemporáneo; Carlos Hermostilla, maestro indiscutido del grabado en la Región de Valparaíso; y Nemesio Antúnez, discípulo de S. W. Hayter. Estas personalidades condujeron al grabado local a deambular por dos poéticas de producción: la vindicación de lo vernáculo y la problematización estética de la imagen.

En un evidente cuestionamiento hacia el enfoque en la técnica como garante estético de la obra y proponiendo evadir la influencia europea en pos de un espíritu americano, Bontá apuntaba en 1951 a lo primero: «Porque no es posible que sigamos en este estado amorfo, nebuloso, confundiendo lamentablemente la educación artística, informativa y sistemática con la libertad y el espíritu arbitrario a que tiene derecho todo proceso de creación; mucho menos entendiendo las artes figurativas como un simple problema de asimilación técnica, sin otro contenido vital que cierta habilidad para adaptarnos, tal vez con un poco de oportunismo, a la permanente evolución y transformaciones del arte europeo» (p. 3).

En la vereda contraria, Nemesio Antúnez señalaba en una entrevista de 1956 que «Hayter ha puesto de actualidad viejas técnicas olvidadas, como el buril, y descubierto nuevos medios que se adaptan a las formas de arte contemporáneo. —¿Desde cuándo el grabado, como arte, alcanza originalidad? —Es a partir de los siglos XIX y XX. Con Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec —nos dice Antúnez—, el grabado recupera su valor original. En nuestro tiempo —agrega— es una técnica muy adecuada por sus características de difusión, copias múltiples y precios accesibles» (p. 42). Para Antúnez, la gran contribución de Hayter fue poner a disposición de sus discípulos los procedimientos técnicos del grabado y no un discurso sobre imaginarios preestablecidos. Desde su perspectiva, una de las mayores potencialidades de la disciplina era su carácter de «original múltiple» —diferente a la unicidad de la pintura o la escultura—, que le permitía difundirse a bajo costo. El énfasis estaba, por lo tanto, en su especificidad técnica y en la experimentación formal que alejaba al grabado de la descripción figurativa.

Por su parte, la visión de Carlos Hermostilla oscilaba entre la de sus colegas, lo que se constata en la misiva antes citada que envió a Bontá en 1945, en la cual desliza una crítica a las políticas de los salones de Artes Plásticas de la época: «pienso que, en las asignaciones de los premios a los diversos géneros artísticos, debe crearse para el grabado un monto exclusivo; no como ha estado

haciéndose hasta el presente que la misma asignación sirve para Dibujo y Grabado. Creo que no es posible que un croquista improvisado se sitúe en el mismo plano de categoría artística que un grabador, por hábil que sea» (s. p.). ¿Por qué un grabador estaría en una «categoría artística» superior a la de un dibujante? Es posible rastrear la respuesta en las siguientes afirmaciones de Hermosilla, quien señala que la «interpretación de nuestro tiempo requiere una disciplina técnica como jamás la había tenido antes en la historia del arte» (citado en Romera, 1959, p. 20). Estas palabras apuntan a la destreza artesanal necesaria y propia de la práctica del grabado como el factor que la distingue de un «croquis improvisado» –que puede evidenciar buen oficio, pero no responde a un proceso técnico complejo como el demandado en la producción de estampas–. En este sentido, las ideas artísticas de Hermosilla se emparentaron con las de Antúnez, aunque sin desconocer la estrecha filiación entre la estética difundida por Bontá y la desarrollada por Hermosilla: ambos abrazaron el paradigma del realismo social como el fundamento de un modernismo artístico.

En consecuencia, uno de los mayores rendimientos que evoca el estudio de una colección de grabados tan rica como la del Museo de Arte y Artesanía de Linares tiene que ver, precisamente, con repensar la dicotomía entre realismo social y especificidad técnica. Ya sea resguardados por el orden clásico del museo o colgados en el hormigón de una sala de exposiciones, hacia mediados del siglo XX los grabados chilenos se apreciaron como un arte autónomo y no como un mero medio de reproducción de imágenes. Por tanto, antes de poner el acento en comprender la disciplina como un arte moderno, es dable plantear que «ser moderno» implicaba concebirla y estimarla en su autonomía. Una vuelta de tuerca crítica y deudora de la sincronía entre Marco Bontá, Carlos Hermosilla y Nemesio Antúnez, cuyas líneas a veces pugnantes pero confluentes son distintas caras de una misma estampa.

## Referencias

- Antúnez, N. (1988). *Carta aérea*. Santiago: Los Andes.
- Baeza Bobadilla, F. (2017). *Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile: de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99*. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/153132>
- Berríos, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Vargas, N. y Santibañez, K. (2009). *Del taller a las aulas: La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: LOM.

- Bontá, M. (9 de enero de 1951). Las fuentes americanas, único recurso valedero. *Pro Arte*, p. 3.
- Caselli, P. (2010). Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión. En E. Castillo (ed.), *Artisanos, artistas, artífices: La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968* (pp. 259-316). Santiago: Ocho Libros.
- Comité Directivo Asociación de Artistas de Chile. (1931). Manifiesto de la Asociación de Artistas de Chile. En *Salón de los Independientes* (pp. 12-19). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Cruz, J. (2002). Glosario de grabado. *Alas y Raíces*, (4), 79-89.
- Delpiano M. J. (2011). Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile. En *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*, vol. 1 (pp. 51-84). Santiago: LOM.
- Duhalde, W. (Octubre de 1955). El taller de Nemesio Antúnez. *La Gaceta de Chile*, p. 13.
- E. G. (18 de noviembre de 1947). Primer Salón de Grabadores. *El Mercurio*, p. 9.
- Galería Anteo. (1958). *Taller 99*. Montevideo.
- Hermosilla, C. (1945). [Carta a Marco A. Bontá]. Subfondo Correspondencia 1945-1949, Volumen Encuadernado II, Recibidos. Fondo Archivo Institucional, Museo de Arte Contemporáneo (Faimac).
- Letelier, J. (1936). Las artes gráficas. *Revista de Arte*, (12), 42.
- Loyola, O. (1961). Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena. *Revista de Arte*, (5), 11-12.
- Manos femeninas manejan buriles del 'Taller 99'. (12 diciembre 1956). *Ercilla*. (1129), 12.
- Merín, M. (2001). *La tinta en el grabado: viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperada de <http://eprints.ucm.es/1733/>
- Nemesio Antúnez y el 'Taller 99'. (22 de diciembre de 1956). *Zig-Zag*, p. 42.
- Nordenflycht, J. (2003). Grabador local en contexto global. En H. Rivera (ed.), *Carlos Hermosilla: artista ciudadano adelantado del arte de grabar* (pp. 57-71). Valparaíso: Puntángenes, Universidad de Playa Ancha.
- Pizarro, A. (1956). Cómo se formó el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. *Revista de Arte*. 2ª época, (3), 30-32.
- ProArte*. (30 de julio de 1953). (161), 2.
- Rivera, H. (2003). Cuatro recuerdos cardinales. En H. Rivera (ed.), *Carlos Hermosilla: artista ciudadano adelantado del arte de grabar* (pp. 15-37). Valparaíso: Puntángenes, Universidad de Playa Ancha.

- Romera, A. (15 de octubre de 1953). Óleos de Nemesio Antúnez. *El Mercurio*, p. 3.
- Romera, A. (14 de diciembre de 1956). M. de Lipschutz – Taller 99. *El Mercurio*, p. 7.
- Romera, A. (1959). *Carlos Hermosilla*. Colección de artistas chilenos N.º 16. Santiago: IEAP.
- Sabella, A. (9 de septiembre de 1948). Carlos Hermosilla Álvarez. *ProArte*, 1(9), 2.
- Salón de Grabadores. (Octubre, noviembre y diciembre de 1947). *Arte y cultura*. 2(8), 253.
- Solanich, E. (ed.). (2011). *Seamos nosotros. Legado de Marco Aurelio Bontá Costa (1898-1974)*. Santiago: Fundación Marco Bontá.
- Universidad de Chile. (1934). *Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Verdugo, P. (1995). *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago: Ediciones ChileAmérica Cesoc.