

**ESCUELA
DE
ARTES PLASTICAS**



Universidad
Finis Terrae

ALAS Y RAICES

Revista de la Escuela de Artes Plásticas • Facultad de Artes
Universidad Finis Terrae

Rector

Pablo Baraona

Decano Facultad de Artes

Mario Toral

Directora de Estudios Escuela de Artes Plásticas

María Elena Farías

Subdirector de Estudios Escuela de Artes Plásticas

Pablo Mayer

Revista de Arte "Alas y Raíces"

Publicación de la Escuela de
Artes Plásticas

Comité Editorial

María Elena Farías

Antonio Landauro

Pablo Mayer

Carlos Navarrete

Mario Toral

Editor

Antonio Landauro

Diseño y Producción

Ximena Anguita

Fotografía y Digitalización

Alberto Zamora

Paula Maturana

Coordinación Proyectos Especiales

Gene Lagos

Blanca Frisius

Registro de Propiedad Intelectual

Número 116-292

ISSN: 0717-5653

Universidad Finis Terrae
Facultad de Artes
Escuela de Artes Plásticas

Avenida Pedro de Valdivia 1647
Providencia • Santiago • Chile
Teléfono: 4207221 Fax: 4207600
alasynicas@finisterrae.cl
mefarias@finisterrae.cl
www.finisterrae.cl

Las opiniones expresadas en los trabajos que aquí se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de las ediciones de la Universidad Finis Terrae. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos con excepción de la imagen. La revista "Alas y Raíces" no debe considerarse como científica y no asume el derecho de publicación total o parcial y de distribución. Para mayor información dirigirse a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae, Santiago, agosto del año de cada día.

Contenidos

Carta del Decano	7
Poesía en blanco y negro Antonio Landuro	9
Nemesis en persona Miguel Laborde	21
Bienales Americanas de Grabado Emilio Ellena Alberro Zamora	29
Extrañeza de la obra horadada de Mario Toral Carlos Navarrete	37
Sobre el Grabado Popular Chileno Emilio Ellena	48
Della del Carril, apunte biográfico Fernando Sizer	53
In Memoriam André Racz Simone Racz	66
Eduardo Vilobes Una memoria propia María Elena Comandari	69
Glosario de Grabado Jaime Cruz	79
Taller Tecnología de los Materiales III María Elena Farías	90
Santos Chávez Pedro Millar	92
Teresa Gazitúa, co-herencias artísticas y humanas Carolina Abell	96
Pedro Millar La pasión de los ex-votos Mili Rodríguez	105
Recorrido de la Escuela 2001 - 2002 María Elena Farías Catalina Bauer	115
Cuerpo Académico Editorial	126





Alas y Raíces. El vuelo de imaginación de la Lira Popular Chilena expresa el sentir poético y realista de los artistas anónimos que dieron origen al grabado chileno. Como un homenaje a este sentir con una hoja facsimilar ilustramos la portada de la edición número cuatro de nuestra revista.

CARTA DEL DECANO

Grabado

La emoción o gozo estético que produce la obra grabada podemos dividirla, según sus protagonistas, en dos entidades.

Para el artista enfrentarse con otros materiales y técnicas le aporta un desafío a su creatividad. Cada uno de estos materiales tiene una substancia u origen distinto y significativo que le hace incorporarse a nuevos mundos geológicos, minerales y orgánicos. El cobre con su brillo heredado del sol, aunque haya estado sumergido en los meandros de la tierra, la madera que para llegar a ser dura y adulta tuvo que comenzar de semilla, crecer, ver perpetuarse y resistir por inviernos y veranos, la piedra imperturbable al cambio, lava congelada con los secretos de edades olvidadas de la formación de nuestro planeta. También vienen los barnices de antiguas combinaciones, las ceras hijas de abejas laboriosas, los metales imaginados por la inventiva humana, que vienen en formas finas de gubias y buriles como el acero o aplanados por maquinarias que los transforman en superficies planas aptas para dibujar y crear.

Cada uno de estos materiales le abre al grabador nuevos caminos, surcos distintos y texturas variables y sus formas se enriquecen con nuevos desafíos. Incluso materiales innobles como el plástico y sus derivados, así como procesos menos dependientes de la mano humana como de la trasposición fotográfica por el privilegio de la total libertad que tiene el artista adquieren un rango ennoblecido y válido.

Esta es una entidad.

La otra es la del que contempla, que hace vivir lo que hasta ahora es inmóvil, lo relaciona con sus vivencias y crea un vínculo con lo creado. Viene el camino inverso al que recorrió el artista. El contemplador da vida a lo inerte, alma y energía a lo que espera callado e inmóvil. El arte está en el que mira.

Estas son las dos partes. Pero aún hay algo que agregar.

El grabado es por antonomasia democrático. Por poder reproducir iguales copias todas ellas idénticas y todas ellas originales, llega a más personas y puede ser más fácil de adquirir. Estudiantes, jóvenes profesionales, personas que por su nivel económico no pueden acceder a una pintura o escultura, puede tener una obra importante, original, autenticada por la mano del grabador. En grabado no hay copias. Todas ellas son originales.

Salvo unas pocas imágenes, las obras reproducidas en este número de nuestra revista son todas de artistas chilenos. No existe mucho material sobre ellos reunido en una sola publicación y ha sido nuestra intención hacérselos conocer a nuestros alumnos, en especial y a nuestros lectores en general.

Los libros de Historia del Arte que son fáciles de obtener contienen las imágenes de grandes artistas, que fueron grandes grabadores. Goya

con su monumental obra en aguafuertes "Los desastres de la guerra", Rembrandt con sus paisajes y láminas extraídas de textos de la Biblia, el prolífico Picasso, Matisse, Miró, Delacroix, Hiroshige, Utamaro, Rouault, Daumier, Posadas, etc., conforman una tapicería de imágenes, patrimonio de la humanidad, en los cuales a través de la litografía, el metal, la madera, la serigrafía, estos artistas uniendo la fuerza de su imaginación con una técnica que enriqueció sus formas, consiguieron estampas de gran intensidad y belleza.

Al ser el papel el soporte del grabado se ha encontrado con otras fuentes importantes que también viven en la superficie del papel. Con la poesía y la literatura el grabado ha creado un matrimonio fértil y sin límites. El libro ilustrado en su variedad de formas. Pero eso será motivo de otra publicación de nuestra Facultad.

A partir de este número de "Alas y Raíces" en cada edición incluiremos una obra original, numerada y firmada por el autor. Con esta iniciativa queremos acercar a nuestros jóvenes y al público en general al espíritu de coleccionar y de formar una memoria visual que adorne su habitat y por antonomasia su espíritu. Hemos comenzado esta acción con una serigrafía del destacado grabador Eduardo Vilches.

Antonio Landauro efectúa un recorrido por la historia del grabado en Chile, a través de los talleres de dicha actividad. Emilio Ellena nos habla del Grabado Popular Chileno y de las Bienales de Grabado que se han celebrado en nuestro país. Publicamos también aquí ensayos inéditos de destacados grabadores chilenos como ser Nemesio Antúnez, Delia del Carril, Santos Chávez, Pedro Millar y Teresa Gazitúa. También incluimos un sentido homenaje a André Racz, a través de palabras de su hija Simone. Por un avatar del destino, nuestro taller de grabado posee la prensa de este artista, en donde los jóvenes de nuestra Escuela continúan imprimiendo. María Elena Farías desarrolla las actividades de los alumnos de la Escuela durante el año y Jaime Cruz reúne un completo glosario sobre los términos de las técnicas de grabado.

En la portada de la revista presentamos una hoja facsimilar de un ejemplar del género llamado "La Lira Popular". Queremos con ello rendir un homenaje al espíritu fundacional del grabado en la historia universal del arte. El texto, la escritura o la idea de comunicarse fue lo que inspiró la necesidad de la imagen. Fueron la Biblia, los rezos, los edictos, la vida de los santos u hombres ilustres, las revoluciones, acontecimientos locales como el de esta portada, lo que llamó a concretizar aún más el mensaje, con una imagen precisa y elocuente redondeando así con fuerza lo que se quiere expresar. ☺

MARIO TORAL

Pintor

Décimo Facultad de Artes Plásticas

Universidad Finis Terrae

Poesía en blanco y negro

Aguatinta, xilografía, litografía...

ANTONIO LANZAGRO

Hoy, recién transpuesto el umbral del siglo XXI, nadie discute la valía del grabado contemporáneo chileno, cuya voz es tan sonora como las de la pintura y la escultura; no obstante su pátina es menos indeleble ya que su difusión y enseñanza son de más reciente data. El grabado —el arte del oficio y la técnica mancomunada, donde el aspecto artesanal se une a la meditación— otrora considerado en nuestro medio como un arte menor junto con el dibujo, hoy admira múltiples posibilidades técnicas debido a la creciente tecnología incorporada a la gráfica y a los nuevos sistemas de impresión computacional y traduce un variado espectro estético de hondo lirismo. El ímpetu y la fuerza expresiva, la incesante búsqueda, el profundo compromiso con el arte, con el hombre y la sociedad, en fin, sus múltiples valores espirituales y artísticos no han sido dádivas divinas, sino el producto de un paciente trabajo de taller desarrollado silenciosamente por décadas.

Si miramos nuestro grabado en forma retrospectiva podemos constatar la ausencia de una tradición lineal, la que sólo surge como una expresión sistemática en las primeras décadas del siglo pasado. En los tiempos de la colonia e independencia casi no existen testimonios gráficos de gran relieve, salvo algunos dibujos costumbristas de un reducido grupo de artistas extranjeros de categoría, entre los que se cuentan Rugendas, Charton de Treville, Gay, que bien poco nos ofrecen. Históricamente hay vagos antecedentes relacionados con el grabado, los que se remontan a fines del siglo XVII y son creaciones de artistas populares que ilustran algunos

Albert Durero
Xilografía



poemas de moda, los denominados "décimas glosadas". En la mayor parte de estos trabajos el texto del verso encabeza la hoja o se reproduce, como viñeta, en algún lugar de los márgenes de éste.

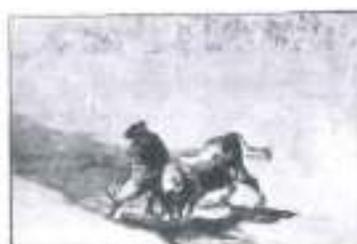
A fines del siglo XIX la técnica de la incisión tuvo una rica proliferación, específicamente en el período comprendido entre 1885 y 1905, el que podría prolongarse, con menos fecundidad, hasta 1920, y que incluye los tímidos, pero valiosos ensayos de grabados de dos miembros del grupo Montparnasse, Luis Vargas Rosas y Camilo Mori. Ya entrado el siglo XX surgen los primeros talleres —algunos unidos a universidades— donde se forman los pioneros de esta disciplina que se inscribe bajo el rótulo de las artes gráficas, y que hoy enriquece nuestro acervo artístico.

Poesía en blanco y negro

El grabado irrumpe a la escena histórica allá por el siglo XV. Desde entonces numerosos han sido los artistas que han dejado su huella imperecedera en la madera, la piedra y el metal. En el siglo XX Gauguin, Picasso, Chagall, Lichtenstein, Tamayo y Matta, entre muchos, experimentaron con esta técnica a la que hicieron aportes sustanciales. Pero hay dos nombres que engrandecieron este arte llevándolo hasta límites insospechados, tanto en jerarquía técnica como en proyección espiritual. Ellos son Durero y Goya. El primero, no sólo representa en el arte alemán la fusión del misticismo gótico con los conceptos renacentista, sino que contribuyó a transformar la xilografía de una expresión artesanal en un arte gráfico con leyes propias. Goya, por su parte, en el grabado rompió la prisión del realismo, que fue su gran mérito, para abrirse al mundo de la imaginación y fantasía, y con ello estableció un nuevo código de belleza. Además lo dotó de una dimensión humana desconocida hasta ese entonces. En Inglaterra, Hogart había elevado la sátira por medio del grabado al nivel de arte, y William Blake llevó la fantasía hasta las fronteras del genio. El grabado podía ser realista, satírico o político. Pero aún no había surgido nadie que, como Shakespeare en la dramaturgia, fuera a la vez realista, satírico y poeta. Este grabador, sin duda el más grande de todos los tiempos, fue Goya.

La profundidad del grabado se puede observar en la "Melancolía", donde Durero realiza una alegoría de la impotencia de las especulaciones humanas; poliedros renacentistas y símbolos góticos se suman a este complejo ejemplo de dos culturas en

Goya
Caligrafías



"A caballo con el diablo"



Fuera Goya y Llanos
Blanco

tensión; pero la melancolía sumida en sus íntimos pesares no ve nada. Sus alas no tienen fuerzas para evadirse del decaimiento espiritual; la ciencia, que la rodea con sus atributos, es capaz de desentrañar muchos misterios, menos el pesar. Acumulados mil objetos, todo está en situación de abandono. Cada elemento de esta obra, en las que tan ostensiblemente queda impreso el genio alemán, revela al hombre del norte que, alternando en su vida una prosa ingenua con una vaga poesía, aspira a elevarse desde el mundo de lo real al reino de los sueños.



Goya, por su parte, con los "Caprichos", no sólo nos muestra las posibilidades artísticas y estéticas del grabado, sino que al mismo tiempo nos enseña que esta disciplina puede ser periodismo, comentario y crónica; contraste de lo real con lo imaginario, flotante, sátira fácil de reproducir, escrito ya en ella el pie de la publicidad, el pie periodístico, sintético, trazado con apuntes veloces. Sus grabados son como notas de todos los días y de todos los siglos que se escapan al censor gracias a los puntos suspensivos y, sin embargo, sin dejar de decir toda la certera verdad. El juego rápido precisado en rayas sobre el metal es lo que da una eterna novedad a su serie de Caprichos. Y para dar más fantasmagoría a ellos los mezcla con el aguatinata, que es como el mosto que contrasta con el claror en que se agua lo negro, con vibrante y alcoholizada transparencia.



Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas

En octubre del año 1900 Manuel Barros Borgoño, entonces rector de la Universidad de Chile, reorganiza la Academia de Bellas Artes. Entre las asignaturas que se impartirían por aquel entonces figura el grabado en madera, taller que funcionará provisoriamente en un local en la calle Maturana 750 mientras se realizan las obras del nuevo edificio de la Escuela de Bellas Artes, que en 1910 se establecerá en el Parque Forestal. En 1914, buscando un mayor perfeccionamiento, la Academia de Bellas Artes se divide en dos áreas; una, dedicada a la pintura, dibujo y escultura; la otra orientada hacia la aplicación de las artes a la industria. De ese mismo año datan los primeros antecedentes pedagógicos del grabado; en un reglamento de la Escuela de Bellas Artes se establece un curso de grabado para primer y segundo año, con asignaturas de dibujo natural, grabado y escultura estatuaria, asignaturas que se imparten -hasta el año 1927- bajo la tuición de la Escuela de Bellas Artes con el rútilo de Escuela de Artes Decorativas.



Los fundamentos pedagógicos y objetivos académicos estaban orientados a enseñar las técnicas básicas del grabado y acicatear la imaginación del reducido, pero entusiasta contingente de artesanos que allí se daban cita. Ese año 27 Julio Ortiz de Zárate regresa de Europa trayendo consigo el conocimiento de

Paul Gauguin
Xilografía

Albert Durero
"Melancolía" Xilografía

Pablo Picasso
Lolita

Eduardo Garreaud
Litografía

Carlos Fajó
Xilografía

José Venturelli
Litografía

Guillermo Núñez
Serigrafía

numerosas técnicas desconocidas hasta ese entonces en nuestro medio artístico y es invitado por la Universidad de Chile a impartir una cátedra de grabado en la Escuela de Bellas Artes.

En 1929, bajo la designación oficial de Escuela de Artes Decorativas, este taller pasa a depender de la recién creada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde se modifican los planes y programas de estudio y recibe la designación definitiva de Escuela de Artes Aplicadas. El taller de Artes Gráficas de la Escuela, a partir de 1931 queda bajo la dirección de Marco Aurelio Bontá, maestro que viene de Francia con afanes innovadores, con ímpetu suficiente para despertar en sus alumnos la mística y el valor por esta disciplina.

Bontá, pese a sus ancestros mediterráneos, se sumerge en la cultura y motivos vernáculos, América, su gente y la tierra que lo cobijan determinan su obra gráfica y pictórica; el aguafuerte, aguafuente y litografía le sirven para expresar sus hondos sentimientos y su compromiso con las tradiciones y temas populares, los que sin duda influirán en sus discípulos. Años más tarde, Pedro Lobos seguirá los pasos y temas de Bontá, inspirándose en temas propios de nuestro folclore: escenas dieciochetas, pesebres, tallas, hombres de campo... de los que emana un criollismo que linda con el lirismo. La poesía de lo popular.

En este taller, el primero de su clase que funciona en Chile, se forman los pioneros del arte de la tinta y el papel, aquellos que hicieron escuela, los adalides de este género expresivo: Carlos Hermosilla, Francisco Parada y Pedro Lobos, primero, y más tarde Julio Escámez, Julio Palazuelos y Viterbo Sepúlveda. Su significativa y valiosa obra—en conjunto—constituye un pequeño universo de gran resonancia lírica y estética. Otros que inician aquí su aventura artística son: Alejandro Aguilera, Ladislao Osenczy, Emilio Cruzat, Carrasco Delfino, Carlos Sagredo... Más tarde, Nemesio Antúnez en la Escuela de Artes Aplicadas inició un programa de grabado para artistas que resultó todo lo exitoso y promisorio que cabía esperar, pero no pudo culminar el proyecto por razones que no dependían de su voluntad.

Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile

Hacia la década de 1940 este taller se consolida definitivamente. Ubicado en la planta baja del edificio del Parque Forestal, este lugar servirá de cenáculo a creadores deseosos de familiarizarse con las técnicas de reproducción. El

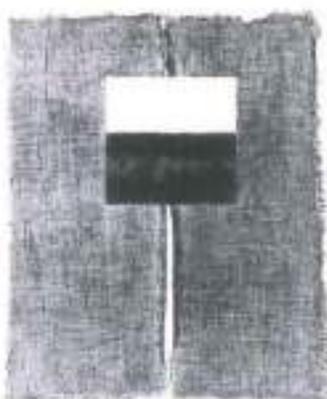


Francisco Brugnoli
Litografía

Carlos Hermosilla
Litografía

Irene Domínguez
Caligrafía

Adriana Aserju
Xilografía



artista Francisco Parada lo inicia y lo dirige por una fecunda senda creativa. Posteriormente lo harán Eduardo Martínez Bonatti, Julio Palazuelos, Lucy Rozas y Eduardo Garreaud, todos connotados artistas plásticos.

Parada, uno de los pioneros, intuitivo profundo de la atmósfera y del alma, traduce sus vivencias con lirismo y encanto fecundos. Un sostenido movimiento interior arquitectona su ritmo y su construcción. Canta motivos experimentados por él, de aquí y de allá, con gran emoción. Martínez Bonatti, sensible buscador, denota actitudes expresivas, rostros distorsionados, pero veraces; revela en sus trabajos cierta proximidad a la historieta cómica; muestra soltura e independencia frente a las tendencias de vanguardia. Palazuelos plasma figuras de animales dotados de encanto; mitos y creencias populares en su morfología recurre tanto a lo real como a lo irreal: imaginación y ficción son dos de sus referentes habituales. Rozas, su obra, de gran cohesión, nacida de sus visiones intensas y profundas se centra en la vida; lo externo se pliega a la forma esencialmente sentida. Garreaud, diestro en el manejo de los materiales, domina perfectamente la litografía, la calcografía, incorporando el uso de la imagen trabajada en computadora y su transferencia a la matriz gráfica. Gran libertad en el manejo de los recursos y una amplísima temática son su sello inconfundible.

Otros creadores formado en este taller subrayan y hacen énfasis en los aspectos sociales, cotidianos y populares. Se adscriben a un nuevo realismo de tinte expresionista o realismo social. Entre éstos destacan: José Venturelli, que revela preocupación por los pobres y marginados, y lo expresa con pureza, pulcritud de líneas y claridad icónica. Julio Escámez, proclive a lo indigenista y autóctono, americanista, expresa un primitivismo lineal de pureza y perfección. Rafael Ampuero enseña preocupación por los campesinos, pescadores, mineros; gente en faenas de diversa índole constituye su gama temática, la que expresa en forma vigorosa y taxativa. Carlos Faz muestra un sesgo expresionista, donde se mezclan lo popular y lo menesteroso, las visiones desgarradoras de hondo lirismo y la fuerza expresiva; la desolación y la angustia extrema también están presentes en sus obras.

En el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes se han formado importantes creadores, quienes ocasional o permanentemente han convertido el grabado en su medio natural de expresión, algunos de ellos son: Juan Egenau, Matías Vial, Francisco Brugnoli, Eugenio Dittborn, Víctor Femenías, etc. Otros que también pertenecieron a este taller son: Carlos Donaire, Dolores Walker, Mireya Larenas, Eduardo Pérez T. (Eduperito), Raúl Soromayor, Dino di Rosa, Virginia Errázuriz, Teresa Montiel, José Samith. Desde 1975 este taller funciona en su local de Las Encinas, donde continúa su loable tarea formadora de artistas.

Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar

Sin duda los grandes artistas irradian sus ondas y sus ideas en sus discípulos quienes—consciente o inconscientemente—las transmiten y proyectan en sus propias creaciones. Es el caso de Carlos Hermosilla Álvarez y el taller de grabado que fundó en 1940, tras ganar por concurso la cátedra de Grabado y Croquis en la Escuela de Bellas Artes de la Municipalidad de Viña del Mar, enclave donde ejercerá brillantemente la docencia durante 34 años y desarrollará una fecunda actividad de difusión artística. Fruto de ello serán más de 100 exposiciones a lo largo de Chile y más de 40 en diferentes países de América y Europa. Cabe señalar que su labor a la cabeza de este taller conocido como de "Los Grabadores de Viña del Mar", fue destacadísima, tanto en la formación de nuevos grabadores como en la divulgación de esta técnica en la región de Valparaíso. Su voluntad y perseverancia como hombre, como artista y como maestro convirtió este taller viñamarino en uno de los cinco más importantes que existieron en Chile en el siglo XX.

Íntegro, voluntarioso, poseedor de un gran espíritu de lucha, supo alentar y entusiasmar a numerosos alumnos que siguieron sus mismos derroteros estéticos. Lo impulsaba un ansia desmedida de saber, de crear, de dar; una humanidad con pasiones, grandezas y flaquezas, contradicciones propias de todo hombre. Artista por vocación—herencia de su padre obrero gráfico-litógrafo—su vida giró en torno a este taller de grabado; entre cubetas de ácidos, cubículos para planchas, tintas de impresión, solventes, resinas, planchas de cobre, papeles... eligió para realizar su obra de toda una vida el contraste del claroscuro. Dibujos, litografías, zincografías, aguafuertes, puntasecas, linóleos, monocopias, grabados en madera... son los medios con los que expresó sus hondas y entrañables emociones. Su inquietud espiritual, su amor por el oficio y sus múltiples técnicas supo transmitirlos a una pléyade de jóvenes artistas, quienes con el correr del tiempo fueron dominando la escritura expresiva constituyendo una verdadera escuela.

Gran defensor de la libertad de expresión, de los niños abandonados, de los mapuches, de todas las causas justas, como un Quijote supo mantener viva la llama de su taller equipado magramente; recién a fines de los años 50 obtuvo una prensa profesional en Francia y con ella se convirtió en el taller mejor equipado para la calcografía. De aquí saldrán múltiples obras con hondo tinte social, impregnadas, principalmente, de un realismo popular donde los hombres humildes, el pueblo y los temas marítimos—típicos del puerto—serán mitificados con la magia del claroscuro. El año 1960 marca, con los galardones de xilografía obtenidos por Sergio Rojas y Edgardo Catalán en la Primera Bienal Latinoamericana de Xilografía realizada en Argentina, la declinación de este grupo ya disperso que había marcado una huella y cumplido su ciclo.

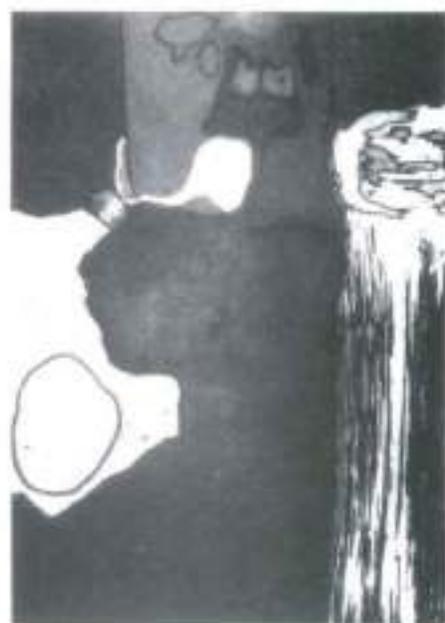
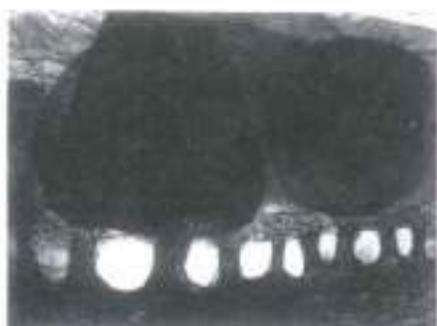
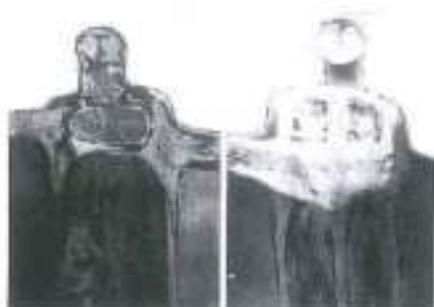
Cabe recordar que la obra de Hermosilla es un entrañable reflejo de un destino amargo que, lejos de apartarlo del hombre, lo hizo solidario de sus desventuras y lo empuja a comprenderlo. Frente a sus grabados estamos frente al claroscuro durísimo de la vida. Frente a un verdadero engendro poético de esfuerzo y talento. Toda su obra, desde su primer grabado conocido, un retrato de su



Luz Donoso
Escultura

Natacha Moreno
Caligrafía

Carlos Gallardo
Escultura - Serigrafía



Simone Chambelland
Caligrafía

Roser Bru
Caligrafía

Florencia de Amesti
Técnica Mixta

Rodolfo Opazo
Caligrafía

A LA CARNE DE CHILE / CARLOS GALLARDO
INTERVENCIÓN/ SERIGRAFÍA DE UNA TERNERA - #12





Alvaro Donoso
Stencil

Francisca Sutil
Xilografía

Juan Downey
Caligrafía

Florencia de Amestl
Técnica Mixta

Verónica Barraza
Serigrafía



madre —donde la fuerza del análisis de la forma se ve dulcificado por la ternura que emana de la expresión— hasta sus últimas creaciones, donde la articulación de la técnica lo hace tocar registros espirituales de honda resonancia, a veces graves, a veces melancólicos, se intuyen su lirismo y humanidad. No por ello Rimbaud, Dostoiesky y Goya son sus maestros. Ellos están allí presentes a cabalidad.

Sus últimos grabados con retratos de poetas y su permanente participación en la Sociedad de Escritores de Valparaíso son prueba de su interés que con el tiempo no hizo más que crecer llegando a publicar 5 cuadernos de poesía y participar en 6 antologías. Su obra, y porque no decirlo, también su taller de grabado, son tributos a lo bien hecho y se inscriben en el círculo de lo eterno. Cesó sus funciones en 1973, pero su espíritu sigue y seguirá vivo en centenares de grabados donde centellea la poesía.

Aquí se formaron —entre otros artistas— Cirilo Silva, aguafuertista de mérito; Medardo Espinoza, autor de recias e intensas xilografías; Pedro Skarpa, quien expresa su sentir estético en desgarradores linóleos; Sergio Rojas y Gastón Orellana, diestros creadores que usaron como principal técnica gráfica la puntaseca; Roberlindo Villegas, autor de finos grabados en madera... La lista de grabadores formados aquí es larga y todavía no está terminada, pero entre los que allí crecieron artísticamente se cuentan, entre otros: Aldo Bruna Solari, Marina Pinto, José Pérez, Essau Díaz, Hugo Muñoz, Edgardo Catalán, René y Jorge Quevedo, Francisco y Hugo Rivera, Luis Nebold, Rebeca García...



Taller 99

Nemesio Antúnez, uno de los artistas plásticos chilenos de mayor jerarquía y reconocimiento internacional —emulando el Atelier 17, fundado por el artista inglés Stanley William Hayter— creó, en 1956, el legendario Taller 99, en la calle Guardia Vieja del mismo número, céntrico que contribuirá a la definición vocacional de numerosos artistas y dará una proyección insospechada al desarrollo de la gráfica chilena. Durante años este taller, donde reinará la mística del amor al arte, ocupará un sitio en la historia de grabado chileno, contribuyendo a la gestación de talentos individuales y permitiendo el desarrollo de un lenguaje de inequívoca impronta nacional. Cabe señalar que Antúnez fundó este taller siguiendo los preceptos de Hayter, quien creó el grabado moderno con las técnicas antiguas, renovadas y adaptadas a las necesidades de nuestro tiempo. De igual modo como el taller del inglés, aquí en Santiago se experimentará con nuevas técnicas, se reformularán objetivos, se desarrollarán nuevas propuestas y visiones estéticas dando pie a una creciente investigación y discusión en torno a esta disciplina. Según Pedro Millar, integrante del Taller 99, *"Antúnez proyectó en él toda su rica experiencia adquirida en Nueva York, y se caracterizó por un excelente nivel técnico, que se exigió a todos los miembros; en el concepto de libertad frente a los métodos heredados de la tradición; en la idea del trabajo en común donde la enseñanza se traduce en la búsqueda compartida de maestro y discípulo y en la que el maestro tiene tanto que aprender como éstos, aunque a distinto nivel, y en una actitud abierta a las innovaciones"*.

Para muchos este taller marca el inicio en Chile de un concepto moderno del grabado. En lo sustancial se abordará la creación apoyada en la técnica del grabado en metal, privilegiando las técnicas del buril, el aguatinta y el aguafuerte; la mayor parte de la producción fue realizada en blanco y negro, y en la etapa tardía se introdujo la técnica de terrazas ideada por Hayter, la que permite realizar el grabado policromo utilizando una sola plancha matriz. También aquí se avanzó la idea del grabado como un original múltiple y no una técnica de mera reproducción. El concepto de grabado como un arte serial.

Entre 1958 y 1962 el Taller 99 funcionará en la Casa Central de la Universidad Católica; en 1962, cuando Antúnez asume la dirección del Museo de Arte Contemporáneo, el taller será dirigido por Mario Toral, artista que continúa la labor expansiva e investigativa y estimula el arte del grabado. Posteriormente, entre 1962 y 1969, el taller se traslada al campus El Comendador, en la Escuela de Arte de la misma universidad. Las exposiciones y la actividad editorial serán constantes. Entre las primeras, de carácter internacional, destacan: las de Montevideo, en 1958 y 1969; Río de Janeiro, 1962; Lima, 1963; Belgrado, 1965. Entre las publicaciones figuran el Cantar de los Cantares, de Salomón y Cuadernos de Poesía, con grabados en madera.

La lista de miembros que pertenecieron a este legendario taller, desde sus orígenes, es larga y difícil de precisar, pero entre los nombres más destacados que han hecho del grabado una actividad permanente, figuran, entre otros: Nemesio Antúnez, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Jaime Cruz, Santos Chávez, Rodolfo Opazo, Juan Bernal Ponce, Juan Downey, Delia del Carril, Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Lea Kleiner, Gilda Hernández, Florencia de Amesti, Luz Donoso, Simone Chambelland, Irene Domínguez, Beatriz Leyton, Mario Toral, Angélica Mirauda, Teresa Gazitúa, Ida González, Luis Mandiola, Ricardo Irarrázaval.

Antúnez refleja en sus grabados su amor por la geografía local, la naturaleza, las montañas, un ansia telúrica se esconde en sus creaciones, donde las formas enriquecidas de texturas lindan espontáneamente con el lirismo. Millar, forma y espíritu se unen en su estilo sinceramente profundo; figuración y abstracción equilibrada parecen ser sus caminos gráficos; el mundo de los objetos inanimados y de los oficios humanos le ofrecen sus temas, los que aborda con singular tratamiento y esmero. Vilches sinteriza formas recreadas de la realidad, hasta extremos radicales; elige sus tomas en los efectos fantasmales y sugerentes de los objetos parciales, de las sombras o de los efectos aparentemente abstractos. Donoso, valiéndose tanto del metal como de la madera aborda y traduce una temática figurativa; hacia 1970 aparecen formas heredadas de una figuración que toma el carácter de símbolo. Mandiola, constante experimentador, buscará —con nuevos materiales— traducir su emoción estética y el enigma de la creación. Cruz, que tiende a la simetría constantemente, abundará en formas abstractas alejadas de la realidad enfatizando en el juego de texturas y los colores; en general todo su proceso creativo deriva del tratamiento de la figura humana. Chávez expresa su atávica visión del mundo con rostros, animales y formas expresivas llenas de encanto y lirismo ancestral; una mesurada calma sostiene la urdiembre de formas más avanzadas y poéticas. Opazo expresa su curiosa y enigmática morfología centrada en el hombre y

su problemática interior, donde refleja su hondo compromiso con el ser humano; su iconografía recuerda el tratamiento lúdico que hace Calder de la figura humana. Bernal Ponce, su lenguaje de formas abstractas, tratadas con prolijidad, le sirve de acicate a su imaginación que se vale de la fantasía para expresar su emoción y su sentir. Downey, como pocos, rompe los contornos de la plancha de metal; texturas y color, equilibrio medido, composición mesurada y formas abstractas son las constantes plásticas que le sirven para expresar su particular visión de tinte surrealista. Del Carril, valiéndose de gruesas líneas que caracterizan su obra gráfica, transmite su fuerza interior no exenta de dramatismo y potencia vernácula; el vigoroso tratamiento que da a sus formas muestra la potencia de su temperamento. Doudtchitzky, sus formas muestran cierta semejanza con las de Klee, y de ellas trasunta una profunda magia; su aproximación a la realidad circundante se caracteriza por el equilibrio medido; con él que logra composiciones donde en planos abatidos se alternan la calma y la pulcritud. Bru expresa desazón y humor, dos vertientes antagónicas de la realidad que ella concilia artísticamente; el hombre y la mujer también están presentes en su iconografía de tinte expresionista donde canta y modula lo negro. Kleiner, su interés creciente por la naturaleza, el paisaje en general, y los árboles en particular, son tratados con gran sutileza y finura; ellos acaparan gran parte de su repertorio expresivo. Hernández, su temática expresa —directa o indirectamente— sueños, angustias, obsesiones, un amplio espectro espiritual que trata en series y que refleja su inquietud y búsqueda incansables. Amesti consigue



Beatriz Leyton
Xilografía
Eugenio Telloz
Aguafuerte - Color
Kleudio Vidal
Calcografía
Dinora Doudtchitzky
Aguafuerte, Acuarela



imágenes muy logradas, referidas a veces a recuerdos de infancia, así como paisajes cotidianos que enlaza con pequeñas naturalezas muertas. Chambelland elabora imágenes profundamente personales a través de texturas de gran riqueza y calidad, entre su temas aborda la guerra, la paz y el mundo de los astros.

El Taller 99, que históricamente es el colectivo de grabado más antiguo del continente americano, marcó el perfil y personalidad de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, prolongando en ella sus características, las que perduran hasta el presente.

Taller de Grabado de la Universidad Católica de Chile

El año 1958 el Taller 99 se traslada a la Casa Central de la Universidad Católica en respuesta a una petición del entonces decano de la facultad de Arquitectura, Sergio Larraín García Moreno a Nemesio Antúnez. El propósito de esta medida es formar alrededor de ese taller la Escuela de Arte de esta universidad. Puesto en marcha el proyecto, naturalmente la mayor parte de la actividad docente desarrollada en esta Escuela estará a cargo de los artistas que pertenecían al Taller 99.

El primer profesor de la cátedra de grabado fue Nemesio Antúnez, teniendo como ayudante a Dinora Doudchitzky, quien le sucederá en el cargo cuando éste es nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo en 1962; la ayudante de Dinora será entonces la artista Natacha Moreno. La planificación y sistematización de los planes y programas de estudio relativos a la creación de la especialidad de grabado fue realizada por el profesor Eduardo Vilches desde 1962, año que asumió la dirección del taller. Pedro Millar ocupará el cargo de Vilches cuando éste fue becado a Estados Unidos. Cabe señalar que la asignatura de grabado ha sido obligatoria para los alumnos de la Escuela de Arte desde 1976.

Desde este taller ha surgido una pléyade de artistas que con su hacer han enriquecido esta expresión artística, entre los que destacan: Ana María Gantes, Paula Soza, Carla Davanzo, Adolfo Torrejón, Francisca Suril, Pedro Briones, Verónica Bancalari, Vicente Rioseco, Andrés Hannach, Amelia Jiménez, Mercedes Cáceres, Juana Balcázar, Fernando Campino, Alejandra Izquierdo, Carlos Altamirano, Verónica Barraza, Arturo Duclos, Mario Soto, Claudio Vidal...

Taller de Grabado de la Universidad de Concepción

La historia del arte en la ciudad de Concepción no es de larga data, por ende, la historia del grabado no tiene una larga tradición. Curiosamente la ciudad ha sido cuna de importantes grabadores que han enriquecido el patrimonio artístico chileno y han desarrollado una fecunda labor pedagógica. Los oriundos de esta región —que luego emigraron a Santiago— junto a los que han permanecido en ella forman un interesante núcleo, que componen, entre otros: Eduardo Vilches, Pedro Millar, Santos Chávez, Emilio Miguel, Julio Escámez, Ginés Contreras, Jaime Fica, Rafael Ampuero, Vicente Rioseco, Cristián Benavente, Lorena Villablanca...

En 1959, en la Escuela de Arte de Concepción, dependiente de la Sociedad de Bellas Artes, el grabador Pedro Millar fabricó una rudimentaria prensa a partir de una vieja amasadora de harina usando su sistema de tracción y sus rodillos de goma dura. Era el primer paso. Los alumnos, más por curiosidad que por motivos creativos, realizaron algunas xilografías desconociendo eso sí todas las leyes de la gráfica y del grabado.

Con el sismo de 1960 se produce un quiebre en la vida artística de la ciudad, al poner fin a esa academia que por dos décadas había desarrollado una loable actividad. En 1972 fue fundado el Taller de Grabado dependiente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, que sólo en 1975 contó con una prensa de grabado, a instancias del recién contratado profesor Pedro Millar. En 1976 se incorporan a dicho taller las alumnas Eileen Kelly y María Soledad González. Hacia 1992 se contrata a Cristián Corral Fernández para que introdujera las técnicas de la litografía. Posteriormente, en 1998, se agrega al equipo de maestros grabadores el joven Claudio Romo. Por aquel entonces ya se impartían todas

las técnicas del grabado: xilografía, serigrafía, litografía, las técnicas variadas del metal y se enriquece el diseño gráfico con la introducción de la fotografía y el lenguaje computarizado.

A modo de síntesis, podemos afirmar que en los 30 años que se han practicado las técnicas del grabado, éstas han sido enfocadas como forma de investigación y expresión. Junto a ello debemos señalar la labor pedagógica y de difusión realizada por este taller, que ha masificado en la región sur del país el empleo de las técnicas del grabado como medio de expresión artística, enriqueciendo el patrimonio cultural chileno.

Taller de Artes Visuales T.A.V.

El Taller de Artes Visuales, fundado en 1974 por un grupo de artistas plásticos —principalmente vinculados a la gráfica, desde que nació ha orientado su desarrollo hacia la experimentación, difusión y formación en las técnicas gráficas y del grabado. Entre los docentes y fundadores se encontraban: Raúl Bustamante, Francisco Brugnoli, Alfredo Carrete, María Virginia Errázuriz, Carlos Donaire, Luz Donoso y Gustavo Poblete, al que se sumó Pedro Millar. En su primera época, el T.A.V. acogió a quienes se interesaban en la gráfica, el dibujo y el grabado, luego se empezó a realizar docencia al interior de los talleres y se difundió su quehacer a través de muestras colectivas tanto nacionales como en el extranjero.

Durante años constituyó el único taller profesional independiente de grabado en el país. Aquí se desarrollaron interesantes proyectos, siendo uno de los más importantes una carpeta de serigrafías llamada Treinta Artistas en el Año de los Derechos Humanos. Set impreso en 1978 y exhibido en el Museo de la Iglesia de San Francisco en Santiago. Otro proyecto importante ha sido el trabajo denominado Antigrabados, una edición limitada de 100 carpetas con litografías de artistas visuales chilenos, Carlos Maturana (Boroto), Matías Pinto D'Aguiar, Samy Benmayor y Pablo Domínguez, quienes ilustraron poemas de Nicanor Parra. Han participado o editado sus trabajos en el T.A.V. varios artistas chilenos y extranjeros, tales como: Delia del Carril, Roser Bru, Luz Donoso, Nemesio Antúnez, Santos Chávez, Eduardo Vilches, Eugenio Téllez, Juan Downey, Mario Toral, entre otros. En 1979, el T.A.V. inauguró un espacio de reflexión y debate que con el nombre de Seminario se desarrolló hasta 1985, en el que participaron diversas personalidades de reconocida labor artística e intelectual, como Enrique Zañartu, Carlos Leppe, los escritores Enrique Lihn y Raúl Zarría, el filósofo Pablo Oyarzún, los teóricos Luis Weissman, Ignacio Delogu, Jacques Leenhardt, Nelly Richard, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado y el artista pop norteamericano, Ronald Kay.

Desde el año 2000 el T.A.V. se ha mantenido como una suerte de cooperativa donde sus integrantes aportan al gasto de los materiales, además realizando docencia con alumnos externos.

Corolario

Nuestro grabado ha seguido un sendero natural de progreso escoltado por grandes figuras que han sabido encantar a discípulos y crear obras de indiscutibles atributos estéticos. Hoy el desarrollo de las técnicas gráficas experimentales ha abierto nuevas brechas al grabado contemporáneo, el que día a día se ve enriquecido con nuevas propuestas. Entre los avances más notorios se cuentan las experiencias de integrar la fotografía al grabado y a la gráfica, con lo que se logra insertar en las obras una documentación cotidiana: diarios, revistas, publicaciones que aportan una alta cuota de veracidad e impacto, derivada del hecho que la fotografía da cuenta visual de una realidad.

La suerte está echada. El tiempo tiene la última palabra. El es el supremo juez en materia de arte. ☼

ANTONIO LANDAURO
Licenciado en Teoría
e Historia del Arte
Docente Universidad Finis Terrae.

Monografía

Nemesío

en persona



Taller de Bicicletas
Baril, 20,8 x 49,2 cm
Santiago 1957

Nemesio en persona

MIQUEL LABORDÉ

Un hijo de sociedad no podía ser artista profesional en Chile. Pero los tres hermanos Antúnez Zañartu lo fueron, en medio de los prejuicios del Chile de 1930 y 1940. Aunque, como Nemesio, pasaban por una carrera formal, arquitectura en su caso; tenían carácter. Similar es la historia de los Matta Echaurren, Roberto, Sergio y Mario, otro trío que logró seguir su destino a pesar de las tremendas presiones del medio local.

Y aunque los Antúnez no reconocieran influencias familiares, lo cierto es que, por el lado materno, desde el rector de la Universidad de San Felipe, Juan Antonio Zañartu, y el "primer arquitecto chileno", Juan José de Goycolea y Zañartu —autor del Palacio de la Real Audiencia y la Iglesia de Santa Ana—, pasando por Alfredo Irazábal Zañartu —el poeta y bohemio protector de Rubén Darío— y Pedro del Río Zañartu, el escritor y viajero que donó su casa, parque y colecciones para formar el pintoresco Museo de Hualpén, la familia Zañartu creció en el siglo XIX con fuertes ligazones artísticas, las que no excluían colecciones de arte y antigüedades.

Otro aspecto personal, es que, a los 17 años, terminando el colegio en los Padres Franceses ganó un premio de la Academia Literaria que consistía, nada menos que en un viaje a Europa. En barco, caletando, deslumbrándose con las silenciosas y doradas iglesias del Perú y también con el estruendo de las tormentas en medio del océano. Abrió los ojos, entonces, en el Louvre. Afortunadamente, en ese año de 1936 se exhibía "Arte Contemporáneo Español". Es decir, Picasso, Miró, Juan Gris...

Pero si Nemesio llegó a ser Nemesio es porque, luego de renunciar a la arquitectura –aunque tuvo la disciplina de titularse primero, e incluso obtener más tarde un master en la Universidad de Columbia– y dedicarse a pintar el fundo Lo Costador, cumbres de los Andes, quebradas de El Arrayán, fue capaz de partir y asumir la pobreza consiguiente. Pero, en especial, porque habiendo conquistado un lugar en las dos principales plazas del mundo entonces, París y Nueva York, volvió a Chile dispuesto a enfrentar y sobrevivir a quebrantos económicos o lo que fuera.

Venía de vuelta. Ya había sobrevivido al Bowery de Nueva York, la calle de “los que tienen perdida la fe”, ese mundo que recordaría “*miseru y horrible de gente gris de cara y de ropa, de murus y de pisos; allí estaban los emigrantes que no “hicieron la América”, borrachos tirados en las veredas, orinados sin control, viviendo para beber, solos, caminan y viven cada uno en su mundo en tinieblas*”. (Pág. 17, Carta Aérea, Nemesio Antúnez, Editorial Los Andes, 1988).

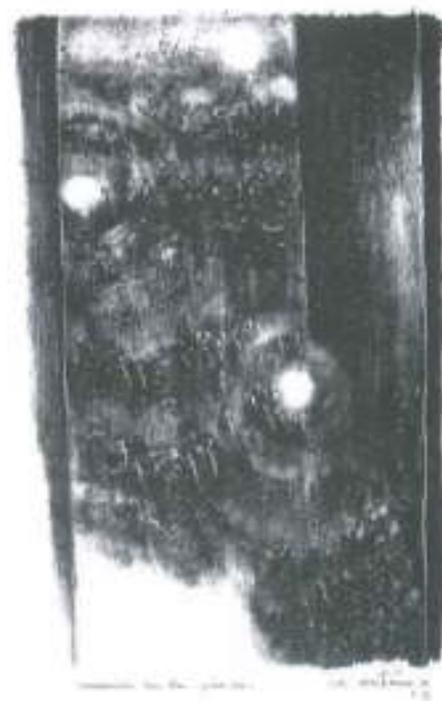
Lo ayudó su físico descollante de estampa fotogénica, luego telegénica –con su programa “Ojo con el Arte”– y, finalmente, de película, porque fueron dos los directores de cine, Raúl Ruiz, que necesitó a un patrón de fundo, y Costa Gavras, que lo hizo actuar de presidente de una república americana, los que lo llevaron al celuloide.

Fe en sí mismo, sólida autoestima, y un espíritu libre que lo hizo sobrevolar envidias y mezquindades –Neruda dijo que Antúnez encarnaba “la patria cristalina”– le permitieron vivir en el placer de lo suyo; viajar, crear, alentar a otros y repartir su intensa y refinada alegría de vivir.

Fueron innumerables los tocados por la fe de Antúnez. Tal vez la más célebre es Delia del Carril, la que luego de estudiar con Fernand Léger y William Hayter, figuras mundiales, se aleja del arte hasta que, mucho después, aislada y sola en su casa Michoacán de Nuñoa, envejecida, la entusiasma Antúnez para que retorne sus grabados, la lleva a su Taller 99 de calle Guardia Vieja, la empuja a exponer y vender, hasta que los esplendorosos caballos de la Del Carril comienzan a valorarse y venderse desde Buenos Aires hasta París, dándole una nueva vida a su autora. En Chile “*la compra de grabados se convirtió en una verdadera moda que entusiasmó a todos, las copias se vendían por cientos. Antúnez, Vilches, del Carril, Bru, Santos Chávez, Millar...*” (Pág. 178, Todo de-

Múltitud, Ventana
Litografía, 45 x 30 cm
París 1951

Ruñón en la Plaza
Litografía, 33,5 x 22 cm
París 1951



be ser demasiado, Fernando Sáez, Editorial Sudamericana, 1997).

Contento consigo mismo, nunca renegó de "este Chile". Por lo mismo, a pesar del luminoso París que le tocó vivir, y luego del nacimiento de Nueva York como potencia artística, compartiendo su agitado barrio con artistas jóvenes tan talentosos como Billy Hollyday, Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, volvió al país a pintar sus cielos y volantines, montañas y canchas de fútbol, bares y manteles. Sus paisajes, lugares y gente.

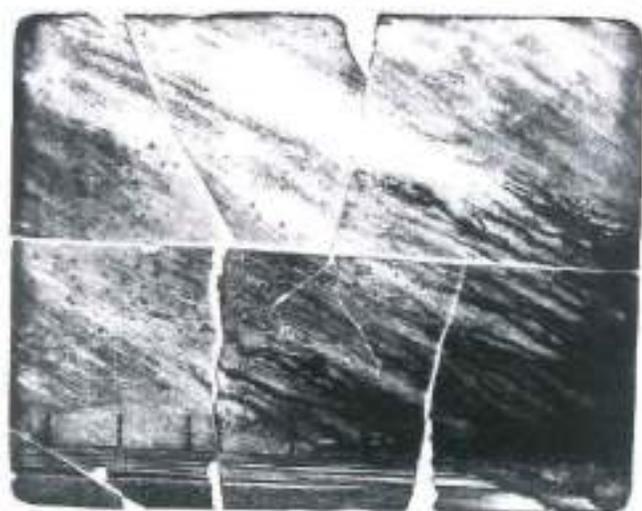
Crecieron juntos con Roberto Matta, desde que tenían pantalones cortos hasta la universidad. Matta no volvió, es una figura notable en el arte del siglo XX, siguió otro camino y, por supuesto, estaba en todo su derecho. Pero Nemesio, al que el propio y perspicaz Matta describió como "el encantador y re-organizador", se vino con estos dos talentos y los puso a disposición del arte en Chile. Encantó a través de la televisión, enseñando



Meristados III
Aguafuete, 11,2 x 13 cm
New York 1949

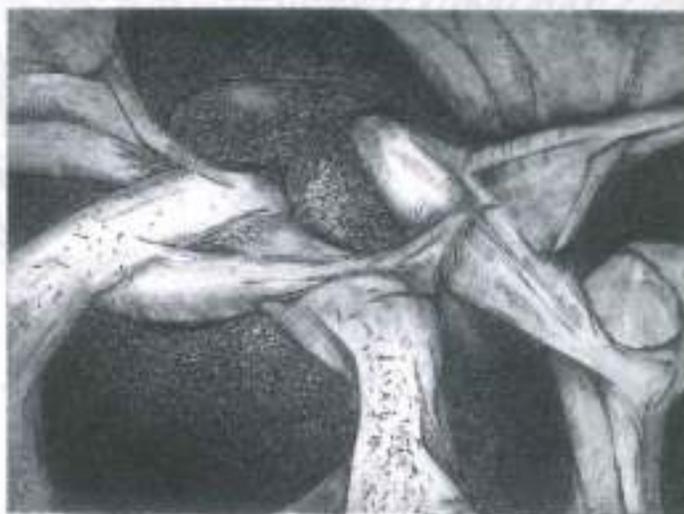
Juegos Nocturnos
Aguafuete, aguatinta 11, x 13 cm
New York 1948

La Moneda 1973
Litografía, tinta, lápiz, 2 ejemplar 43,4
x 33,2 cm
Santiago 1969



Formas, Ciego
Bavil, medalla dura, respuolde
 2 tintas 11 x 13 cm
 New York 1948

Maniáados II
Aguafuerte, 11 x 15,4 cm
 New York 1948

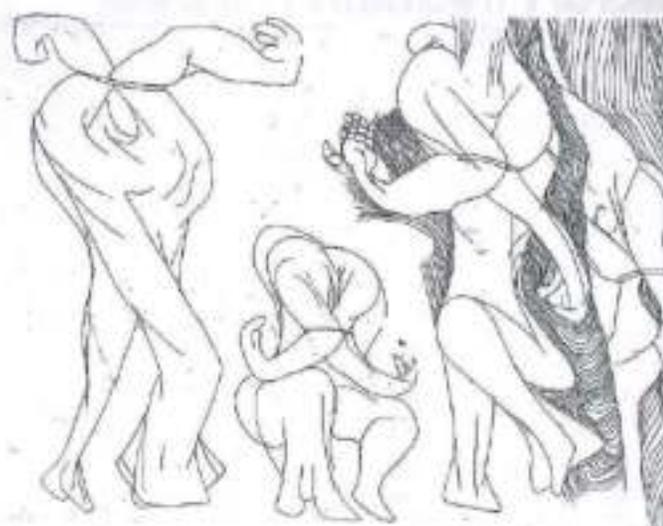


a mirar obras de arte, develando talentos poco conocidos, y con su poder de gestión y organización asumió la tarea de crear un taller de grabado contemporáneo —pionero en el país— y encabezó en dos períodos el Museo Nacional de Bellas Artes.

En el primero es cuando creó la Sala Matta, espacio necesario y homenaje voluntario, en el nombre del amigo que lo precediera en París y Nueva York, el que lo motivara a descubrir nuevos rumbos, el que no había vuelto, y que ahí quedaría, simbólicamente, incrustado en el museo del Forestal. La sala casi duplicaría la capacidad del lugar, permitiendo "muestras y montajes exigentes, así como la promoción de agrupaciones filantrópicas auxiliares y colaboradoras en la función administrativa". (Pág. 178, *Escultura en Chile: otra Mirada para su Estudio*, Enrique Solanich, Edic. Amigos del Arte, 2000).

Según su hermano Enrique Zañartu —el que adoptó el apellido materno y se radicó en París—, para Nemesio fue fundamental el encontrarse con Neruda en esa ciudad en 1951 (*Artes y Letras*, *El Mercurio*, 20 de junio de 1993). Por entonces, deslumbrado todavía por Nueva York, estaba pintando unos óleos muy limpios y abstractos, paisajes urbanos que correspondían a las vistas de los rascacielos de Manhattan que veía desde su propio taller en uno de ellos, el City Dwellers.

Las conversaciones con el poeta lo hicieron revivir, recordar y añorar ese Chile que había recorrido ampliamente de norte a sur, al grado de provocar su retorno en 1953 y de despertar, para siempre, su interés en conocer y valorar la cultura popular chilena y sus escenarios, pasando por los volcanes y hasta llegar a la cueca y la cerámica de Quinchamalí



y Pomaire. Un valioso testimonio es su intervención de los pavimentos de la galería del cine Huelén, en el centro de Santiago, año 1958, la que rinde homenaje al trabajo de la greda cocida local.

Tras todo ello, diría él mismo, estuvo la influencia de la poesía de Neruda. Lo había conocido en México el año 1950, donde llegara sin medios, ante lo cual el poeta lo instaló en el closet, afortunadamente más grande de lo usual, de su propio dormitorio. Antúñez, cada mañana, se anunciaba: "Habla el pintor del closet, ¿puedo salir?..."

Después fue Francia: "Vivimos juntos en París en dos talleres sobrepuestos. Viajé con él, estuvo muy cerca mío, hasta el día antes de su muerte. Él también influenció la pintura chilena con el sentido que dio al cuerpo de Chile. Veía toda esa cosa orgánica. Nos dio una imagen que hasta cierto punto, reconozco, influenció en mis paisajes chilenos. He hablado asimismo con Matta, Zañartu (su hermano) y toda la generación estuvo marcada por esa imagen de Neruda" (Cecilia Valdés Urrutia,



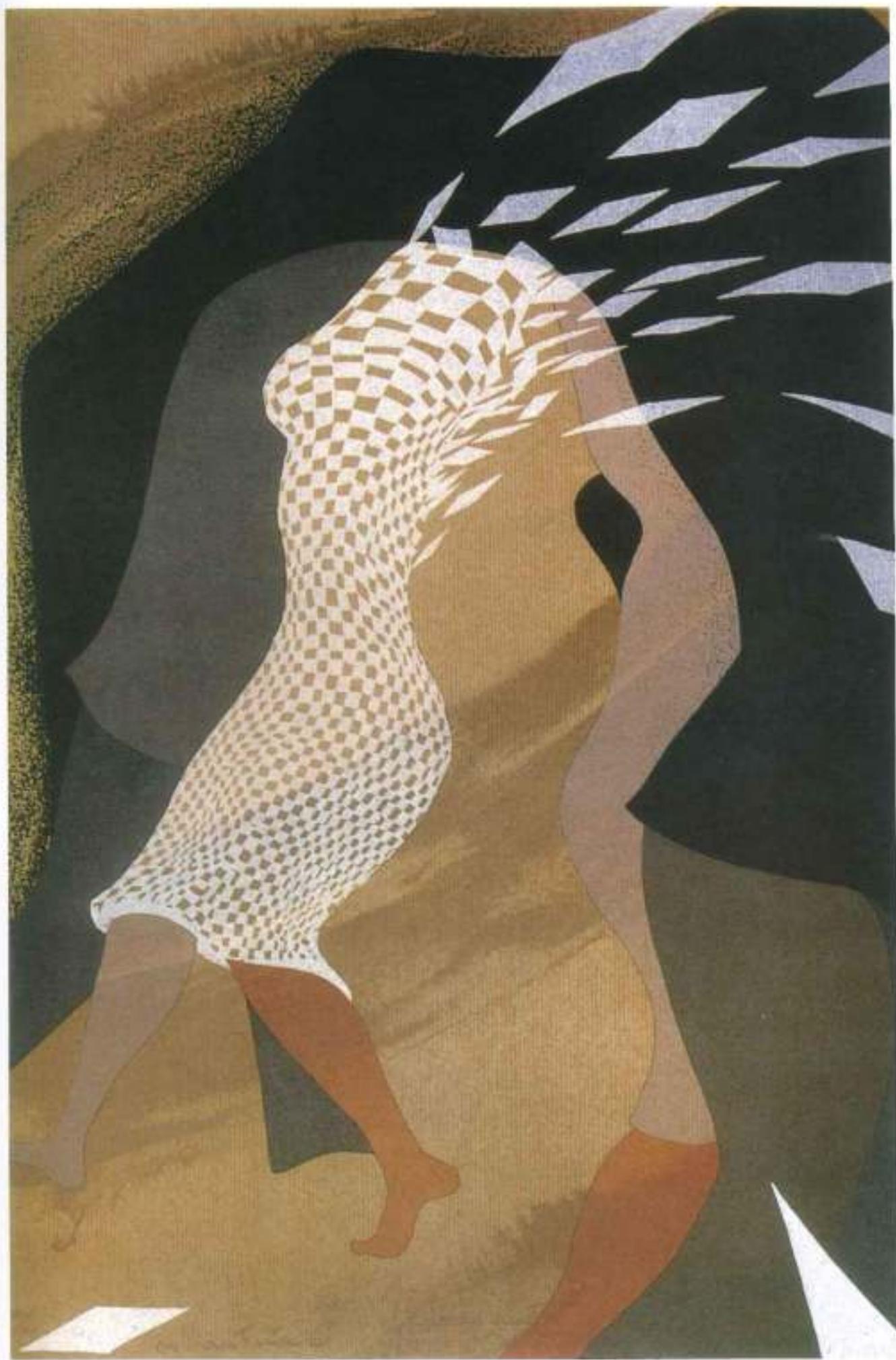
El vértigo
Agua-fuente, 78 x 36 cm
Barcelona 1988

Golpe de Viento
Lápiz y óleo, 76 x 50 cm
Barcelona 1985

Artes y Letras, El Mercurio, 23 de mayo de 1993).

Neruda, para un catálogo de 1958 (Museo de Arte Moderno, Sao Paulo), le escribirá unas líneas risueñas, de poeta a pintor: *"A Nemesio Antúnez lo conocí verde, lo conocí cuadrículado, fuimos grandes amigos cuando era azul, mientras era amarillo yo salí de viaje, me lo encontré violeta y nos abrazamos cerca de la estación Mapocho, en la ciudad de Santiago"...*

Al regresar al país recobra la relación cercana con su otro hermano, Jaime, el escultor, y se lanza de lleno a su nueva orientación. En la calle Guardia Vieja 99, en una casa amplia y campesina, de inquilinos, que fuera del fundo de Ricardo Lyon en Providencia, recobra luces, colores, montañas, terremotos, gente. Desde entonces Nemesio creará, incluso, pensando en el chileno popular. A fines de los 60, de agregado cultural, en Nueva York una vez más, cómodo y productivo, lo llama el gobierno de Chile. Duda en venir, no ha parado de mudarse una y otra vez. Pero le dicen: "Hazlo por Chile"... Y se viene a dirigir un Museo para la gente, la gente de la calle.



Su programa de televisión, que duró un breve período entre 1971 y 1972 en el Canal 13, y que retomó en 1990 en TVN, tenía un referente clásico a la hora de decidir los temas con el equipo directivo. Si le parecía muy elítico el tema, se oponía explicando: "Esto no me lo van a entender en Carepto"...

Por lo mismo, cuando fue director del Museo Nacional de Bellas Artes en los años 60, entre todas sus acciones para hacer de éste un lugar vivo, de encuentro, se atrevió a iniciar conversaciones con el MOMA para traer la más importante exposición internacional vista en Chile, la que, justamente, llegó a ser la más visitada, la más popular, y, para muchos miles de chilenos, la primera que visitaron: "De Cézanne a Miró".

Que lo bello y lo hermoso se conociera y nos rodeara. Las obras de los grandes del mundo, y de los talentos locales, de los artesanos populares y de los niños, todo, todo le parecía —en lo suyo— igualmente placentero y valioso.

Lo de ser un "re-organizador" resultó profético. Así como dos períodos de "Ojo con el Arte", y dirigió el museo en dos oportunidades. A partir de 1969 y de 1990, su Taller 99, de grabado, lo fundó en 1956 y lo refundó en 1986. Testimonio vivo de su perseverancia e idealismo...

Al final de sus días, a principios de 1993 —murió en el mes de mayo—, el alcalde Jaime Ravinet le hizo entrega de la medalla Apóstol Santiago, principal de su ciudad natal, y el presidente de la época, Patricio Aylwin, de la Orden al Mérito Cultural, medalla Gabriela Mistral. (N. Antúnez, Catálogo Exposición Retrospectiva Museo Nacional de Bellas Artes, 1997). Fue reemplazado por Mario Toral en su sillón de la Academia de Bellas Artes; éste dedicó su discurso de incorporación al "amigo querido, al pintor magnífico y a su humanidad toda, difícil de ser reemplazada". Efectivamente, fue un individuo poco común; delicado, fino, hizo honor al viejo dicho: "La belleza está en el ojo del que mira" ☺

MIGUEL LABORDI

Colaborador El Mercurio desde 1981.
Editor Revista Universitaria FUC.
Director Sociedad Chilena
de Historia y Geografía.

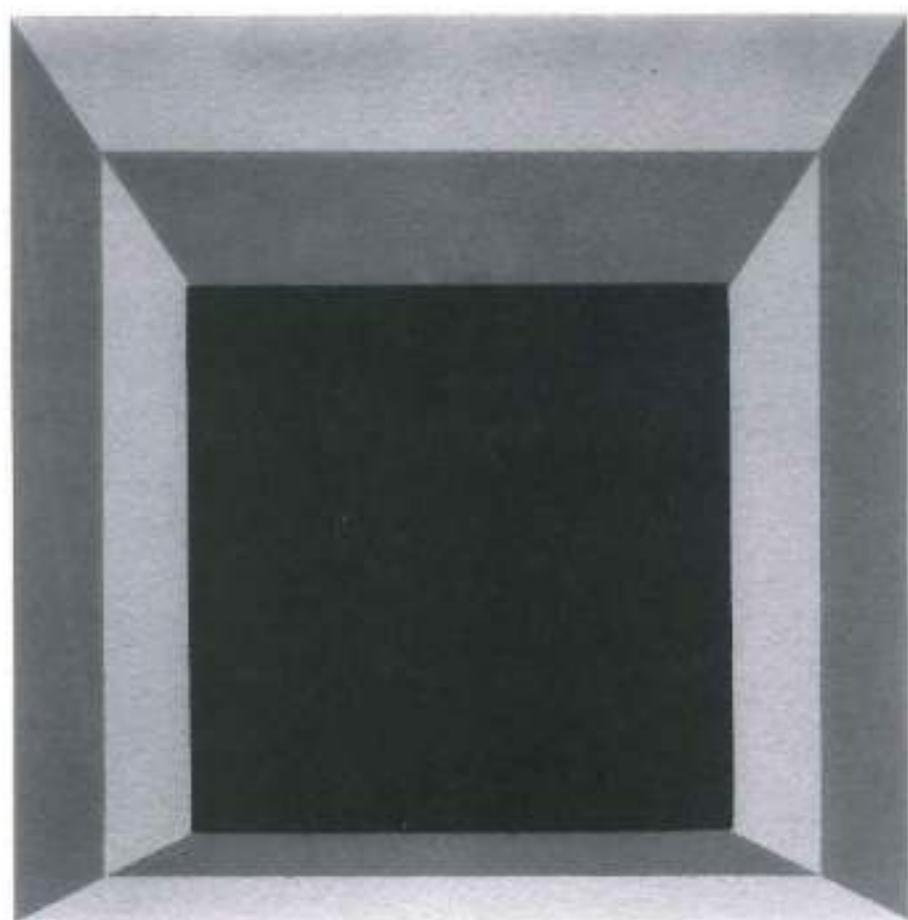


La Discoteca
Aguafuente, 56 x 76 cm
Barcelona, 1983

Bienales Americanas de grabado

Santiago de Chile 1963-1970

EMILIO ELLENÁ
ALBERTO ZAMORA



**IV BIENAL AMERICANA
DE GRABADO
SANTIAGO DE CHILE**



Vistas de la Exposición
de la IV Bienal, en el Museo
de Bellas Artes. El Jurado en
reunión de proyección.



En los años 60 el poeta brasileño Thiago de Mello cumplía funciones de agregado cultural en la embajada de su país, en Santiago de Chile. Desde el Centro Brasileiro de Cultura desarrolló una memorable tarea. Logró un real intercambio entre instituciones culturales de su país y Chile. Becas, conferencias, visitantes ilustres, exposiciones, se complementaron con un conjunto de publicaciones que llamó "Cadernos Brasileiros", donde se trataron distintos temas. Hombre vinculado a los más representativos estratos culturales de su país, lo estaba a las autoridades del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Es probable que su amistad con la directora en aquel momento, señora Carmen Portinho, haya sido uno de los factores que le llevaron a proponer a su amigo Nemesio Antúnez, Director del Museo de Arte Moderno de la Universidad de Chile en Santiago, la organización de una Bienal Americana de Grabado.

Se constituyó un comité ejecutivo en el que acompañó a los dos organizadores, Thiago de Mello y Nemesio Antúnez, el pintor Carlos Ortúzar, entonces secretario del museo anfitrión.

En los más de 40 años que han transcurrido desde la organización de estos encuentros multinacionales, el sentido de estas reuniones puede haber tomado características particulares, muchas veces muy respetables. Pueden estar condicionadas a un tema ordenador, responder a una premisa necesaria, relacionada con algún hecho desencadenante o muchas otras variables. En el caso de la Bienal de Santiago la idea de generación de un intercambio generoso entre el hacer de los diferentes países en el campo específico del grabado era lo fundamental. Ello se expresaba en un párrafo de la introducción del catálogo:

"Se desea dar una visión general y concreta de la labor que hoy día se desarrolla en América de este antiguo arte. No hay limitaciones de estilo o técnica. El único criterio que prima es la calidad de las obras y la seriedad profesional".

La Bienal fue inaugurada el día 20 de noviembre del año 1963 y tanto los testimonios personales que aún pueden recogerse, como la documentación que reúne el excelente catálogo producido evidencian la dimensión de lo logrado. Los premios, generosos para el nivel de la época, fueron otorgados por un jurado internacional. Vino de Brasil Carmen Portinho, de Argentina Hugo Parpagnoli, de Uruguay Luis García Pardo y fue invitado para completarlo el señor Víctor Carvacho, representante del Círculo de Críticos de Arte de Chile. Hugo Parpagnoli dirigía en aquel entonces el Musco de Arte Moderno de Buenos Aires y el arquitecto Luis García Pardo era miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes del Uruguay.

La revisión del catálogo de este evento permite verificar la calidad de la mayoría de los envíos de los diversos países. No sólo se encuentran representados los artistas significativos en aquel momento, sino que encontramos nombres de jóvenes grabadores que después tuvieron relevantes trayectorias.

Hemos incluido un apéndice que resume la información cuantitativa referente al número de artistas y obras que participaron en estas bienales.*

Transcurridos dos años el Museo de Arte Contemporáneo presentó la Segunda Bienal Americana de Grabado, Luis Oyarzún era entonces director del museo y volvió a contar con la colaboración de la Sociedad Amigos del Museo, presidida por Flavián Levine. Se nombró un comité ejecutivo formado por Federico Assler y Pablo Llona, contando como colaboradores a Allan Browne, Ofelia Vilches y Mónica González. Para el jurado de premios fue reconvocado Hugo Parpagnoli de Argentina e invitado el especialista Juan Manuel Ugarte del Perú. El Director del Museo, Luis Oyarzún y el crítico de arte español radicado en Chile, Antonio R. Romera, completaban el grupo.

Las representaciones tuvieron la misma dignidad que en la reunión anterior, sin embargo debe citarse como caso relevante el envío de Estados Unidos, que pasó de una representación de 9 artistas en 1963 a una de 58. Esto motiva algunas consideraciones.

Si se observa el envío de Estados Unidos a la Primera Bienal estaríamos en condiciones de afirmar que el mismo fue originado por el grupo de grabado de la Universidad de Iowa, en Iowa City. En efecto, la presencia de Mauricio Lasansky, Director del Departamento de Grabado, de la señora Virginia Myers, su asistente, y un conjunto de profesores asociados así lo evidencian. En la Segunda Bienal, Estados Unidos estuvo representado por dos envíos. El Programa Cultural para el Extranjero seleccionó 40 artistas, entre los que estaban incluidas personalidades muy significativas del arte gráfico de ese momento, tales como, Garo Antreasian, John Paul Jones, Leonard Baskin, Alexander Calder, Mauricio Lasansky, Louise Nevelson, Bernard Childs, Alexander Liberman, Carol Summers. La presencia en Nueva York de Nemesio Antúnez, en esa época agregado cultural en la embajada de Chile, permitió que interesara al señor William S. Lieberman, uno de los directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York y esta institución hizo un envío complementario. Reunió un conjunto de 18 artistas realmente importantes en ese momento. Integraban el conjunto: Harold Altman, Lee Bontecou, Jim Dine, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Fritz Glarner, Jasper Johns, Kitaj, John Paul Jones, Alexander Liberman, William Mejer, Marisol, Michael Mazur, Henry C. Peerson, Omar Rayo, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Carol Summers. Algunos artistas estuvieron incluidos en ambos envíos. El conjunto era una significativa representación del arte gráfico norteamericano de aquel

*Número de Grabados que participaron en las 4 bienales:

	País / Bienal	I	II	III	IV
1	Argentina	54	54	39	72
2	Bolivia		5		
3	Brasil	21	59	79	69
4	Canadá	70	72	31	67
5	Colombia	23	17		8
6	Costa Rica	9		3	24
7	Chile	154	64	89	216
8	Cuba	46	21		23
9	El Salvador	12		4	
10	Ecuador		5		4
11	Estados Unidos	11	105	29	159
12	Guatemala	5	11	25	22
13	México	57	41	29	65
14	Panamá		5		
15	Paraguay	17	9		6

momento. Ese apoyo tan valioso del Museo de Arte Moderno de Nueva York acercó la Bienal a las estructuras técnicas de esa institución. Tal vez deriven de esos contactos las primeras gestiones que culminaron con la invitación a Elaine L. Johnson, Directora del Departamento de Dibujo y Grabado de ese museo para integrar el jurado de la Tercera Bienal. La señora Johnson acababa de publicar el libro "Grabados de pintores y escultores contemporáneos", editado para acompañar una muestra circulante. Nemesio Antúnez había colaborado en la traducción al castellano de esta obra. El catálogo de la Segunda Bienal incluía un dossier separable con reproducciones en blanco y negro de un conjunto de las obras expuestas.

Traiciones a la aritmética hicieron que el desplazamiento entre la Segunda y Tercera Bienal fuese de tres años. Como las anteriores la convoca el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, ahora dirigido por el escultor Federico Assler. El comité ejecutivo lo integraban el Director del Museo, Juan Guillermo Levine y Emilio Ellena, contando con una secretaria formada por Carmen Cortez-Monroy, Ofelia Vilches, Ximena Subercaseaux, Loreto Hermann. Sería particularmente injusto no citar como colaboradora fundamental con este comité a la señora Silvia Celis de Altamirano, secretaria ejecutiva de la Sociedad de Arte Contemporáneo (sucesora de la antigua Sociedad de Amigos del Museo), cuya labor fue determinante en el grupo. Para esta versión de la Bienal se mantienen vigentes las propuestas de difusión, de intercambio y de acercamiento que motivaron las anteriores, pero se propone intentar una estructura de la misma que tenga una mayor interacción con el desarrollo cultural del medio que la recoge.

El Comité Ejecutivo pensó dar en esta versión una conformación un tanto distinta al jurado. En la primera reunión se habían traído tres especialistas extranjeros. Este número fue reducido a dos en la Segunda Bienal. Para ésta se intentaría conseguir un solo especialista que aceptase permanecer en el país durante una semana, período en el cual no sólo participaría en la labor específica de asignación de premios, sino que además dictase una conferencia, aceptase participar en foros especializados, visitara grupos de trabajo y otras labores. Afortunadamente la ya mencionada estudiosa Elaine L. Johnson estuvo dispuesta a ayudarnos dentro de este contexto. En su permanencia primó una verdadera actitud de colaboración, de integración a las tareas inherentes al desarrollo del evento.

Se introduce el sistema de exhibiciones satélites, para lo cual se invita a salas de exposición públicas o privadas a realizar muestras relacionadas con el grabado durante el período de la Bienal. La respuesta fue muy generosa. Es así que el lunes 15 de abril de 1968, un día antes de la inauguración de la Bienal, la Sala de la Universidad de Chile expone grabados del artista argentino Zigo. La Galería Central de Arte, que dirige Carmen Waugh, presenta una muestra retrospectiva del importante grupo local "Taller 99", con un catálogo que contiene una xilografía original de Pedro Millar. La Galería Patio expone una retrospectiva de Mario Toral; el Instituto Cultural de Las Condes, 50 dibujos de Fernando Krahn; el Instituto Chileno-Norteamericano, obras de la artista Mina Citrón. La Sala Forestal del Museo Nacional de Bellas Artes presenta al maestro uruguayo radicado en Estados Unidos, Antonio Frasconi. El Centro de Arte y Diseño Marc Buchs organiza una muestra sobre el desarrollo del grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. En la Ciudad de Viña del Mar la Galería de Arte Contemporáneo se adhiere con una exposición de grabado de Santos Chávez. La señora Johnson dicta la conferencia "Historia

del grabado europeo y norteamericano del siglo XV al XX", y participó junto a otros especialistas en una mesa de discusión sobre grabado contemporáneo. Estas actividades se cumplieron en el Instituto Chileno-Norteamericano.

Luis Oyarzún es el encargado de prologar el catálogo. Su primer párrafo intenta ser una síntesis expresiva de las intenciones propuestas:

"La III Bienal Americana de Grabado quiere ser algo más que una simple continuación de la anterior. Para ello, reconoce la singularidad del momento histórico en que se inaugura e identifica la comunidad de raza que une a esta expresión artística con las vicisitudes del tiempo, que es, en primer lugar, presente, y sólo después tradición o posibilidad futura".

La generosidad de los artistas chilenos Santos Chávez y Eduardo Vilches, los llevó a producir dos grabados originales que acompañaban cada ejemplar del catálogo.

La IV Bienal se inaugura en agosto de 1970. Su convocatoria comenzó a realizarse apenas concluida la anterior. Se había generado ya una suerte de secretaría permanente. La multiplicación de las tareas motivó la ampliación del Comité Ejecutivo. Lo constituían: Nemesio Antúnez, director del Museo, Silvia Celis de Altamirano, de la Sociedad de Arte Contemporáneo, Carmen Cortez-Monroy, María Teresa Cortez, Malú del Río de Edwards, Jorge Cox, Emilio Ellena. La misma señora Cortez Monroy condujo la secretaría junto con Marcela Salas. Los envíos podían incluir hasta cinco obras. Hubo una generosa respuesta. Distintas circunstancias hicieron factible acercarse a Josef Albers, ganador del gran premio en la Bienal anterior, quien en una actitud muy generosa hizo un proyecto para un afiche. Fue impreso localmente. La guía del grabador Eduardo Vilches fue valioso complemento a la labor de impresión que dirigieron Guillermo y Aldo González, el primero, profesor de la especialidad de serigrafía en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. El trabajo de Albers también se incluyó en la portada del catálogo.

Pablo Neruda dio la bienvenida al evento:

"Los grabados lineales grabaron en Altamira los límites entre la bestia y la inteligencia y hasta ahora nuestros antepasados roquerizos trazaron la frontera que persiste.

La línea es la severidad de la música y la extensión de la mano y del pensamiento.

Yo soy poeta lineal, es decir, justiciero, testimonial de cuanto existe, porque sin mano dirigida y sin línea directora, no existe mundo. El mundo es una línea.

Es un honor para mi poesía abrir la puerta del espacio de Chile para los que graben diseñen el universo que nos pertenece porque lo conquistaremos a fuerza de línea, es decir de eternidad".

Tercera Bienal Americana de Grabado

EL MERCURIO — Miércoles 27 de Mayo de 1968 — 3



EL SEÑAL AMERICANO DE GRABADO

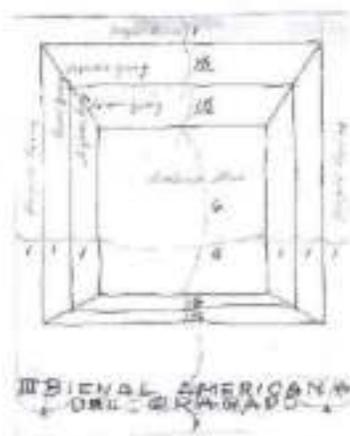
Publicación en el diario El Mercurio, 1968.

DOMINGO



democratas 1970

Sociedad de Arte Contemporáneo



Proyecto Afiche
IV Bienal
Realizado por
Josef Albers

Una pequeña xilografía de Pedro Millar ilustraba este prólogo. Se editaron ciento diez ejemplares especiales que contenían un cuadernillo con siete grabados originales. Los artistas que colaboraron fueron: Nemesio Antúnez, Roser Bru, Simone Chambelland, Pedro Millar y Eduardo Vilches, de Chile; Mele Bruniard, de Argentina y el uruguayo Antonio Frasconi.

En esta oportunidad se introdujo la modalidad de "salas especiales" y las circunstancias permitieron enriquecer el conjunto de exposiciones satélites que alcanzaron el número de diez. Las primeras fueron dedicadas a Rufino Tamayo, Josef Albers, Grabado Popular Chileno y José Guadalupe Posada. Nemesio Antúnez presentó el conjunto de litografías de Rufino Tamayo que estructuraba la primera de estas salas. El editor y librero de New York, George Witternborn, facilitó el conjunto de obras de Josef Albers de su propiedad, con las que se montó la correspondiente muestra. El arquitecto Sergio Larraín García Moreno, amigo del artista, escribió un cálido prólogo. Las otras dos salas fueron dedicadas a proyectos que se consideraron complementarios entre sí. La primera reunió un conjunto de cincuenta obras de José Guadalupe Posada y para prologarlas se solicitó permiso al pintor argentino Luis Seoane a fin de reproducir un trabajo que publicara en 1943 y que podría considerarse uno de los aportes pioneros fundamentales al análisis de la obra del creador mexicano.

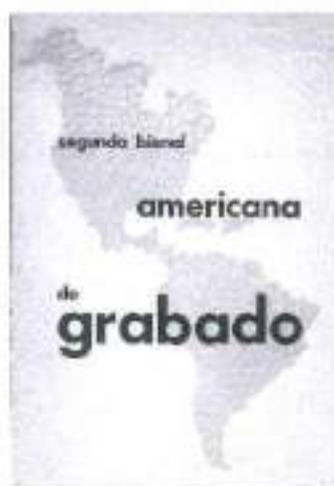
La gráfica de Posada se pensó como una adecuada contrapartida al mucho menos conocido, pero igualmente valioso grabado popular chileno que dio contenido a la cuarta sala. El coleccionista Alamiro de Ávila escribió la nota introductoria.

El conjunto de exposiciones satélites contó con la colaboración de la mayoría de las galerías locales, lográndose dentro de la heterogeneidad de los temas presentados una calidad realmente significativa. Se buscó una marcada correlación entre las obras expuestas y los prólogos que se referían a ellas en el catálogo.

En un único caso el artista (Bernal Ponce, Galería Ana María Sotomayor) escribió la nota introductoria y Nemesio Antúnez, que había prologado el envío de Tamayo, fue quien introdujo a Miguel Bresciano, cuya obra se expuso en la Sala Forestal del mismo museo sede. Roser Bru mereció, organizada por la Galería Patrio, una muy completa retrospectiva. Para estudiarla escribió un ensayo uno de los críticos catalanes que ya había trabajado sobre su obra, Alexandre Cirici i Pellicer. El profesor José Ricardo Morales presentó la obra de Simone Chambelland (Sala Librería Studio). Enviada por el gobierno uruguayo a través de su Museo Nacional de Artes Visuales la sala de exposiciones del Ministerio de Educación de Chile expuso una muy completa muestra del precursor Carlos González. El mismo director del museo de origen, Angel Kalenberg, escribió un extenso trabajo introductorio (Carlos González o la invención del grabado uruguayo). La Galería Nahuel presentó una muestra del grabador Carlos Hermostilla, y para estudiarla se convocó al crítico Antonio R. Romera, que años atrás había escrito una monografía sobre este xilógrafo. El Instituto Cultural de Providencia mostró trabajos de Pedro Millar analizados por el poeta Enrique Lihn. Otro poeta, Thiago de Mello, abrió las puertas de una muestra de obras recientes de Eduardo Vilches en la Galería Central de Arte. Con auspicio de la embajada Argentina, el Instituto Cultural de Las Coudes expuso trabajos de Daniel Zelaya presentado por el escritor Víctor Taphanel. El Instituto Chileno-Norteamericano aportó el sentido de alcance de difusión más popular de la expresión grabada reuniendo un conjunto de afiches, en su



Portadas
Catálogo Bienal



mayoría litografías, de artistas contemporáneos. El asesor de ese instituto, Francisco Ota, fue el encargado de escribir la nota referencial.

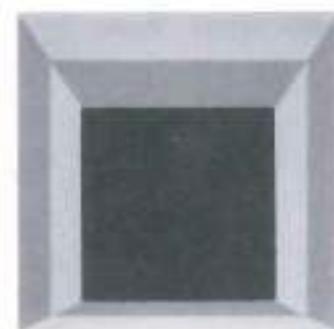
Se mencionan también en el catálogo las dos conferencias que incluyó el programa oficial. En la primera Una E. Johnson trató el tema "Grabados de los Estados Unidos en la década del sesenta", en la otra Emilio Ellena expuso sobre "Torres-García, algunas consideraciones sobre su vida y obra".



Se pensó mantener para la composición del jurado la misma estructura de la versión anterior: tres especialistas locales y uno extranjero que durante su permanencia pudiera aportar conocimientos a distintos grupos locales. Tuvo marcada participación en dar una solución muy afortunada a este tema el aporte de quien era en ese momento Agregada Cultural de la embajada de Estados Unidos en Santiago, la señora Frances Coughlin. Ella simplificó enormemente el que se pudiera contar con una profesional de gran nivel en el campo del grabado contemporáneo. Una E. Johnson, de prolongada actuación en el Departamento de Grabados del Museo de Brooklyn, de la ciudad de Nueva York. En este caso se agregó al requerimiento de una conferencia especializada, la redacción de un trabajo introductorio para el catálogo. Los miembros locales del jurado fueron: el director del Museo sede, Nemesio Antúñez, Antonio R. Romera y Emilio Ellena, Secretario Técnico del evento.

La Bienal fue sentida como un hecho público. En un artículo Antonio R. Romera escribía:

"Durante un mes la capital de Chile se transforma en la capital del grabado". Ya en tiempos de la Tercera Bienal la revista "Arts Magazine" publicó un número dedicado a bienales en el mundo e incluyó un artículo sobre la Bienal chilena.



IV BIENAL AMERICANA
DE GRABADO
SANTIAGO DE CHILE

No sirvieron los esfuerzos pluralistas de los organizadores para vencer la hostilidad de los sectores que veían con desagrado el auspicio privado de la Bienal y que al mismo tiempo encontraron como motivo de crítica el que el presidente del jurado fuese nuevamente de nacionalidad norteamericana. Consecuencia de ello fue que en la afueras del museo, en forma simultánea a la inauguración de la Bienal y en una carpa construida especialmente, se montara

una muestra que fue denominada anti-bienal. Hecho totalmente comprensible dentro del clima político que se vivía en esos momentos. Pero particularmente penoso para quienes habían generado y trabajado en estas muestras.

De un artículo publicado en el ejemplar inaugural de la revista ARTEUC (Santiago, 1987), extracto de un seminario en el que se trataba el tema de las bienales reproducimos:

"La dinámica de los eventos exigía la preparación de una Quinta Bienal, proyectada para 1972. Este evento iba a contar con una sede permanente y con un personal coordinador de planta. Se pensó en aumentar el número de premios para que las obras galardonadas quedaran en Chile, como documento de la obra gráfica americana.

La Quinta Bienal no se realizó. La vinculación del arte a la política que se produjo durante la Unidad Popular y el hecho de que la Sociedad de Arte Contemporáneo —que financiaba en gran parte los eventos— estuviera vinculada a empresarios privados, derivó en una serie de conflictos que no se solucionaron, dilatando el inicio de la Bienal".

Los autores de este artículo, tal vez intentan indicar con "la dinámica de los eventos" el simple pasaje del tiempo, pero lo cierto es que en la Quinta Bienal se estaba trabajando desde poco después de iniciados los preparativos para la Cuarta. En efecto, aquellos que venían desarrollando estos encuentros desde versiones anteriores, lo hacían con la ilusión de que ellos se vigorizaran en un proyecto estable y que con el devenir de los años se lograra una secretaría permanente. Pero ciertamente no lo veían materializable en la Quinta versión. Para ella sí se había pensado en el especialista que podía actuar como presidente del jurado. Con esa finalidad y el auspicio de la Sociedad de Arte Contemporáneo Emilio Ellena viajó a Ljubljana, sede de una de las bienales de grabado mejor establecidas del mundo, en mayo de 1969, a entrevistarse con su director, profesor Zoran Krzisk, a fin de que considerase la posibilidad de su participación en 1972. También existían planes muy auspiciosos para las salas especiales. De los miembros del comité operativo de la última bienal realizada, Nemesio Antúnez y Emilio Ellena fueron los únicos que permanecieron en lo que pudo considerarse un esbozo de comité ejecutivo de la Quinta versión. Silvia Celis de Altamirano había sido designada Agregada Cultural en la embajada de Chile en Londres. Hubo, en efecto, una serie de reuniones donde los nuevos integrantes formularon severas críticas a lo hecho anteriormente y plantearon una serie de propuestas sin pautas para su financiamiento.

Es curioso que los autores del artículo citado terminaran el párrafo anteriormente reproducido con la expresión "...dilatando el inicio de la bienal". La dilatación fue ciertamente mayor. La Quinta Bienal no se inauguró nunca. Enunciado con que comienza el segundo de los dos párrafos citados.

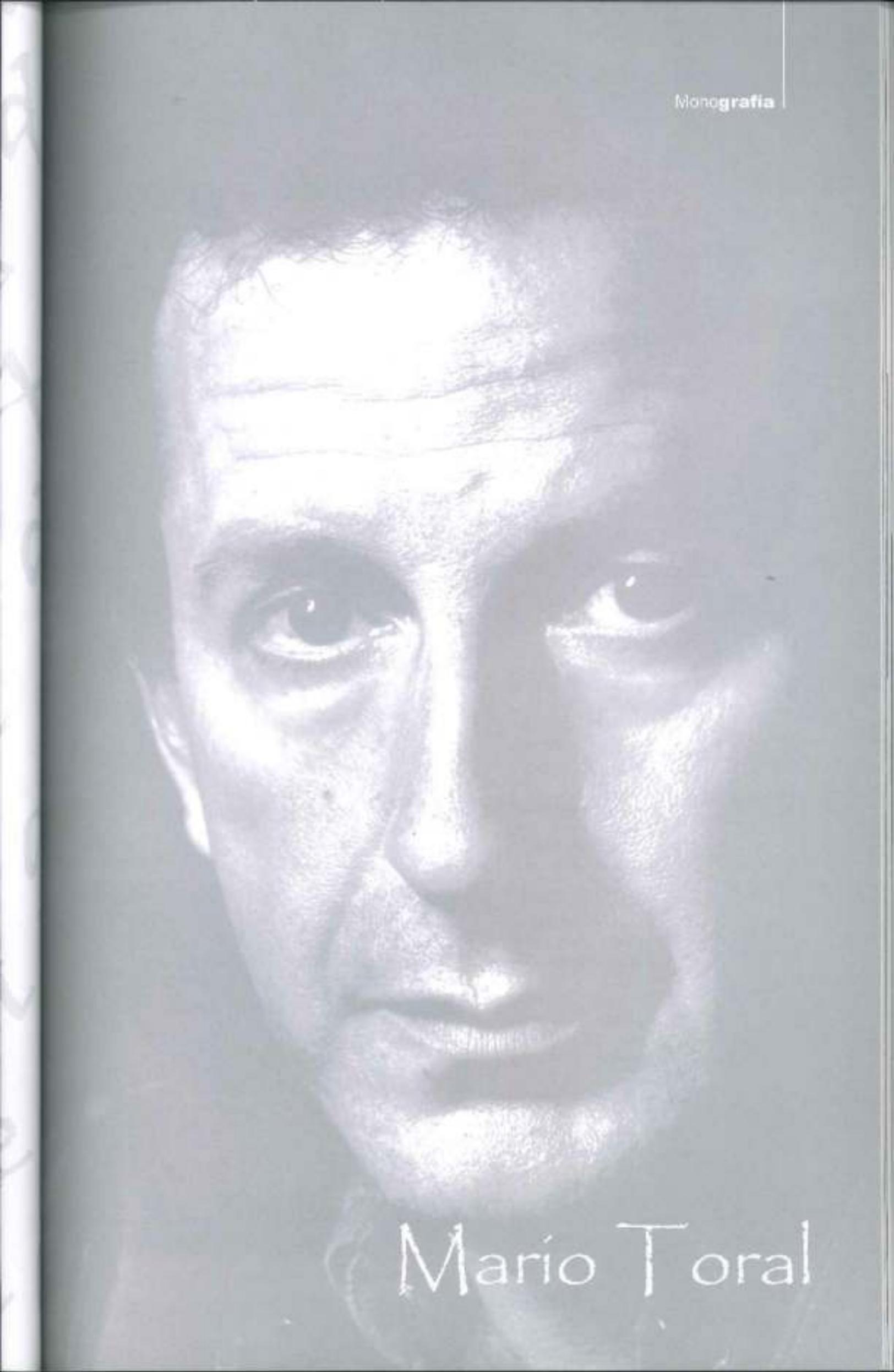
Años atrás, la grabadora chilena Marilyn Bronfman fue invitada a exponer sus obras por el Museo Nacional del Grabado en Buenos Aires, Argentina. En esa oportunidad pidió a uno de los autores de este artículo escribir una introducción. Esto motivó una serie de reuniones de trabajo y en ellas quedó claro la importancia que las bienales tuvieron en su determinación a trabajar en el campo del grabado. Ella misma en un fragmento de un texto autobiográfico se refiere al tema: *"Hasta la Primera Bienal de Grabado de noviembre de 1963, tenía poco conocimiento de las posibilidades expresivas que las técnicas de impresión dan al dibujo, que ha sido siempre mi gran interés. En 1966, en el primer viaje a Europa, busqué en los museos gabinetes especialmente dedicados al dibujo y al grabado. En Amsterdam, en la casa de Rembrandt, me fascinó con las planchas, herramientas y tórculos. Sentí allí que quería intentar, con la misma antigua técnica del aguafuerte, imágenes de nuestra época. Las siguientes bienales de Santiago decidieron la elección de mis maestros y mi dedicación al grabado".*

Sería tal vez poco científico citar aquello de que "un botón basta para muestra", pero porque no mencionar este caso como un botón muy gratificante para aquellos que con profunda dedicación materializaron las bienales de Santiago de Chile. ☺

EMILIO ELLENA
Investigador de Arte Latinoamericano

ALBERTO ZAMORA
Grabador
Jefe Taller de Grabado
Universidad Finis Terrae

Monografía



Mario Toral

Extrañeza de la obra horadada

Mario Toral

CARLOS NAVARRETE

Parte I.

"Memoria de viaje"

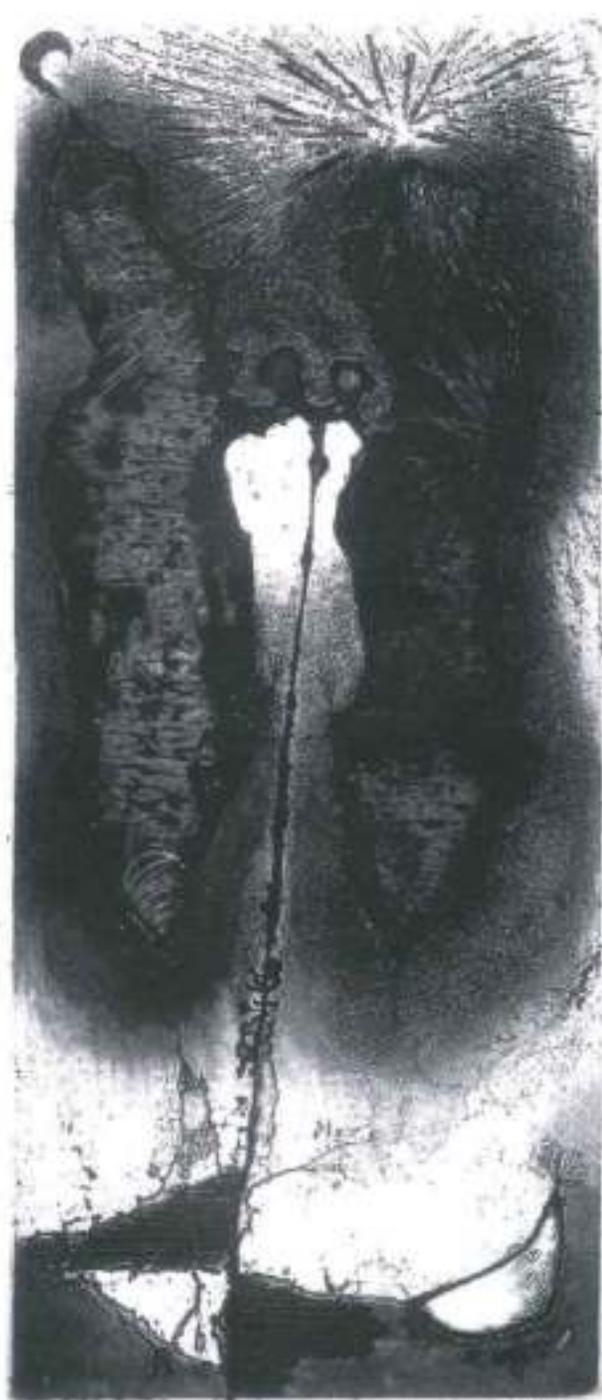
En otro tiempo volvía
el Japón a la cruz santa
las espaldas, y también
vuelve ahora las espaldas.

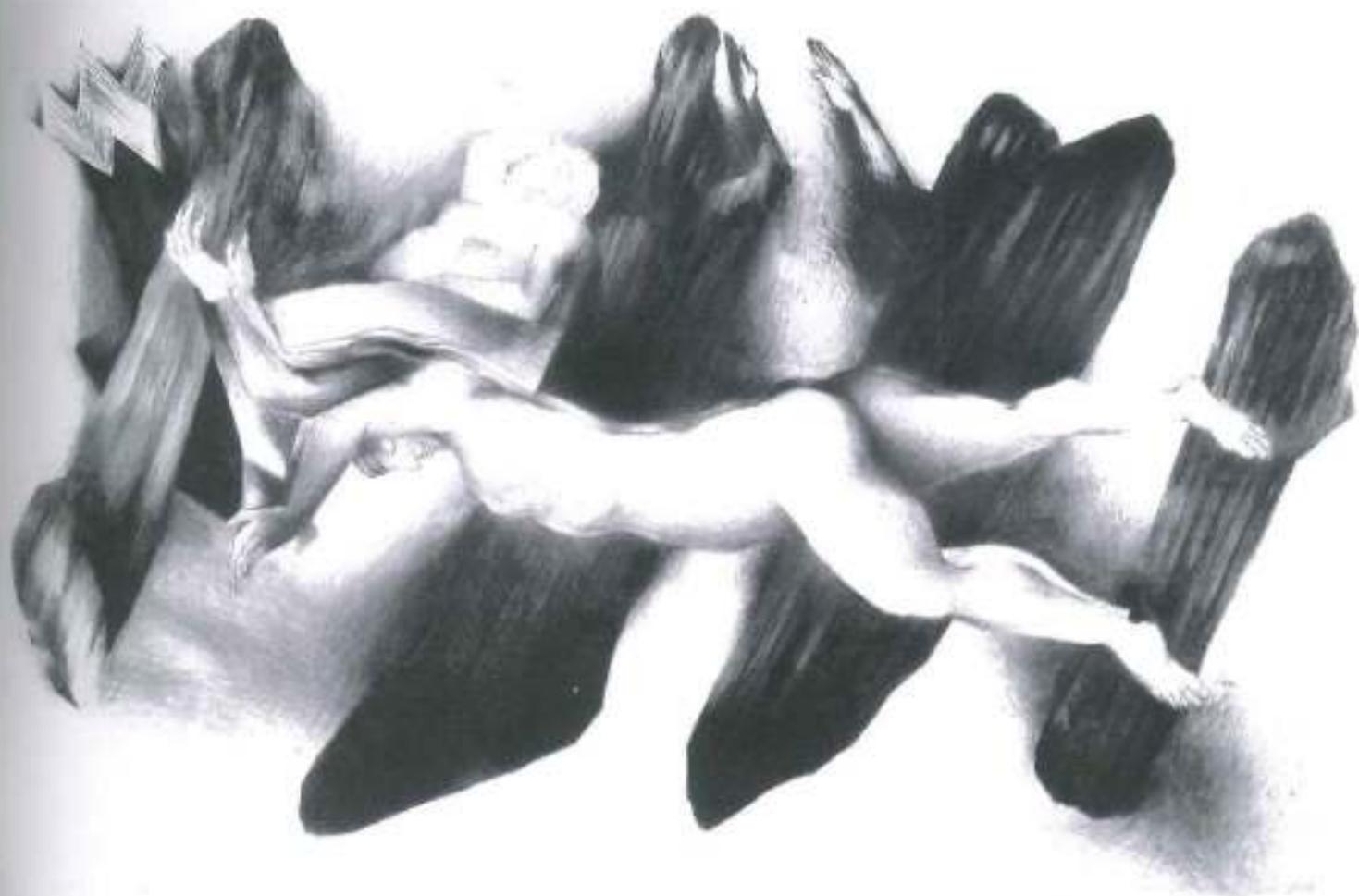
Huyó entonces de la cruz,
y ahora, por no dejarla,
lo que le detuvo mejor
fue volverle las espaldas.

Clavado en ella, las vuelve
el Japón a la cruz sacra:
que no pudieran clavarle
a no volver las espaldas.

Y así, ahora estrechamente
por imitación la abraza,
que la cruz sagrada quiere,
más que el pecho las espaldas.

Lope de Vega
Prosa - "Triunfo de la fe en el Japón"
(fragmento)





Cuando en febrero de 1618 apareció esta obra de Lope de Vega, redactada en prosa, pocos de sus lectores descubrieron que había sido producto de la necesidad de este poeta por narrar las crónicas históricas de los misioneros jesuitas en tierras niponas. De hecho, la cuidada narración —a ratos más poética que narrativa— documenta elocuentemente las desventuras, persecuciones y torturas a las que fueron sometidos estos religiosos y que de alguna manera son una extensión a lo sucedido en tierras americanas.

Tal como el viaje de los misioneros jesuitas por tierras lejanas y desconocidas para el pensamiento europeo, Mario Toral, pintor y grabador chileno instalado en el París a mediados de los cincuenta, dará inicio a una de las más interesantes series de grabados guiado —quizás— por el íntimo deseo de confrontar su pasado americano con el peso de la historia que París, a nombre de Europa, le ofrece. Podría decirse que así como los Jesuitas iniciaron un largo periplo por las tierras de Oriente y América como una manera de expandir el cristianismo, Toral buscó en el escenario parisino el punto de extensión a su labor pictórica —por la vía del grabado en metal— pero además reflexionó en los colores, olores y atmósferas que su paso

Figura Horizontal
Litografía, 76 x 112 cm.

Tótem XXVI (supeña)
*Agua fuerte y Aguatinta,
76 x 32 cm. 1965.*

por Buenos Aires, Montevideo y Sao Paulo, pacientemente le fueron entregando.

Grabar significa "abrir y labrar un hueco", su acepción —proveniente del neerlandés— también quiere decir "dibujar a través de las sucesivas incisiones sobre una plancha de metal o madera".

Ciertamente que la acepción se ha enriquecido con el paso de los siglos, mas lo cierto es que para los efectos de lo que analizaremos vamos a indagar en torno a este dibujo realizado por medio de incisiones.

El París de los años cincuenta no era otra cosa que un bullente epicentro cultural por donde ya habían pasado gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. De ahí entonces que la actividad plástica estuviese fuertemente enmarcada a las tendencias que en Nueva York, Londres o Barcelona se estuviesen desarrollando. El fenómeno de la abstracción y su vertiente expresionista abstracta tuvo en el escenario parisino su versión por medio de la llamada pintura "tachista", que era una suerte de equilibrio visual entre los desarrollos gestuales propuestos por artistas norteamericanos tales como: Jackson Pollock y Robert Motherwell; y las propuestas matéricas elaboradas por el catalán Antoni Tàpies y el italiano Alberto Burri. La llegada de Toral a esta ciudad coincide con el punto de mayor difusión de la pintura informalista en la arena francesa y de manera personal, con las investigaciones del propio pintor en torno a la ideación del espacio-cuadro como una superficie constituida por líneas y relieves cromáticos.

Lo interesante de esta búsqueda es que Mario Toral opta por el grabado en metal por sobre la investigación pictórica en esta primera estadía en el viejo continente; debemos precisar que a medida que el artista da respuesta a sus inquietudes visuales de ese momento, el trabajo con la materia pictórica va adquiriendo una paulatina prominencia. Una posible respuesta a tal actitud plástica sería el interés del artista por tomar parte en el taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes en París, debido a que ahí convergían gran parte de las ideas que alimentaban el escenario cultural parisino de ese minuto. Otra respuesta es el interés personal del pintor de continuar su formación tras sus años de estudio en Sudamérica. Pero si dejamos de lado esas posibles respuestas a la interrogante planteada y nos centramos en la técnica que el artista aprende en esas aulas, descubriremos que el

grabado en metal —aguafuerte, aguainta o buril— ofrecía a Toral una respuesta a sus inquietudes plásticas.

El grabado en metal ofreció al artista un cúmulo de posibilidades que actuaron como extensión a los trabajos matéricos —que desde la pintura— venía haciendo en Sao Paulo. De hecho el aguafuerte, buril o aguainta tienen un proceso extremadamente similar a ello; pero su diferencia y riqueza radica en los tipos y modos en como construir la imagen sobre la plancha y la relación que con ello desea el artista dar a la imagen. Vale decir, el grabado en metal ofrece infinitas oportunidades visuales, dadas por la acción sistemática y controlada del ácido y la incisión sobre la plancha de cobre o zinc, según sea el caso. Mario Toral consciente de esta técnica emprendió una de las series más importantes de su itinerario visual, los tótems.

"Tótem para América" y "Tótem en el paisaje" son obras que bien podrían ejemplificar lo ya señalado debido a que el artista se vale del trabajo con la técnica del aguafuerte y aguainta para construir un imaginario visual en donde es posible observar una suerte de radiografía aérea de nuestro territorio Sudamericano. En la primera obra mencionada, el espacio ha sido dividido en sucesivas tramas ortogonales, las que unidas a los diversos grises que marcan algunas de las retículas prefiguran un campo de acción ordenado y poroso por la constitución de esta retícula que clama por un dinamismo, el cual arriba, por la construcción de un entramado de curvas, aparentemente comunica este territorio dividido. Sin embargo, la observación detenida permite reconocer una serie de elementos orgánicos que pasan a habitar este territorio o arquitectura primaria construida a partir de la "mordedura" del ácido sobre el metal, y que inmediatamente se remite a una suerte de "bestiario" originario de una América ancestral. La otra obra pasa a ser un acercamiento de lo anteriormente descrito, debido a que el artista sitúa los elementos orgánicos al vacío del espacio o "paisaje" infinito que emerge del blanco del papel.

El crítico de arte Nelson Coelho a comienzo de los años sesenta, al referirse a estos trabajos, habla de una "corrosión volcánica", para describir como comparece la línea y el espacio configurado en los tótems del artista. Por lo demás la reflexión de Sergio Millet a propósito de estos trabajos también adquiere una situación reveladora cuando

señala: "buscando una materia significativa, llegó Mario Toral a estas superficies ásperas, rudas, sensuales en que se funden vagas formas dispuestas con subiduría y sobriedad".¹

Materia significativa y corrosión volcánica son dos buenas parejas de adjetivos para calificar a esta serie de obras, donde los patrones simétricos y las elipsis compositivas configuran este universo de formas a veces coloreadas, o simplemente con una rica variedad de grises. "Tótem XX", por ejemplo, muestra una clara organización donde el trabajo con los grises da paso a un cromatismo en la variedad de los ocres, acercándolo al entramado planteado por un mundo de insectos o formas orgánicas del reino vegetal. Podría llegar a pensarse que gran parte de la fascinación del artista por estas formas primitivas, orgánicas y telúricas tienen su origen en su profunda admiración por la extensión geográfica de América; pero también se debe tomar en cuenta que por esos días Mario Toral dedica largas horas a un sistemático

estudio de las colecciones que guarda el Museo del Hombre en París. Situación que perfectamente puede aseverar la realización de esta serie con el título de "Tótems" como la de marcas o posibles identidades a nuestro contexto cultural y natural. Debido a que algunas de estas obras recuerdan formas heráldicas, signos cruciformes, paisajes irrealistas, y como ya se ha señalado observaciones al mundo vegetal y mineral-cartográfico.

Si Lope de Vega habla en su prosa del triunfo de la fe en Japón, se podría decir que los "Tótems" realizados por Mario Toral en París y luego en Santiago de Chile, entre los años 1958-1965, hablaban del triunfo de la "Simple Extrañeza en América". Debido a la magia y lirismo que estas imágenes expelen, o como ya señaló un crítico brasileño a comienzos de los años sesenta: "La magia que emerge de estas aterciopeladas, ásperas, amargas, épicas marcas, no proceden del movimiento pendular que subyace en la visualización del grabador".²



Mujer Tótem
Aguafuerte y Alquitrán,
59,5 x 29,5 cm. 1962

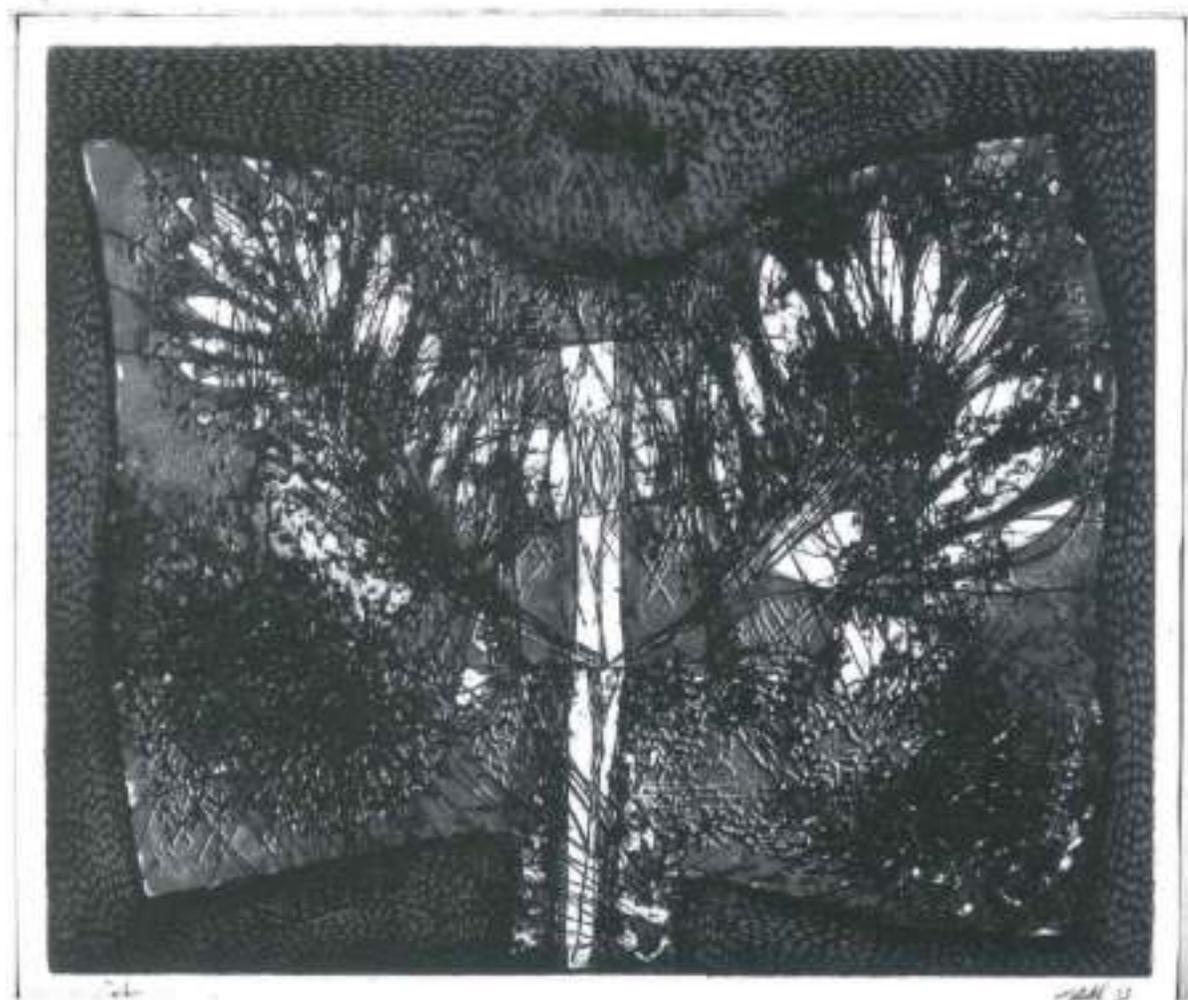
Parte II.
"El Rostro de América"

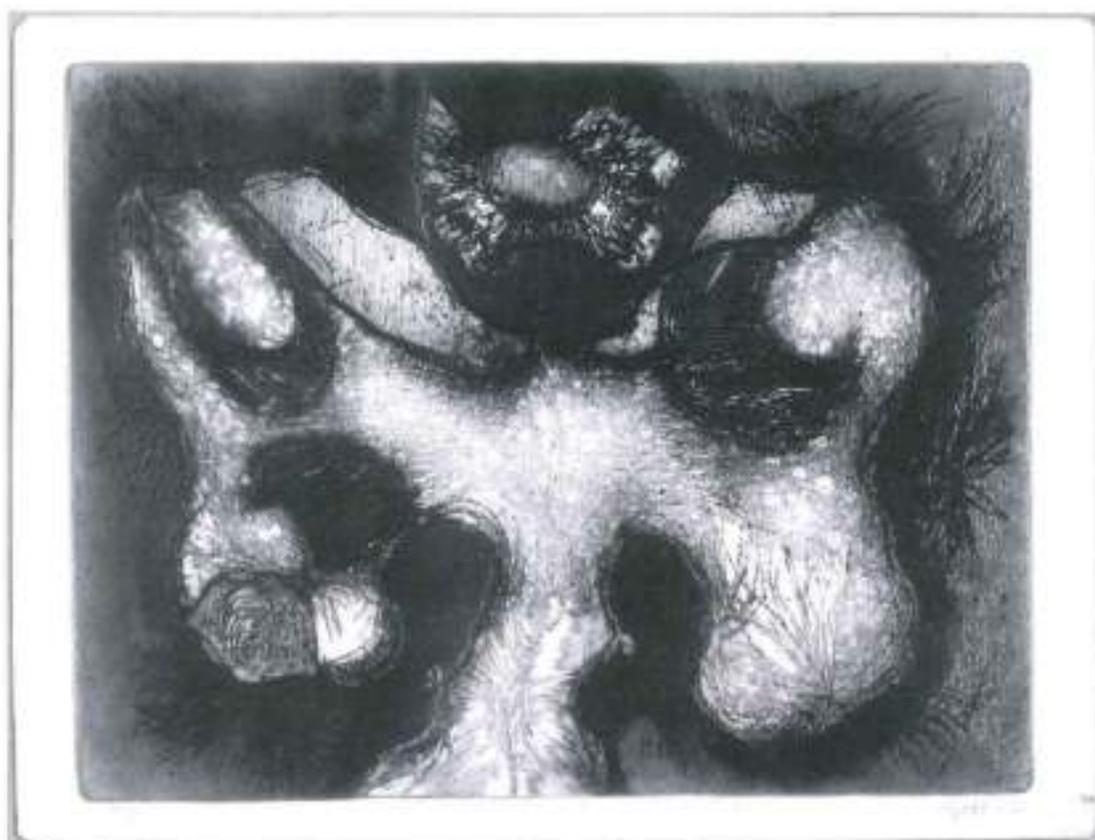
"Giacometti se asombró un día en que había proyectado dibujarme: 'Qué densidad -decía-, qué líneas de fuerza'. Yo me asombré más todavía porque creo tener un rostro bastante flojo, como cualquiera. El veía cada rasgo como una fuerza centrípeta. El rostro vuelve sobre sí, es un lazo que se enlaza. Examinad alrededor vuestro; jamás encontrareis contorno, sino sólo lo pleno. La línea es un comienzo de negación, el pasaje del ser al no ser".

Jean Paul Sartre,
"Las pinturas de Giacometti"
(fragmento)

En una entrevista aparecida hace algunos años Andrés Mario Toral declaraba lo siguiente en relación a su fascinación y estudio del grabado: "A mí me seduce el grabado más que otra cosa, porque exige una seguridad... Mi profesor en París fue Henri Adam, que tenía un modo muy especial de grabar: no se ceñía al rectángulo clásico rodeado de blanco del grabado, sino

Tótem X
Aguatinta y Aguafuerte
36 x 76 cm. 1962





que cortaba trozos de metal grabado y los disponía sobre el papel, dejando que el blanco penetrara en el grabado".² A través de esta declaración se puede deducir que la seducción va unida a la severidad y por ende las variaciones que se pueden hacer al marco técnico que rige el arte de grabar. Actividad que implica el conocimiento cabal de ésta y que toda variación a este orden, no es sino una extensión al marco de trabajo.

Durante 1963 Mario Toral desarrolló una serie de grabados bajo la idea de los Tótems para ilustrar el poema de Pablo Neruda "Alturas de Machu Pichu". Esta serie, que partió como una colaboración entre un artista visual y un poeta, se convirtió en uno de los más decididos testimonios de dos creadores sensibles al paisaje y cultura de América del Sur. De hecho, el título que Toral dio a sus grabados para acompañar los poemas de Neruda fue "Tótems de amor y piedras", trabajos en los cuales es posible ver todo el imaginario orgánico y vegetal en estas láminas de gran formato, que nos recuerdan algún insecto proveniente de un mundo fantástico o formas alargadas esculpidas con el ácido y el buril, que bien pueden recordar la corteza de algún árbol milenario de la selva tropical brasileña o del bosque nativo en el sur de Chile.

Texto e imagen se fundieron en estas cuatro grandes planchas que van describiendo el telurismo y fuerza volcánica de nuestro continente.



Tótem XVI (amba)
Aguafuerte y Aguarrina,
56 x 76 cm. 1962

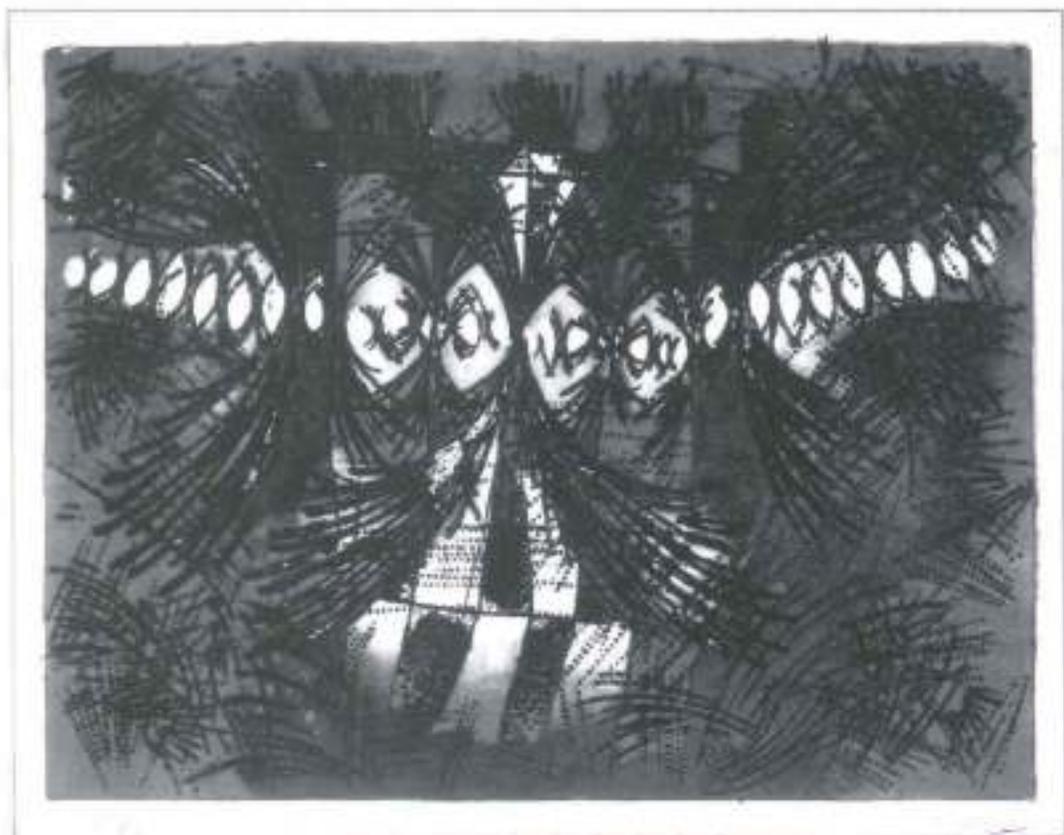
Tótem XX (uau)
Aguafuerte y Aguarrina,
60 x 45 cm. 1963

Pero que como en el caso de los retratos de Giacometti son fuerzas centrípetas que al unísono nos develan el rostro múltiple de una América joven y virgen. En esos términos el concepto tótem es utilizado como referencia ancestral a Dios, a un ideario sagrado del sol, los animales y porque no decirlo, al paisaje que envuelve al hombre.

"Herbario personal" es la natural evolución de este creador en términos de articular una serie de imágenes cuya base de construcción es la ambivalencia de formas orgánicas en el universo geométrico. Es decir, la forma que protagoniza la obra está enmarcada o habitando una planimetría de corte geométrico que trae de vuelta las investigaciones matéricas e informalistas del Mario Toral de los años cincuenta. Con un interesante acercamiento a las acuarelas de Paul Klee, al parecer él invierte la transparencia del plano por la textura y relieve de éste, construyendo una personal observación al mundo de los vegetales y los insectos. Presagio de su serie de retratos en acuarela dedicados a las "Torres de Babel", donde se va a desarrollar un rasgo característico de su obra pictórica y gráfica,

los rostros encerrados y la atmósfera vaporosa y etérea al que se ven envueltos estos seres.

Por otra parte, el "Tótem", en los años setenta experimenta una sistemática reducción formal, para transformarse en piedras y luego en cuerpos geométricos que hacen las veces de continentes de estos cuerpos y retratos completamente asediados por el paisaje andino. "El Mundo del mañana", es una serie de obras realizadas por el artista en Nueva York, donde queda de manifiesto la influencia del Pop Art y de los medios de reproducción mecánica que invaden el mundo del arte a fines de los años sesenta, dado que la mayoría de estos trabajos serializan el rostro desde el gesto repetitivo y en abismo, como si se tratase de una impresión serigráfica sobre la austera y geométrica arquitectura transparente que contiene la faz hábilmente delineada. Sin embargo, la serie "Prisioneras de Piedra", elaborada a fines de los setenta, permite la incursión de Toral en el grabado desde las impresiones coloreadas, para luego incursionar en la serigrafía y poder indagar en las posibilidades de esta técnica en plasmar sus torsos y máscaras de la década de los ochenta.



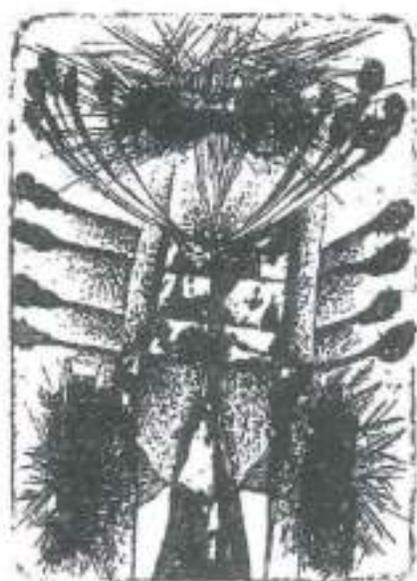
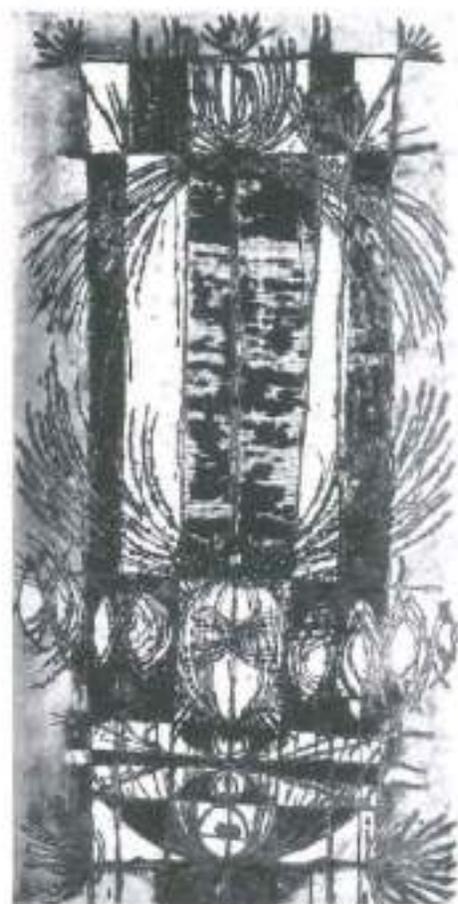
Tótem III

Aguafuerte y Aguadina,
36 x 76 cm. 1961

Tótem XI (al tinta)

Aguafuerte y Aguadina,
76 x 56 cm. 1962





Tótem para América (antio)
Aguafuete y Aguatinta,
62 x 31 cm. 1962

Tótem I (antio)
Aguafuete y Aguatinta,
10 x 7 cm. 1960

Tótem XVII (al lado)
Aguafuete y Aguatinta,
70 x 32 cm. 1962



Durante la década de los noventa el artista pareciera haber recobrado el deseo de horadar la plancha de cobre, explorar en la serigrafía y volver al dibujo litográfico para indagar en las múltiples caras que tiene el rostro de América, y que como en la obra de Giacometti, siempre sabe contonear las líneas de fuerza que construyen la imagen de éste, en diversos grabados que se remiten a sus series de "Torsos", "Gente en Lucha" y "Las Máscaras".

Paralelo a ello se embarca en la monumental obra titulada "Memoria de una nación" —instalada en la estación del ferrocarril subterráneo Universidad de Chile—; una cuidada investigación de pintura mural, embebida por la huella de la imagen grabada, tanto en el modo de composición como en

los recursos pictóricos dispuestos sobre cada panel que constituye el mural.

Situación que nos remite a esa incansable necesidad del artista por hacerse partícipe de los hechos en el mundo en que vive y que desde la imagen multi ejemplar o pictórica, siempre constituye un punto de vista a considerar cuando nos queremos identificar ante nuestros congéneres. Mario Total consciente de esta responsabilidad del artista —en su acepción más universal— quiere dejar su testimonio por medio de estas y todas aquellas técnicas capaces de hacer visible esos signos o marcas de nuestro tiempo, en un infinito juego por horadar o pintar esa imagen que para el poeta es simplemente el don de la palabra.

NOTAS

- 1 Véase: "Total", catálogo Galería Vila Rica, San Paulo, Brasil. Texto de Nelson Coelho.
- 2 Véase: "Gravura força e fantasia". Jornal O Estado de São Paulo, Junio 3 de 1962.
- 3 Véase: "Tótems de Total", Diario no especificado. Diciembre de 1963. Santiago de Chile. ☉

CARLOS NAVARRETTI

Licenciado en Arte, Artista Visual.
Investigador y crítico de
Arte independiente.



Prisioneras de Piedra I
Engrafía
38 x 89 cm. 1975

REVOLUCION DE MADRID EN JULIO DE 1854.



MADRID, 1870.—Despacho de Martín y Compañía, calle de Aniceto núm. 11.

EMILIO ELIENA
ALBERTO ZAMORA

Sobre el Grabado Popular Chileno



La Lira Popular

En versos de 8 sílabas

POR JUAN B. PERALTA



LA CAÑA	LA CAÑA	LA CAÑA	LA CAÑA
<p>La caña es un rifle y un sable muy burdo. La mayor parte de estos grabados se refieren a una "tragedia", un asesinato, una ejecución de criminales, un accidente y otros asuntos romancescos. Tales grabados originales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos y los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias. Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Cordero, quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes, este los hace para sus propios versos o para venderlos, con una cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de vaulel".</p>	<p>La caña es un rifle y un sable muy burdo. La mayor parte de estos grabados se refieren a una "tragedia", un asesinato, una ejecución de criminales, un accidente y otros asuntos romancescos. Tales grabados originales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos y los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias. Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Cordero, quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes, este los hace para sus propios versos o para venderlos, con una cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de vaulel".</p>	<p>La caña es un rifle y un sable muy burdo. La mayor parte de estos grabados se refieren a una "tragedia", un asesinato, una ejecución de criminales, un accidente y otros asuntos romancescos. Tales grabados originales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos y los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias. Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Cordero, quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes, este los hace para sus propios versos o para venderlos, con una cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de vaulel".</p>	<p>La caña es un rifle y un sable muy burdo. La mayor parte de estos grabados se refieren a una "tragedia", un asesinato, una ejecución de criminales, un accidente y otros asuntos romancescos. Tales grabados originales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos y los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias. Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Cordero, quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes, este los hace para sus propios versos o para venderlos, con una cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de vaulel".</p>



La Caña; el más chico es un rifle y un sable muy burdo. La mayor parte de estos grabados se refieren a una "tragedia", un asesinato, una ejecución de criminales, un accidente y otros asuntos romancescos. Tales grabados originales se fabrican sólo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos y los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias. Tuve la suerte de adquirir algunos grabados de esta clase por compra al poeta Cordero, quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes, este los hace para sus propios versos o para venderlos, con una cortaplumas ordinario en un pedazo de tabla de vaulel".

En efecto el poeta Adolfo Reyes parecería ser el único de los creadores gráficos identificados, pero desde su anonimato todos estos artistas han dejado excelentes piezas. Trabajos que el profesor Lenz denomina como "muy burdos", pueden ser releídos y se caracterizan por su austeridad y síntesis particularmente valiosa. En un trabajo sobre este tema, Pedro Millar⁴, escribe:

"Caracteriza a la imagen xilográfica de la Lira, un intenso estímulo perceptual generado por el empleo extremadamente asustero de los vectores esenciales de la xilografía. El encadenamiento de las formas, los llenos y los vacíos por los contornos, que valoriza y conecta, rigurosamente, la figura y el fondo. El rit-

mo, que resuelve la antítesis de blancos y negros. En fin, la síntesis que compromete al espectador. Todos estos rasgos hacen de éstas imágenes algo vivo e hipnótico".

A diferencia de las aleluyas españolas o algunos de sus similares latinoamericanos como el grabado del nordeste de Brasil, el grabado popular chileno —como podrían denominarse a estas xilografías asociadas a las liras— no ha tenido la difusión que ciertamente merece. Un intento importante en este sentido fue haberle dedicado una sala especial en la IV Bienal Americana de Grabado de Santiago de Chile, en agosto de 1970. En esa oportunidad el bibliófilo don Alamiro de Avila Martel facilitó una serie de piezas de su colección y escribió para el catálogo el ensayo prologador⁵. Ese trabajo es una verdadera síntesis de información rigurosa y relevante sobre el tema; particularmente valioso resulta ser el párrafo "La época de oro de nuestros pliegos de cordel, que deben pasar de los dos mil, sin contar los pequeños folletos o libritos en que también se recogían estos versos, es el periodo de unos veinte años, 1885 y 1905". Prácticamente todos estos pliegos identifican al poeta autor y su impresor, pero no están fechados, de ahí la singular importancia de la referencia cronológica de Avila Martel. Simultáneamente, en aquella Bienal, en una sala contigua se exhibían 50 obras del mexicano José Guadalupe Posada, permitiendo elaborar interesantes paralelismos. No pueden dejar de citarse publicaciones que han ayudado en ésta dirección. En 1968 prologada por Pablo Neruda y con un trabajo introductorio de su organizador, el escritor y especialista en el tema Diego Muñoz, se reprodujeron en forma facsimilar una excelente selección de 15 de éstas Liras⁶. En 1973 la misma Editorial Universitaria publicó seleccionados y prologados por Alamiro de Avila Martel, un conjunto de 10 de los grabados que ilustran las Liras⁷. Más reciente es el álbum que para ser presentado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 1999, editaron en forma conjunta la Editorial Universitaria y la Dirección de Bibliotecas y Museos de Chile. Esta carpeta seleccionada y prologada por Micaela Navarrete Araya reúne 17 de estas láminas⁸. La Biblioteca Nacional de Chile recibió del doctor Lenz la colección de pliegos que él realizara. Poco tiempo atrás este conjunto se enriqueció con la que reuniera don Alamiro de Avila. De la generosidad de otro bibliófilo don Raúl Amunátegui Johnson, proviene la tercera de estas colecciones que se guarda en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

No parecería aventurado pensar que algunas de las expresiones de la actual xilografía chilena deriven de los austeros trabajos sobre los que hemos hablado. Sentimos en ellos los orígenes de las maravillosas síntesis no figurativas de Eduardo Vilches o de las severas imágenes de Adriana Asenjo. Muy recientemente un grupo de artistas trabajando en una decoración monumental en el barrio Estación Central de Santiago, gigantizó uno de estos grabados populares ayudando así desde esta nueva proporción a proclamar una merecida dignidad pospuesta.



Fusilamiento del rey José Agustín Espinosa

El espectador mira de la celda del forajido

EL BRINCH DE LA OBRERA

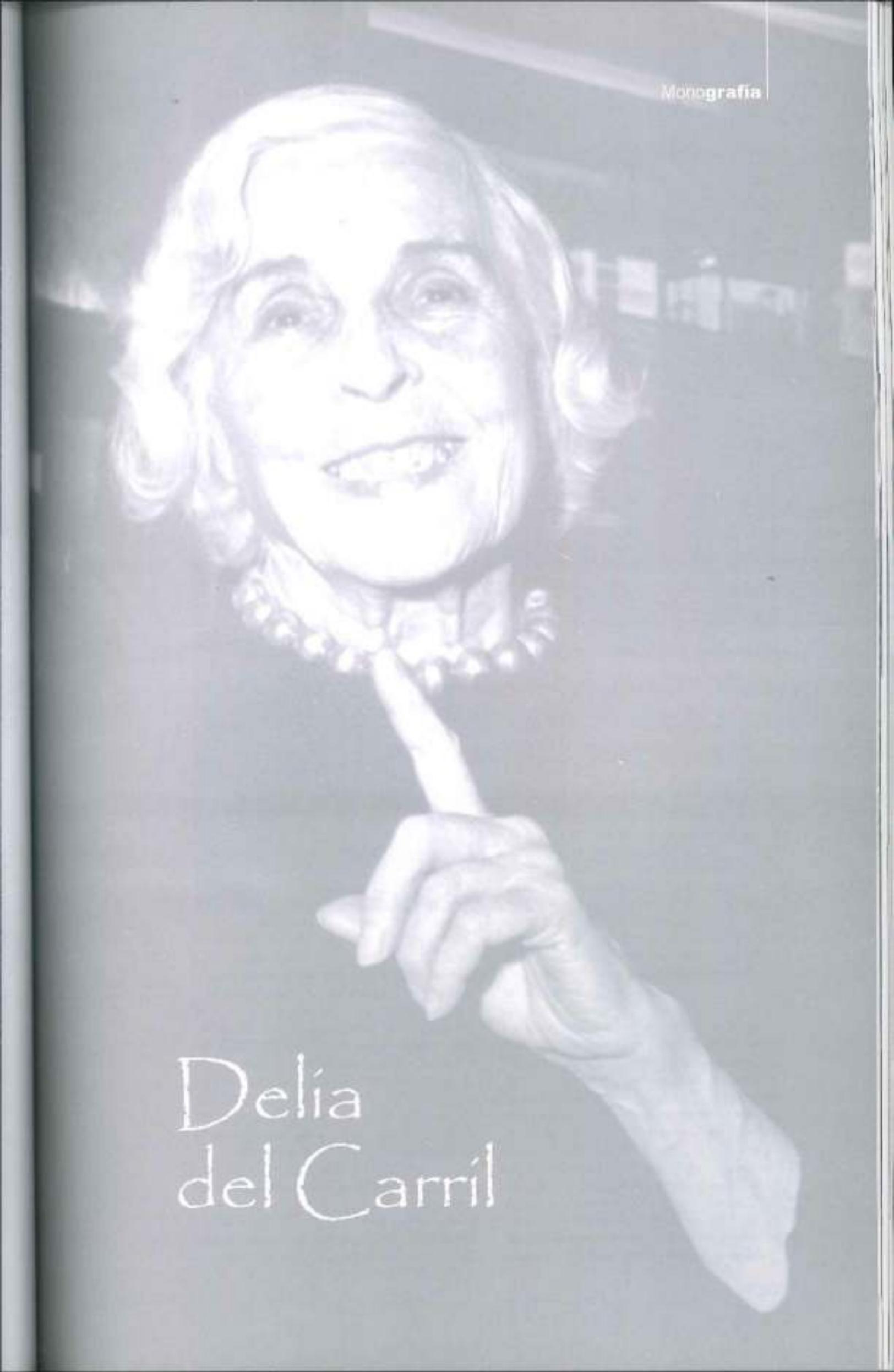
<p>El brincho de la obrera es un juego de palabras que se refiere a la falta de pago de los salarios de los trabajadores. Este tipo de bromas satíricas eran comunes en los pliegos de cordel de la época.</p>	<p>En esta ilustración se muestra a una mujer que ha estado trabajando duro y espera recibir su salario, pero se enfrenta a la indiferencia de su empleador.</p>	<p>El juego de palabras juega con la idea de 'brinchar' (saltar) y 'brincho' (pago), reflejando la frustración de la clase trabajadora.</p>	<p>Este tipo de crítica social era una característica clave de la literatura popular de la época, que buscaba dar voz a las preocupaciones de los sectores más humildes.</p>	<p>La ilustración utiliza elementos visuales como la postura de la mujer y el gesto del hombre para reforzar el mensaje de la letra impresa.</p>
--	--	---	--	--



Una catástrofe en México dice una alegoría jocunda en sus tres bromas
La torsión de cables se Casapungas

RENTAS CASO DE LA TROSA CON EL CORDERO DELA

<p>Este tipo de bromas satíricas eran comunes en los pliegos de cordel de la época. Se referían a situaciones de injusticia o corrupción que afectaban a la población.</p>	<p>La ilustración muestra a un hombre que parece estar en un estado de desesperación o dolor, posiblemente relacionado con la 'trosis' mencionada en el texto.</p>	<p>El juego de palabras juega con la idea de 'rentas' y 'caso', reflejando la crítica social que se hacía a la época.</p>	<p>Este tipo de crítica social era una característica clave de la literatura popular de la época, que buscaba dar voz a las preocupaciones de los sectores más humildes.</p>	<p>La ilustración utiliza elementos visuales como la postura del hombre y el gesto del otro para reforzar el mensaje de la letra impresa.</p>
--	--	---	--	---

A black and white portrait of an elderly woman with short, wavy, light-colored hair. She is smiling slightly and looking upwards and to the right. She is wearing a dark, high-collared garment with a ruffled or beaded neckline. Her right hand is raised, with her index finger pointing upwards. The background is dark and out of focus, showing some architectural elements like a railing.

Delia
del Carril

Delia del Carril, la Hormiga

Apunte biográfico

BERNANDO SAEZ



Aunque muchas veces llevaba al taller de Guardia Vieja una bandeja de pasteles para la hora del té, al llegar ese momento decía:

—Tomen té ustedes, yo no tengo tiempo.

Delia del Carril tenía conciencia de que debía aprovechar cada minuto porque recién, a los setenta y un años, se estaba haciendo cargo de su vocación de artista, postergada por muchas razones y durante toda su vida. Esta conciencia comenzó con su separación definitiva de Pablo Neruda, en marzo de 1955. Es entonces cuando decide partir a París, ingresar al taller de William Hayter y dedicarse al grabado. En este oficio, sólo el esfuerzo físico que le demandaba ese trabajo podían abstraerla de la desilusión y del dolor provocados por el término de una relación de casi veinte años.

Pero fue sólo en el año 1959, en el taller que dirigía Nemesio Antúnez, que funcionaba ahora en el cuarto piso de la casa central de la Universidad Católica, donde por primera vez apareció un caballo, un esbozo de caballo, casi de juguete, en el grabado que tituló "El caballero sin inconvenientes". No es difícil conjeturar la conmoción íntima que le provocó la aparición de ese animal que emergía desde la memoria de su infancia para convertirse, desde ese momento, en la obsesión y fuerza de su obra artística.

Evocar los caballos significaba también actualizar la relación precisa con la independencia y la rebeldía que apareció en su vida desde los primeros años.

Delia del Carril Inaeta había nacido en Saladillo, Provincia de Buenos Aires, en la estancia



Delia y Pablo Neruda
Isla Negra, 1944

Delia y Pablo Neruda
Llegan a Montevideo, 1939



familiar de Polvaredas, el 27 de septiembre de 1884, ocupando el quinto lugar de los que llegaron a ser trece hijos del matrimonio formado por Víctor del Carril Domínguez y Julia Iraeta Iturriaga.

Su infancia transcurrió en el campo, sometida a las enseñanzas de institutrices extranjeras y profesores privados. A los 4 años su padre le regala un caballo, la monta en él, fustiga al animal con un rebenque y ella se afirma y galopa con soltura. Es este padre quien intuye el carácter rebelde de la hija y trata de evitar, con su protección y cuidado, que la estrictez de las normas no arruine esa personalidad de energía desbordante que la madre consideraba impropia en una niña.

La posición auspiciosa de la familia, la riqueza acrecentada con los envíos de carne y granos a los mercados de Europa permitían pensar en grande. En vez de instalar a los hijos en Buenos Aires, deciden partir a Francia.

Los hijos hombres mayores van a estudiar a Londres, las mujeres permanecen educándose en el convento de las monjas de la Asunción, en París.

Las obligaciones polítricas del padre, que llega a ser vicegobernador de Buenos Aires terminan con el peregrinar de la familia y ésta se instala en una casona de dos pisos en la calle Santa Fe, número 3137.

Pero casi al fin del siglo XIX y pocos días antes de que Delia cumpla 15 años, Víctor del Carril, víctima de una enfermedad nerviosa,

se suicida. Esa muerte, inesperada y brutal, establece cambios importantes en la vida de todos, y en ella, especialmente, por la relación estrecha con su padre, lo que la enfrenta a una dimensión de la vida que le provocaría al comienzo un profundo misticismo y luego la llevaría a la exploración de otras profundidades, originándole búsquedas hacia universos distintos y distantes de las estructuras establecidas en su medio.

Su madre viuda decide residir en París y Delia comienza a vivir entre París y Buenos Aires, con largas estadías en uno u otro sitio. A su mayoría de edad descubre con sorpresa que posee encanto social, un tipo de atractivo que la diferencia de las otras mujeres. Es algo más que la belleza —común denominador entre casi todas sus hermanas Del Carril— es una desenvoltura natural, de la que no es consciente y que se traduce en un trato abierto y espontáneo, al mismo tiempo elusivo y distante, un encanto especial que la hace protagonista de un éxito que todos comentan. Pero este éxito en lugar de producirle placer y disfrute, la mueve a confusión. "Me han declarado la más alegre, la más viva... pero siento que no tengo razón de existir, que no vivo para nada... no puedo hacer la felicidad de nadie... ni siquiera la mía, no estoy en posibilidad de querer a nadie...", dice en parte de una carta desde Francia a su hermana Julia, cuando tiene apenas 25 años.

Durante todos esos años, en forma alternativa



Delia, Pablo Neruda y sus amigos
En Montevideo,
1939

y con resultados diversos, ha tomado clases de pintura y canto, con la idea de encontrar allí la fórmula para una vida diferente, algo que la aparten de las obligaciones que su posición social determina, pero la presión que ésta ejerce sobre ella la hace incapaz de decisiones drásticas. Además, los caminos artísticos vienen acompañados de todo un recorrido de inseguridades y dedicación que le resultan complejos y le parecen inestables. Su condición de mujer pesa fuerte en contra de sus deseos.

Pero encuentra también otras almas gemelas en esos mundos con quienes conforma un grupo homogéneo e insistente, personas que también, como ella, buscan su identidad y algo más sólido que aplaque las angustias que provoca la pertenencia a la sociedad un tanto vacua e inconsistente que los rodea. Victoria Ocampo y Ricardo Güiraldes—quien luego se casará con su hermana Adelina—son sus más cercanos amigos, junto con otros, como el poeta Oliverio Girondo, quienes sentarán las bases de movimientos culturales importantes en el Buenos Aires de entonces.

El matrimonio no entraba en sus planes. Las ataduras y la sumisión que en ese tiempo eran las reglas irrefutables de esa unión significaban, al fin de cuentas, renunciar a cualquier tipo de independencia; era cambiar la tutela familiar por la de un hombre. Pero sus amistades, contrario a todo lo expresado y deseado, se casaban con la idea de reformular los conceptos de pareja bajo premisas de respeto e independencia.

A fines de 1916, en plena Primera Guerra Mundial, ante la imposibilidad de viajar a Europa, Ricardo Güiraldes y Adelina, Alfredo González Garaño y su mujer Marieta Ayerza, deciden viajar a Jamaica. Se les une Delia. Cuenta la leyenda que en la Estación Retiro se presentó Adán Dihel, íntimo amigo de Ricardo, quien insistía en su amor por Delia. Viajó con ellos en el tren hasta Mendoza y, en esa ciudad, debido a las amenazas de suicidio si ella lo rechazaba, se casaron Delia y Adán.

Los flamantes novios no fueron a Jamaica con los demás, tomaron un velero en Valparaíso

con rumbo a Nueva York y luego hicieron una travesía hasta Alaska. Delia y Adán conformaban una pareja excéntrica para la sociedad argentina de aquella época. El tiempo que pasaron en Buenos Aires y Mar del Plata antes de instalarse en París los rodeó de un aura inverosímil por lo audaz de su matrimonio y porque desafiaban permanentemente las normas. Ambos tenían personalidades que no cedían frente al otro, y el matrimonio se convirtió en un largo juego de provocaciones, disputas y reconciliaciones, donde los celos eran el elemento más perturbador. Sólo la presencia de los amigos mitigaba los repentinos cambios de carácter que en Adán eran producto de su afición a las drogas, mientras ella se sumía en la desesperación y la inestabilidad.

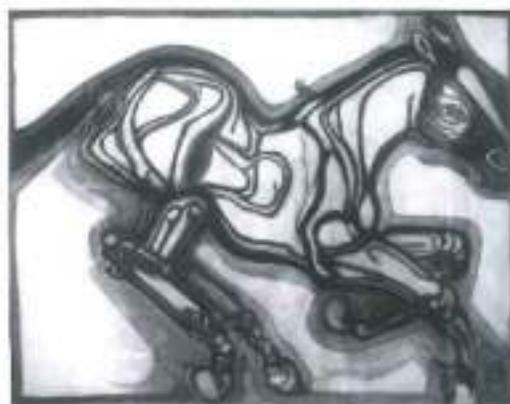
Ante la evidencia de la infidelidad de Adán con una bailarina española, Delia abandonó la casa de París y volvió a Buenos Aires. La unión había durado 4 años y ella quedó, en sus propias palabras, "...con los nervios a la miseria".

En los años 30, Delia vuelve a instalarse en París y es ahí donde, finalmente, encuentra lo que profundamente siente le dará a su vida un sentido distinto. Si bien insiste en clases de pintura y dibujo en el taller abierto que daba el maestro André Lothe, es por su amistad con el pintor Fernand Léger donde comienza a profundizar e involucrarse con las ideas y el espíritu del comunismo, ideas abrazadas por la mayoría de los intelectuales y artistas que conoce. Delia ingresa entonces al Partido Comunista Francés, inscribiéndose como artista pintora en la recién creada Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, convencida por ella misma y apadrinada por Louis Aragon.

A comienzos de 1934 pasan por París desde Moscú, camino a Madrid, María Teresa León y el poeta Rafael Alberti. Conocen a Delia y la convencen de ir a España, a Madrid, a empaparse del movimiento que la República ha generado, donde todo está ocurriendo. Su adhesión al comunismo, en que pone tanta pasión como en todo lo que emprende,

encuentra en España un terreno amplio para participar en espacios tan diversos como el Coro Obrero, de traductora y guía de los muchos extranjeros que llegaban a la Alianza de Intelectuales, que presidía Alberti, a vivir la aventura de la experiencia de la República, dispuestos a vocear una imagen impecable de ese gobierno y a luchar contra monárquicos y fascistas. La situación política era complicada. Los dos bandos en conflicto se instalan en posiciones cada vez más irreconciliables que desembocarían inevitablemente en la guerra civil. Pero el aire fresco de la República y los cambios produjeron el movimiento cultural que moviliza e impulsa a todos los

Dibujos
de caballos



Los caballos vinieron esta noche

La invención de estos caballos-humanos que conocía desde la infancia en las pampas argentinas. Su tema, pues, es su infancia. Sabía de los huesos del animal, de su tacto, de la humedad del hocico, de la mirada, de los distintos pelos y contrapelos. Y como lo sabía desde su infancia argentina, le subió a la memoria con renovada savia. Ella quería ser muy realista, pero por suerte no lo era tanto. Hizo caballos de invención desde la realidad, pero con anatomías de ortopedia, con dolor humano.

Partió desde el grabado en blanco y negro. Hizo "el cantar de los cantares", batallando con las figuras humanas. Después empezó con grandes cabezas y con el tema de los caballos. Cometió brutalmente a hundir la plancha de cobre con el ácido fuerte, que tenía que formar esta especie de río negro que iba a proseguir toda su obra. Así sus temas se iban construyendo como grandes vitrales —quizás ella, que fue amiga de Léger, aprendió de él a construir en negro, limitar y dar fuerza sin disimulo.

Fue sí, en el Taller 99, en Santiago, que le oírnos decir "todo debe ser demasiado". Al ver que su imaginación desbordaba cualquier límite y que "nada" cabía en la plancha de cobre. Antónex y yo le dijimos, "Hormiga, debes emprender tu obra en grandes papeles".

Y en este soporte empezó a hacer grandes caballos, pero los papeles cada vez se hacían más pequeños para su obra más grande, acumulada de la energía de toda la vida. Y ya los tamaños fueron más grandes, y los blancos y negros más y más intensos. Era de una inamovible voluntad cuando quería algo. Y éste era en definitiva lo que ella hacía coincidir. Después de 1973 sus caballos-caballos se hicieron dificultosos, se fueron desintegrando. Allí, en su habitación de siempre, estaba uno empezado meses y meses. Hasta que todo trabajo cesó. Delia del Carril cumplió cien años y se fue apagando. Y está ahora en los cielos cuatro, quieta en su casa, en su cama, fuera del tiempo. La última vez que me habló me dijo, mirando hacia la ventana "Los caballos vinieron esta noche".

Roser Bru



Delia
en su casa de
Michoacán

intelectuales, quienes propician iniciativas educacionales y artísticas que concitan un amplio apoyo popular y sientan las bases de transformaciones profundas y objetivas.

Delia se instala con rapidez en medio de los distintos grupos; a sus trabajos agrega su participación en el grupo teatral "Anfístora" que auspicia Federico García Lorca, y comparte con él también las noches con los diferentes amigos que de un lugar a otro se reúnen para comidas, agasajos y conversaciones larguísimas.

La casa de Carlos Morla Lynch, Ministro Consejero de la Embajada de Chile en España, es de los pocos lugares donde en las tertulias, realizadas con regularidad, aún convive todo el espectro político e intelectual. Y en una de esas noches se habla de la visita del poeta Pablo Neruda que reside como Cónsul en Barcelona. ¿Conoces tú a ese Neruda?, pregunta Delia a su reciente amiga Lola Falcón, casada con un íntimo del poeta, Luis Enrique Délano. Delia sólo conoce los poemas que han salido en Buenos Aires en la Revista Proa, que le han parecido tristes, melancólicos.

En la siguiente velada en casa de Morla Lynch conoce al poeta. Pero esa noche hay muchísima gente, Gabriela Mistral, que también ejerce de Cónsul en Madrid, el músico Acario Cotapos, que finalizará la reunión con sus célebres imitaciones para distender el ambiente que ha quedado cargado con los recitales de Federico García Lorca y el propio Neruda que les ha emocionado con los versos de Residencia en la Tierra.

Meses después, Pablo Neruda es trasladado a Madrid. Llega con su mujer, la holandesa María Antonieta Hagenaar, que tiene un embarazo avanzado. Es en el departamento de los Alberti que se vuelven a encontrar. Y luego, compartiendo los mismos amigos, es Delia quien recuerda cómo una tarde en la cervecería Correos, centro de encuentro de todo el grupo, Pablo entró, se sentó a su lado, "...puso su brazo alrededor de mi hombro y así nos quedamos".

El poeta Neruda tenía 30 años. Delia había cumplido los 50. Es dificultoso y arriesgado explicar los orígenes de ese interés, las razones

impensables que unen a una pareja haciendo posible el amor. El misterio de porqué él y porqué ella pueden dar para una cantidad de preguntas sin respuestas donde el absurdo resulta más certero que la lógica. Sin embargo, en este caso, había motivos que el tiempo haría comprensibles aunque al comienzo sólo fuera una poderosa atracción.

Al comienzo, todo el mundo pensó en una amistad profunda entre ellos y el ir y venir con el grupo de amigos servía para guardar las apariencias. Apariencias necesarias porque, aunque Maruca Hagenaar viviera ajena a lo que sucedía, distante de la vida social, Neruda era hombre temeroso de sus reacciones. Acostumbrado a relaciones fugaces que se le daban fácil, tenía un apego, más allá de su comportamiento, a lo establecido. El juego clandestino le parecía más posible y estimulante. Dejarse llevar por una situación nueva, que no le exigiera decisiones drásticas, se avenía con su modo de ver las cosas. En el carácter del poeta había una fuerte necesidad de seguridad, de amparo, y, por el momento, Maruca cumplía ese papel. "No todas podemos ser madres", había comentado la escritora María Luisa Bombal, refiriéndose a ese rasgo de Neruda, demasiado evidente para las mujeres que lo conocían bien. Entonces, el entusiasmo instantáneo de Delia se desplegó en los muchos espacios que Maruca no ocupaba, coincidiendo con aquellos en que ella era insuperable.

El nacimiento de Malva Marina, no hizo más que aumentar la distancia entre Maruca y Neruda. A los pocos días quedó de manifiesto que la niña sufría de una hidrocefalia congénita. Esto desesperó al padre, reconcentró a la madre en su cuidado y el dolor terminó por aniquilar la relación. Ella y la niña partieron a Barcelona, cuando los tiroteos en las calles de Madrid comenzaban, y la relación de Delia y Pablo se hizo más pública.

"...Adoro a Delia y no puedo vivir sin ella. Muy a menudo tengo que reprenderla, hace algunos días en que estaba por un momento a cargo de la cocina nos trajo una sopa de fósforos, porque distraídamente, después de dar el gas, echó los fósforos a la olla. Pierde los

guantes en todos los tranvías, le dice "mijito" a todos los vendedores de medias y paga el autobús con llaves y botones. Me dirás tú si sigue siendo como era o ha progresado...", escribe el poeta en una carta a Adelina del Carril.

Por la energía que despliega en conseguir ayuda para quien lo necesite y por su empeño en promover la solidaridad para esos fines, el pintor chileno Isaías Cabezón la bautiza como "la Hormiga", apodo que permanecerá como un segundo nombre. También la llaman "el ojo de Molotov", por su irrestricta lealtad al Partido y su información política siempre al día. Con la influencia de Delia y el apoyo de Rafael Alberti, Neruda, que en política se movía con un cierto desapego, fue también

acercando sus ideas hacia el comunismo, lo que el asesinato de García Lorca y la lucha de los bandos, cada vez más tensa y obstinada, lo llevó al convencimiento de un compromiso definitivo.

La situación en Madrid se fue volviendo cada vez más peligrosa, la guerra civil se jugaba allí, la conquista de la ciudad era el símbolo de una victoria. Entonces Delia y Pablo partieron. Delia se instaló en Valencia a la espera de noticias de Pablo y de sus tratativas con Maruca. Al poco tiempo se reencontraban en París y comenzaban a vivir juntos.

En esta relación con Neruda se conjugaban los sentimientos amorosos con el compromiso político, la vida íntima con una vida pública expansiva e interesante. Los amigos y conocidos de Delia en París fueron las primeras señales de su apoyo a Pablo, al poeta, y la consolidación de esta relación. En los siguientes años, muchos años, formaron una pareja inseparable. En Chile, los amigos de Pablo recibieron con los brazos abiertos a esta argentina que los conquistó con sus maneras distinguidas, su aplomo y una simpatía original y franca.



"Pezoa Véliz - Hormiga"

Xilografía, 1952

Ilustración realizada para una edición de carpetas de artistas que ilustra a poeta.



La partida de Delia y Pablo de vuelta a París, con la misión de traer a un grupo de los españoles republicanos, refugiados en Francia, después de la victoria final de Francisco Franco, fue un hito trascendental para sus vidas y un aporte inestimable para el desarrollo cultural de Chile. Después de enormes esfuerzos y ajetreos despiden al Winnipeg que llega a Valparaíso con dos mil refugiados, el 3 de septiembre de 1939, el mismo día que se declaraba la Segunda Guerra Mundial.

Otra vez en Chile, el poeta necesita un refugio para escribir. Descubren el lugar ideal, una pequeña casa frente al mar. Los escasos dineros que quedan de la fortuna enorme de los del Carril le sirven a Delia para comprar ese refugio en Isla Negra. Pero muy pronto emprenden nuevamente viaje. Esta vez a México, donde Neruda ha sido nombrado Cónsul.

La estadía en ese país está cruzada por conflictos políticos —es el tiempo en que asesinan a Trotsky— y efervescencia cultural. Las distintas casas que habitan, se vuelven, como en Santiago, centro de agitación y encuentro donde acuden artistas, intelectuales y un grupo selecto de refugiados españoles que han encontrado en México una segunda patria.

La noticia de la muerte de Malva Marina, la hija de Neruda, en Europa, rompe el único vínculo con su anterior matrimonio. Entonces, el 2 de julio de 1943, en la ciudad de Tetecala, Nefalí Reyes Basalto se casa con Delia del Carril Iraeta. El novio, nacido en Parral, 39 años. La novia, que se estipula, se dedica a las labores domésticas —una ironía completa en su caso— tiene 45. Con toda elegancia Delia se ha restado 14 años en el certificado de matrimonio.

Dos meses después, Neruda renuncia, por motivos políticos, a su condición de Cónsul e inician una larga gira por Latinoamérica que los lleva a Colombia y a Perú, donde son especialmente invitados a Macchu Picchu, que aún era un lugar de complejo y difícil acceso. El recibimiento oficial que esos países dan al poeta indica la popularidad y conocimiento de su obra que comenzaba a extenderse, tanto

Delia del Carril propende a un tratamiento en el cual la composición se expande, se abre con tendencia al barroquismo. Los perfiles no están definidos, el trazo es grueso, el desarrollo monumental, el dibujo escueto. Es decir, un estilo directo, elocuente y preciso, un lenguaje hecho de puerilidades, sincero y, por ello mismo, que traduce el espíritu de la grabadora más que su afán de reflejar la belleza.

En "Las vírgenes" y en "La última costura" el patetismo del claroscuro acentúa el misterio de estas obras.

El grupo de grandes dibujos dedicados al caballo señala una sensibilidad que trata de expresarse con sorprendente rigor. Delia del Carril reduce su tema preferido a una especie de máquina. El fino organismo se hace dinámico y queda fijado en el cartón con una fuerza latente presta a dispararse.

Es éste un dibujo sin relieve, sin claroscuro, sin superficies rellenas. Es un dibujo con predominio del arabesco y apasionado, pero con algo o con mucho de intención geométrica.

Antonio Romera





En Michoacán
Dora Doudschitzky,
Eduardo Vélchez, Simone
Chambelland, Emilio Elorza,
Florencia de Amerci, Delia y
Rosa Ben.

por su calidad como por la coyuntura política y la influencia sobre todo el mundo cultural ejercida por el Partido Comunista.

De vuelta en la patria del poeta, se instalan en la casa que han comprado en la avenida Lynch. "Michoacán" la llaman, en homenaje a los recuerdos mexicanos.

Las obligaciones políticas se agregan a la agenda de actividades. Neruda es designado por el Partido candidato a senador y resulta electo representando a las provincias del norte. Pero luego de ser elegido Presidente de la República, Gabriel González Videla, de quien el poeta fue el jefe de campaña y colaborador, las presiones de Estados Unidos lo distancian del Partido al que declara en la ilegalidad. Durante un año completo Delia y Pablo tuvieron que vivir en la clandestinidad, permaneciendo ocultos, cambiando de domicilios, adecuándose a una situación de encierro permanente, hasta que un operativo exitoso permitió que él escapara hacia Argentina por el sur. Meses después se reencontraron en Polonia. La persecución de que fue objeto Neruda sirvió para que su fama tomara caracteres mundiales en esa doble condición de poeta y perseguido. Después de viajes por Unión Soviética, China y el centro de Europa volvieron nuevamente a México. Pero la estadía se alargó por razones de salud —el poeta sufrió una severa flebitis— que no impidió la publicación de *Canto General* y el reencuentro con los múltiples amigos. Allí, Pablo Neruda se reencontró con quien había olvidado después de una cita fugaz en Santiago, Matilde Urrutia.

Nuevamente en Europa, o recorriendo la Unión Soviética, en giras, congresos y conferencias, en Italia, Hungría y Rumania, de manera casual, aparecía Matilde. El poeta ideó que Delia volviera a Chile para preparar su regreso, para conseguir que se levantara la prohibición que pesaba en su contra. Mientras tanto él se quedó en Italia.

Delia se instaló en la casa de Lynch y comenzó a cumplir con los encargos del poeta. "Mi Hormiga: aquí tiene al cigarrón solo, al sol

frío de Capri... mil besos, Pablo", le escribía el poeta, agregando una lista de nuevas diligencias necesarias y preguntando por los adelantos respecto a su situación política.

Sin que el gobierno dicte una orden especial, y más bien como un hecho consumado, Neruda vuelve a Chile. Y también Matilde, que lo había acompañado en la estadía en Capri...

Entre los amigos comienzan las murmuraciones sobre esta nueva relación del poeta. Pero el sigilo y la lealtad de muchos seguirán favoreciendo ese amor clandestino.

En diciembre inician otro viaje a Moscú para participar en el Segundo Congreso de Escritores. Se instalan en el lujoso hotel Metropol, en amplios y espléndidos departamentos, donde reciben a intelectuales y políticos y donde se organizan, por supuesto, grandes fiestas. Pero de pronto, aunque estaba atacado por una fuerte gripe, Neruda decide volver a Chile a como de lugar. Delia no entiende esta locura, esta idea de partir de improviso, enfermo como estaba. La razón era clara. Matilde no había soportado la idea de este viaje sin ella y le envió un ultimátum amenazando con irse a México para siempre si él no volvía a fin de año. Pablo sabía que eso significaba que Matilde estaba dispuesta a volver a un antiguo amor, un hombre poderoso que había quedado pendiente en su vida.

Neruda insistía en mantener las cosas en un confuso equilibrio, ahorrándose consecuencias difíciles de prever. Era un trabajo arduo que su fama facilitaba y complicaba. La aparición del libro "Los Versos del Capitán", de autor anónimo, resultado de la estadía en Capri, lo había dejado bajo sospecha. Los conocedores de la verdad quizás no habían sido muy discretos y los entendidos habían descifrado en esa poesía su propia mano.

La presencia de Matilde en los recitales del poeta era advertida con codazos. La construcción de una casa en los faldeos del cerro San Cristóbal era también parte de las especulaciones. Neruda debe hacer esfuerzos notables y su susceptibilidad está

permanentemente alerta a lo que ocurre. Su mayor preocupación es que no llegue el rumor a oídos de la gente del Partido. Teme a la moralina comunista, tan delicada como la católica, con las consecuencias que sólo tiene entre los militares la evidencia de una infidelidad flagrante: el fin del ascenso.

Sólo una gran maniobra distractora puede calmar lo que parece inevitable. Convince a Delia para que viaje a París, para hacerse cargo de la edición francesa de *Canto General*, porque nadie como ella conoce esos poemas y también porque ella es la indicada para convencer a Fernand Léger de que ilustre el libro.

Mientras Delia está en París y luego en Buenos Aires, pasando una temporada con su familia, preocupada también de invitar amigos a los festejos de los cincuenta años de Neruda, éste pasa largas estancias en Isla Negra preparando dos libros que quiere publicar con motivo de ese aniversario: "Las uvas y el viento" y "Odas elementales". Por supuesto, en la compañía de Matilde.

A su vuelta, Delia recién comienza a sospechar que hay algo oculto. Y tiene la evidencia cuando un jardinero, despedido por Neruda por haberle robado botellas de vino seleccionadas, se lo cuenta con todas sus letras, agregando: "Yo soy comunista señora, y los comunistas no aceptamos esas cosas". Ella lo hizo callar, pero había escuchado lo suficiente.

También una antigua empleada de ellos en Isla Negra, fastidiada por el mal trato que había recibido de Matilde, viajó a Santiago y le reveló toda la situación.



El Caballero sin
inconveniente
Pablo Picasso, 41 x 53,2 cm
1939

Hay varias conversaciones dramáticas de ambos con el Secretario General del Partido. Neruda le insiste en que ella será siempre su señora. Que Matilde está dispuesta a un segundo plano, que acepte la realidad de las cosas.

"Este no es un matrimonio burgués, Pablo. Si no hay amor, no hay matrimonio", responde Delia. Así terminaba su historia de amor de veinte años.

En ese primer tiempo de la separación Delia se enfrenta a la verdad. Se siente engañada, dolida, humillada por el silencio que la había rodeado. Mientras todos estaban enterados de la situación, ella había permanecido en el desconocimiento, en la ridícula postura de la esposa engañada. Era lo que sentía profundamente.

Pero muy pronto, cuando toma la decisión de estudiar grabado en París y luego vuelve y comienza sus trabajos en el taller de Nemesio Antúñez, Delia guarda silencio y hace callar a quienes se acertan a hablarle mal de Pablo. Solamente después de su muerte, en septiembre de 1973, volvió a hablar del poeta, a recuperarlo en su memoria y en su vida.

Rehacer lo cotidiano, volver al equilibrio después de ese largo y angustioso trámite que desembocó en la separación es un esfuerzo grande que Delia realiza en silencio, sostenida por una voluntad férrea y la entrega a este nuevo desafío de su trabajo artístico.

Vuelve a habitar la casa de Lynch, Michoacán, y a inaugurar otros ritos con los nuevos amigos del taller, las comidas de los viernes, que se perpetuarán por años y largas conversaciones y encuentros con los antiguos amigos. La amistad, el compañerismo, la solidaridad, son, otra vez, los elementos que mantienen su vitalidad, junto con una curiosidad por todo, que hace posible y comprensible una juventud que no la abandona. La enorme casa comienza a ser refugio de sus conocidos en problemas, que se instalan por temporadas capeando algún temporal sentimental o económico. De una manera discreta, son también una ayuda para la mantención de la dueña de casa, a estas alturas ya sin ingresos ni esperanzas de nuevas herencias. La fortuna de los del Carril se ha esfumado, las noticias desde Buenos Aires ya no son más que enfermedades y muertes de sus familiares cercanos.

En la década del 60, los caballos ya son un distintivo de su trabajo, sus grabados se venden con facilidad. Por sus contactos logra exponer en Buenos Aires, pero claro, no son el éxito que ella secretamente espera.

De pronto, una caída le provoca la fractura de la cadera. Lo que todos pensaron, que la invalidez sería el comienzo del fin de Delia, que a los ochenta años dificultosamente podría recuperarse, se equivocaron por completo. A los dos meses estaba haciendo todos los esfuerzos por caminar, obsesionada con largas

Los amigos recuerdan el estado calamitoso de la Hormiga en ese tiempo. Nerviosa, inquieta, desequilibrada, más distraída que nunca, exagerando en los colores de su vestuario, usando unos sombreros estrafalatos, maquillándose en exceso. Sin la mirada del afecto, resultaba en esos días un personaje patético. Nadie sabe qué acuerdo tácito, qué promesas, qué compromisos pueden haber convenido los dos, pero pasaron varios meses sin que nada se resolviera. Pero la situación permanece y lleva a Delia a actuar de una manera alejada de su natural compostura. Alerta y celosa, está preocupada de los horarios, exagerando su interés en el tiempo que Pablo ocupa en la escritura, algo que ella puede controlar. Pero va más lejos y comienza a trajar en los bolsillos de su ropa. Finalmente encuentra la prueba irrefutable. Una carta que Neruda ha dejado descuidadamente en una chaqueta. En ella Matilde le dice que está embarazada. Como militante disciplinada da cuenta a la Dirección General del Partido de la situación. Su decisión es separarse definitivamente.

Es necesario, aludir a la obra de aquellos artistas que por la cuantía, intensidad de reflexión, coherencia, lograron desarrollar una obra gráfica que en cierto modo no se aparece como un ciclo cerrado. Tal es el caso de la obra de Delia del Carril, tal vez la producción más notable realizada en el curso de la vigencia del Taller 99.

Esta artista, que había estudiado con Léger, y se había iniciado con Hayter en el grabado hacia 1954, fue una de las primeras integrantes del Taller 99, y realizó allí toda su valiosa obra gráfica. Es la artista gráfica a cabalidad. Tentó también la pintura, pero aún allí su visión proviene de aquella otra disciplina.

Su obra, fuertemente cohesionada, como un discurso intencionalmente metafórico, en que los recursos nacen como espontáneamente, bajo una compulsión que se dirige a hacer vividas sus visiones. Su obra es la contribución más importante del Taller 99 al arte gráfico chileno. Si es la obra personal de Delia del Carril, es también la obra del taller, como el único lugar en que ella habría podido realizarlo en Chile.

Pedro Millar

sesiones de kinesiología, y reemplazando, para su trabajo, los grabados por el papel, dibujando al carbón caballos enormes que sobrepasaban las medidas de los pliegos de papel kraft, desplegados en un artil hechizo que facilitaba su labor. Los amigos tuvieron entonces un nuevo trabajo que desempeñar en medio de las conversaciones: borrar. Con grandes gomas, hojas de afeitar y tiza, bajo la atenta mirada de la Hormiga e instrucciones muy precisas sobre el objetivo, se realizaba por horas la delicada operación.

El accidente no fue obstáculo tampoco para que ella continuara asistiendo a las inauguraciones de arte, comidas, festejos, ni faltara a los conciertos de la temporada de la Orquesta Sinfónica en el teatro Astor como lo había hecho siempre. Su recuperación le permitió proyectar uno de sus anhelos más emocionantes: exponer en París. Con la misma vehemencia con que se preocupaba de todos, también era exigente a la hora de necesitar ayuda, y la idea de este viaje, su preparación y consecuencias, movilizaron a todos sus cercanos. Finalmente, expuso en la Librerie Galerie Jozic Peron, con la ayuda del pintor Enrique Zañartu, que se hizo cargo del montaje y el extremo nerviosismo de Delia. No faltaron los amigos de otras épocas Louis Aragón y Elsa Triolet, entre otros. Victoria Ocampo estaba en París pero seguía viaje antes de la fecha fijada para la inauguración, el 27 de junio de 1969. Una pequeña reseña en Le Figaro fue la única consecuencia práctica, pero volver a París en la condición de artista y con una muestra de sus obras, conformaba su ilusión.

La elección, como Presidente de la República, de su amigo Salvador Allende, fue también un impulso que movilizaba los ideales que no había abandonado jamás. Además de unirse a otros artistas y contribuir con la venta de sus grabados a financiar alguna parte de la

campaña, cuando el gobierno de la Unidad Popular inicia su gestión, Delia sigue día a día las noticias y los acontecimientos, enviando telegramas de felicitaciones cuando aplaude las iniciativas de los colaboradores del gobierno. Y en un nuevo recambio de las personas que habitan en la casa de Lynch, se ve rodeada de gente joven y combatiente con la que discute y analiza la situación política, manteniendo sus ideas en un discurso que ellos consideran obsoleto, diferencias que no alcanzan a alterar la convivencia cotidiana que se mantiene afectuosa y cercana.

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, en la multiplicidad de sus consecuencias, afecta profundamente su vida privada. De un momento a otro, la casa queda vacía, los muchachos huyen en estampida y comienzan a sucederse los allanamientos y registros minuciosos de cada rincón. Hasta el jardín es removido en la búsqueda infructuosa de armas. Los libros arden en el patio. Delia se mantiene serena. "Te das cuenta, todos los días amanezco con un militar sentado en la cama", le comenta a los amigos que se hacen un tiempo, en medio de la debacle, preocupados por su situación.

"¿Me habrá querido alguna vez? ¿Qué habré sido yo para Pablo?", preguntó con tristeza, cuando la radio, que ella encendía muy temprano en la mañana, dio la noticia de la muerte del poeta.

En los meses siguientes, otros amigos, sus más cercanos, tomaban el camino del exilio, y ella, quizás como consecuencia de todos estos acontecimientos, sufrió una parálisis, un colapso de las vértebras, que obligó a internarla en el Hospital José Joaquín Aguirre, donde permaneció dos meses. De vuelta a su casa, poco a poco se fue reestableciendo y continuó, con alguna ayuda, trabajando en sus dibujos. Poco a poco pequeños grupos de

amigos volvieron a la costumbre de la comida de los días viernes, pero, desde luego, todo estaba empapado de un tono menor.

En 1975, gracias a los oficios de una amiga extranjera, se expondrían gran parte de sus trabajos en Colombia y Ecuador. Delia, a pesar de los impedimentos, decidió viajar a esos países. El viaje, para ella resultó perfecto, maravilloso, por esa facilidad en su modo de ser, la distracción, que le impedía darse cuenta de la impresionante cadena de amigos, y amigos de sus amigos, que no la conocían, dispuestos a acompañarla en los aeropuertos, en los trámites y los papeleos, subirla y bajarla de los aviones, hacer los recorridos de lugares que insistía en conocer. Todos quedaban envueltos en el afecto, por ese encanto que ella conservaba y transmitiría.

Delia cumplió cien años. Una pequeña fiesta. Una torta. Pero ya se le hacía difícil escuchar,

la memoria iba rescatando con más precisión los nombres del pasado, mantenía la sonrisa, una cierta felicidad, un asombro por todo lo que la rodeaba, sin comprender demasiado. El pasado y hasta los sueños se convertían en realidad, con más certeza y precisión que el paso lento de los días. Meses después, una hemiplejía la dejó en silencio, ausente. Permaneció así cerca de tres años. A veces, una pequeña recuperación, y su mirada siguió con atención los movimientos a su alrededor. Murió la madrugada del 26 de julio de 1989. La velaron en la pieza que había sido el antiguo comedor de la casa de la calle Lynch. Llovía torrencialmente y los goterones caían desde el techo sobre el ataúd. ☾

FERNANDO SAEZ
Escritor



Apocalipsis
Tânia Mista,
43 x 29,5 cm, 1959

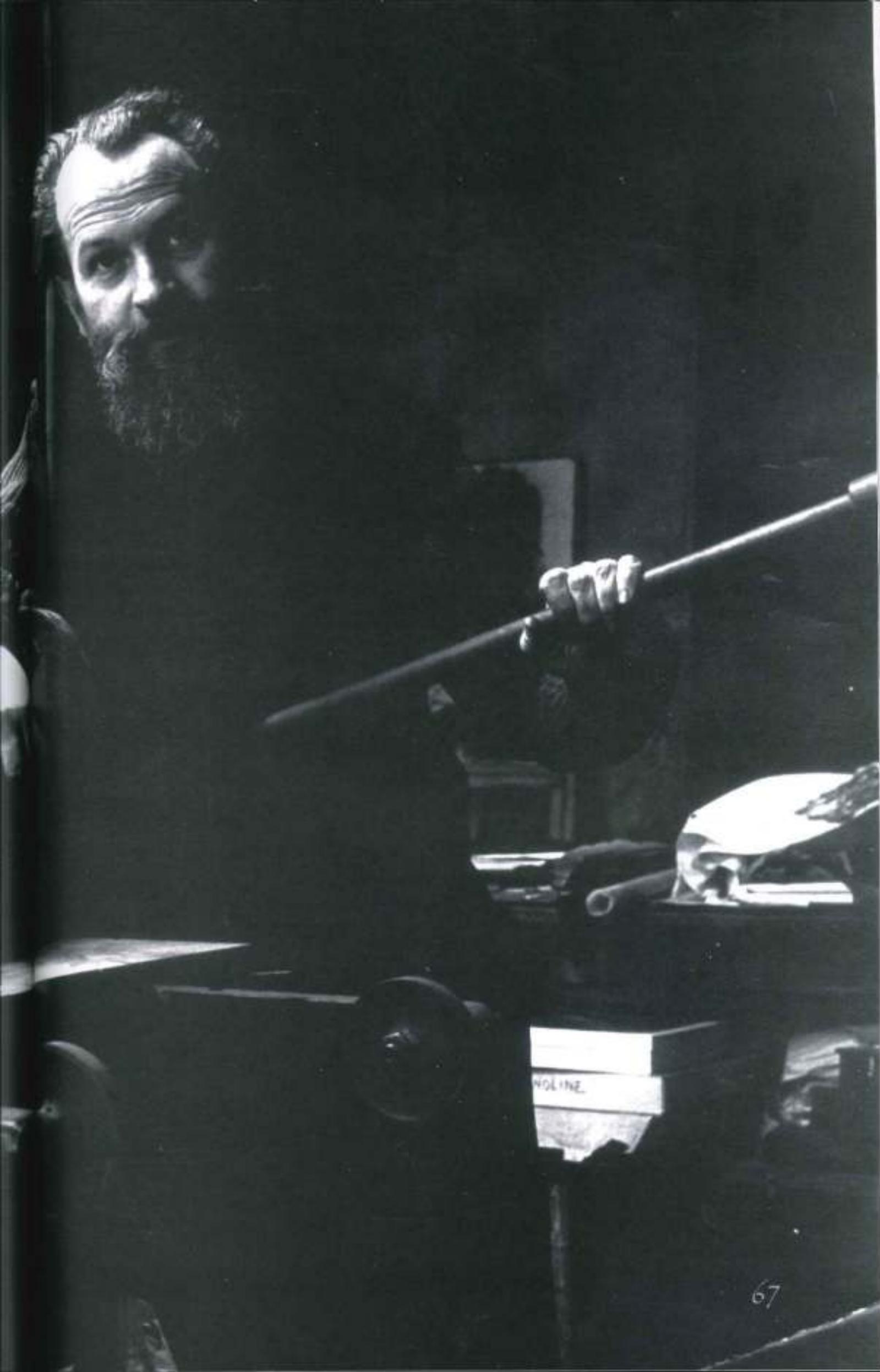
In Memoriam **André Racz**

SIMONE RACZ

Recuerdo que cuando niños viajábamos a Nueva York a visitar a mi padre y después de unos días él siempre hacía bocetos y dibujos de nosotros; años después esos bocetos se habían transformado en grabados. Él era un amante del arte, de la técnica y, sobre todo, del oficio del grabado. Fue un grabador durante 50 años, que es por lo general más de la mitad de la vida de una persona.

Trabajó durante años con Hayter. Una de las series más sorprendentes para el público y la crítica fue "Perseus y Medusa" (Museo de Arte Moderno de Nueva York). En el Libro "Los Nuevos Modos del Grabado", publicado en los años 1945-46, Hayter dedicaría un capítulo a esa serie basada en los mitos.





KNOX



Andrés Roca



Profesores y estudiantes del área de grabado, Escuela de Artes Plásticas UFT junto a la prensa de A. Roca. Miguel Forlán, Francisca Masroff, Lily Nakasaka, M. Elena Forlán, Natalia Pao, Pablo Miller, Teresa González, Mariela Illana, Soledad Priest, Amanda Salas y Trinidad Tamayo.

Él era un profundo conocedor de los materiales y un innovador de la técnica. Era sin duda un experto en el arte de enseñar. Razón que le permitió alcanzar el reconocimiento como profesor emérito de la Universidad de Columbia de Nueva York, donde enseñó durante 30 años. Creo que él me inspiró e influyó para que muchos años después no sólo me dedicara a la cerámica sino que llegara a realizar un proyecto que hoy día me tiene profundamente comprometida, la Escuela de Artes Aplicadas, "Oficios del Fuego". Recuerdo que él me decía que la cerámica es la más difícil de todas las expresiones, parte del trabajo personal lo termina el fuego.

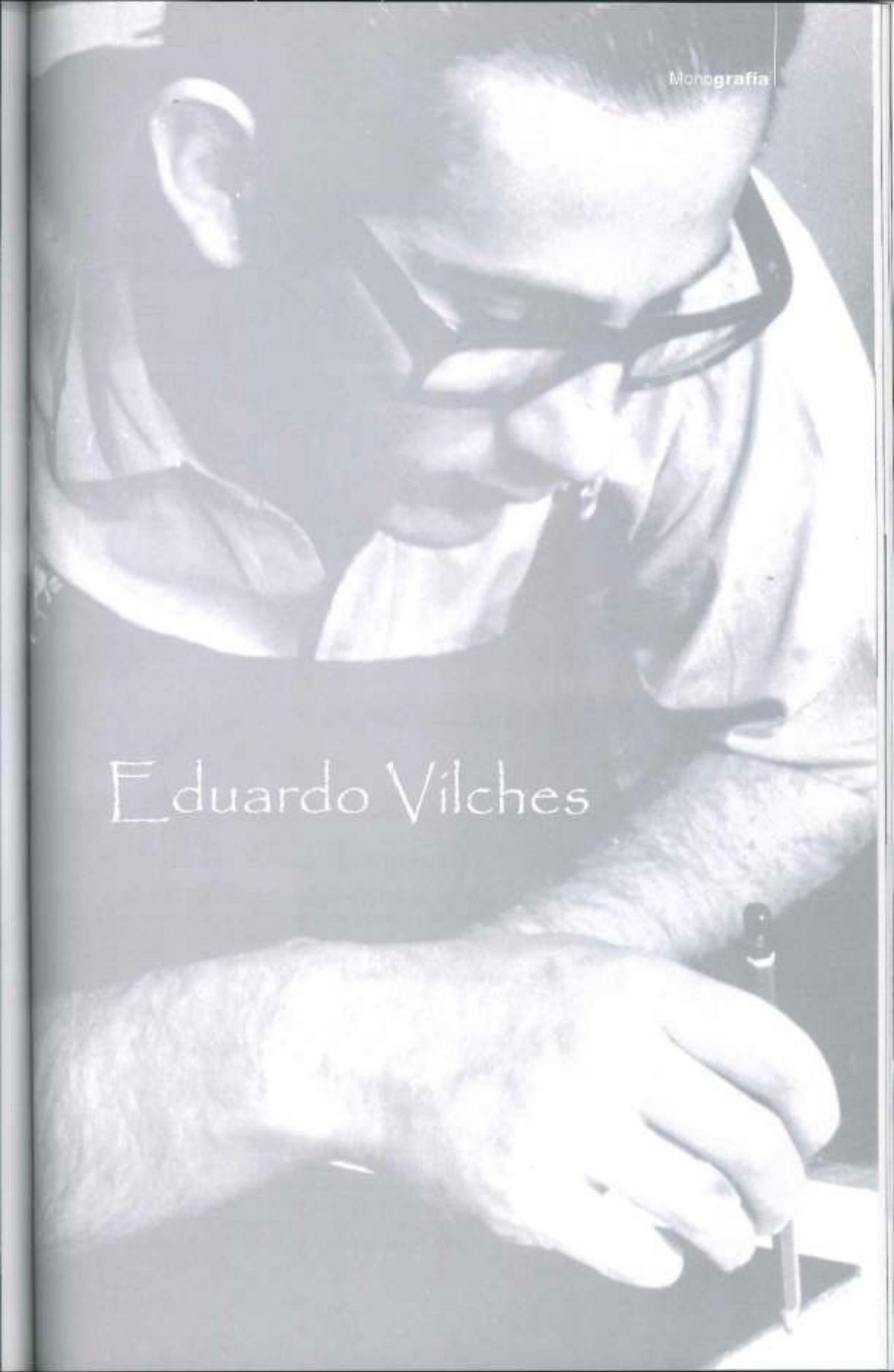
Mi padre tenía esta prensa en la calle 119 esquina Lexington, en Nueva York, allá por los años 40, en aquel espacio compartió con Alonso, Holt y Miró las alegrías, tristezas y esperanzas de los inmigrantes.

Hoy sus grabados comparten los espacios del Metropolitan Museum, del Smithsonian, obras suyas pueden verse también en el museo de San Francisco, en la Biblioteca Nacional de París, en Whitney Museum, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la Biblioteca del Congreso de Salzburgo, en la Galería Nacional de Australia, en el Museo de Austria. Sabemos que una de sus obras está en el Museo de Artes de La Serena, y que en las bodegas del Museo de Bellas Artes hay un grabado suyo esperando ser visto.

En su carrera recibió varios premios relacionados con el grabado, más precisamente en la técnica de Intaglio. El de la Sociedad de Artistas Gráficos, en 1955, y el premio Erikson, en 1953, entre otros.

Sus series más destacadas son "Perseus y Medusa", "La Flor en la Roca" y "El Reino de la Gatta". Pero no es imposible dejar de mencionar "Los Profetas de Alejandría" y "La Pasión y el Vía Crucis", entre otras muchas. ☺

SIMONE RACZ
Directora
Escuela de Artes Aplicadas
Oficios del Fuego



Monografía

Eduardo Vilches

Eduardo Vilches

Una Memoria Propia

■ ELENA COMANDARI

Un gran número de exposiciones, concursos y bienales, tanto en Chile como en el extranjero, dan cuenta del trabajo tan singular de este artista que dedicó gran parte de su vida a impartir sus enseñanzas en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y, actualmente, en la Universidad Finis Terrae.

Eduardo Vilches es uno de los más importantes exponentes del grabado chileno, a pesar de ser esta técnica poco conocida y, a veces, resistida por el público chileno. Una constante parece atravesar todo su quehacer a lo largo de más de 40 años de creación: esa manera tan particular de recrear su paisaje interior. Silencioso ha recorrido un camino no siempre fácil.

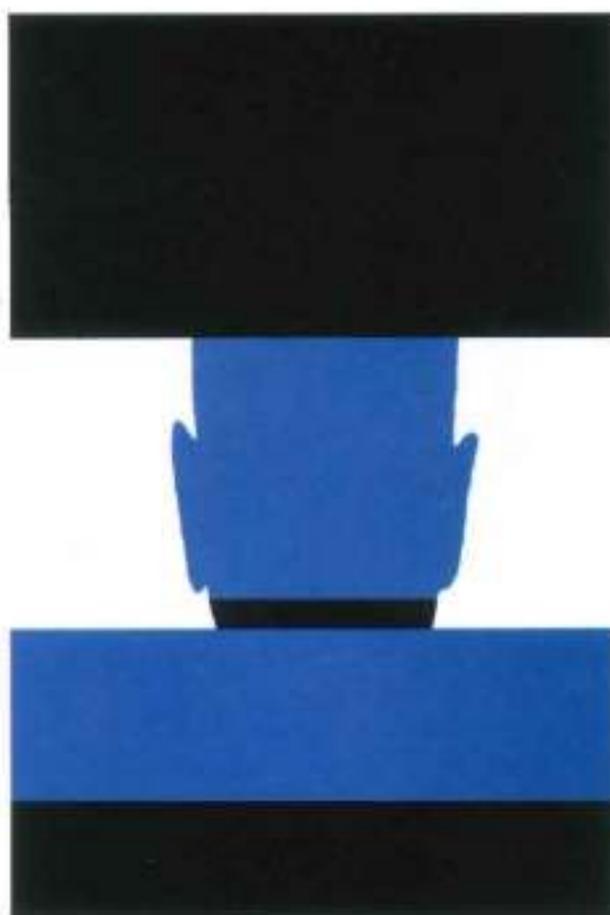
Concepción, donde nació en el año 1932, se convirtió en una ciudad que le dejó huella desde muy niño. La prematura muerte de su padre en un accidente y la de su hermana un año después, en el terremoto de 1939, lo marcaron a lo largo de su vida. Su padre ha permanecido latente en su memoria, y con un dejo de nostalgia recuerda: "era un pintor aficionado con muchas habilidades manuales, y por largo tiempo conservé un balancín pequeño, que él mismo había hecho con sus manos, de factura impecable".



Retrato paisaje II
Serigrafía. 74 x 53,5 cm. 1974



Retrato XII
Serigrafía. 74 x 53,5 cm. 1974



Retrato paisaje I
Serigrafía. 74 x 53,5 cm. 1974

Después de estudiar en el liceo en Concepción, medio huaso, medio provinciano, se trasladó a Santiago sin ninguna idea clara de lo que haría. Lejos de su mente estaba la idea de ser artista, aunque siempre tuvo una maravillosa facilidad para dibujar. Pensó estudiar medicina, pero no pudo ingresar. Y como algo tenía que hacer, entró a trabajar a una oficina comercial. Seis años estuvo ahí, "matando el tiempo" como él mismo lo confiesa, hasta que se saturó: "No era lo que yo quería".

El arte fue entrando en su vida poco a poco, de una manera tímida, ese rasgo que siempre lo ha caracterizado, llevándolo a dejar que las cosas fluyan de manera natural.

La madre de una amiga suya, Gertrudis Ihle fue quien lo descubrió. "Ella me impulsó cuando vio mis dibujos. Había sido alumna de Juan Francisco González, compañera de la pintora Inés Puyó, amiga de la viuda del poeta Angel Cruchaga... Fue ella quien me insistió que debía tomar clases. Hasta ese momento, nunca había tomado en serio lo del dibujo..."

Fue así como asistió a clases vespertinas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Finalmente, con Gregorio de la Fuente encontró su camino, cuando ingresó por azar a unos estudios de verano. Él fue su maestro y así se inició en lo que ha sido su vida: profesor y artista. A juicio de su ex alumno, el artista y fotógrafo Mario Fonseca, "la carrera de Vilches ha estado regida por dos facetas muy claras, la de profesor y formador de muchas generaciones y la de maestro del grabado, y en las dos ha marcado su huella indeleble". Son muchas las generaciones de estudiantes que han pasado por el ojo de este artista que enseña a buscar y a volcar lo propio.

Esquivando los temores familiares, y obviando obstáculos propios de la época y de su familia, resolvió -sin contarle a nadie- dejar su rutinario trabajo. Con unos pocos ahorros regresó a Concepción, donde en un principio tomó un curso de grabado con Julio Escámez, pero al suspenderse éste, se inscribió en un curso de acuarela que daba Nemesio Antúnez. "Así como de rebote", confiesa. Sin duda, este



Imagen I
Xilografía:
73,2 x 53 cm.
1969



9 de abril de 1970
Serigrafía:
75,2 x 35 cm.
1970



6 de abril de 1970
Serigrafía:
109,2 x 76 cm.
1970

Erase una vez
Xilografía
39 x 33,7 cm
1962

Su excelencia
Xilografía
93,3 x 63,3 cm
1967

Castillo
Xilografía
33 x 47,8 cm
1965



encuentro con Antúnez lo ayudó a cimentar su naciente carrera. "A Nemesio le gustó mucho lo que hice con la acuarela y entonces me convidó al Taller 99. Ahí casi me morí de la emoción", recuerda Vilches. "Siempre pensé que era como algo imposible, yo no estaba vinculado con el medio artístico. En el Taller 99 conocí a tanta gente interesante, a Roser Bru, a la Hormigueta (Delia Del Carril); estaban también Dinorah Doudtchitzky, Luis Mandiola, Pedro Millar. Ellos eran artistas, habían estudiado en Bellas Artes, pertenecían al medio; en cambio yo recién me integraba, no tenía estudios, era un autodidacta. Venía como de otro planeta, pero me sentía como en mi casa".

Había abandonado la acuarela, porque pronto tuvo claro por dónde quería enfocar su trabajo. "Lo mío era el dibujo, las formas, lo había aprendido en forma muy espontánea". Con la entonces esposa de Carreño, Ida, su amiga, salían a pintar al cementerio, al Mapocho, sentía que el dibujo era su vocación.

Nuevamente la mano de Antúnez interviene en el camino de Vilches al prestarle unos

libros de dibujo de Goya y de Rembrandt, quienes recién empezaban a aparecer en su vida, y su mundo empezó a crecer. Las líneas, lo simple del dibujo, lo identificaron plenamente con el grabado. "Después que conocí el grabado, nada más me interesó, por lo sintético y directo. El dibujo fue un medio, pero no un fin". Necesitaba hacer algo más propio sin tener que copiar del modelo, experimentar libremente otros caminos.

Estudió grabado por su cuenta; se las ingenió de una y otra manera, buscando en libros y manuales, sin abandonar el Taller 99, donde además estaban sus amigos con los cuales podía conversar y discutir sobre lo que hacía. A lo largo de los años, el trabajo de Vilches ha estado regido por su intuición y su querer hacer, más que por la racionalidad. El grabado le interesa como un sistema de impresión y de repetición de imágenes que le permiten la seriedad, donde la matriz puede ser de cualquier material, como el cholgusán, que utilizó en los comienzos de sus trabajos xilográficos. Por lo demás, a su juicio, el valor de una obra está en el trabajo, aunque ésta sea seriada.

El grabado en metal era lo que más se hacía en ese entonces, pero esta técnica no le interesó por lo complicada en el procesamiento de imágenes, y por el exceso de textura y detalles que lo alejaban de su búsqueda de la síntesis. Y así, como en todas las cosas de su vida, con simpleza, derivó en la xilografía (grabado en madera). Esta técnica le permitió trabajar con imágenes simples y definidas, con formas planas, figura y fondo, positivo y negativo; todo en blanco y negro, llegando casi a una imagen escultórica.

La creación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica, en el año 1959, le abrió nuevos horizontes y experiencias que fueron delineando su carrera venidera. "Una de las personas que más me deslumbró fue el profesor norteamericano Sewell Sillman, quien vino a dictar unos cursos de color. El me enseñó que uno podía inventar, no había que guiarse literalmente por lo que uno estaba viendo, y crear formas. Las cosas se podían dar vuelta y crear un lenguaje propio". Ese que brotaba de lo más íntimo de su ser. Fue así como poco a poco integró en su trabajo recortes, líneas, formas que jugarían entre el blanco y el negro.

Animado por Sillman, postuló y obtuvo una beca Fullbright. A los 27 años, partió por un año a la Universidad de Yale. Fue alumno de Josef Albers, uno de los artistas más interesantes de la escuela de la Bauhaus. Allí tuvo que sacrificar mucho de lo que a él le interesaba, algunos estudios le resultaron un verdadero infierno, pues Vilches ya estaba embarcado en una propuesta muy propia. Se especializó en la práctica del color y del grabado. Aprendió además a conocer la diversidad de opiniones, el respeto por el trabajo del otro, la espontaneidad, a decir lo que pensaba, lo que le valió más de algún disgusto a su vuelta a Chile. Tuvo la oportunidad de quedarse, pero nunca lo consideró porque necesitaba hacer lo suyo desde su entorno. Así, a su regreso de la beca trabaja de lleno en xilografía.

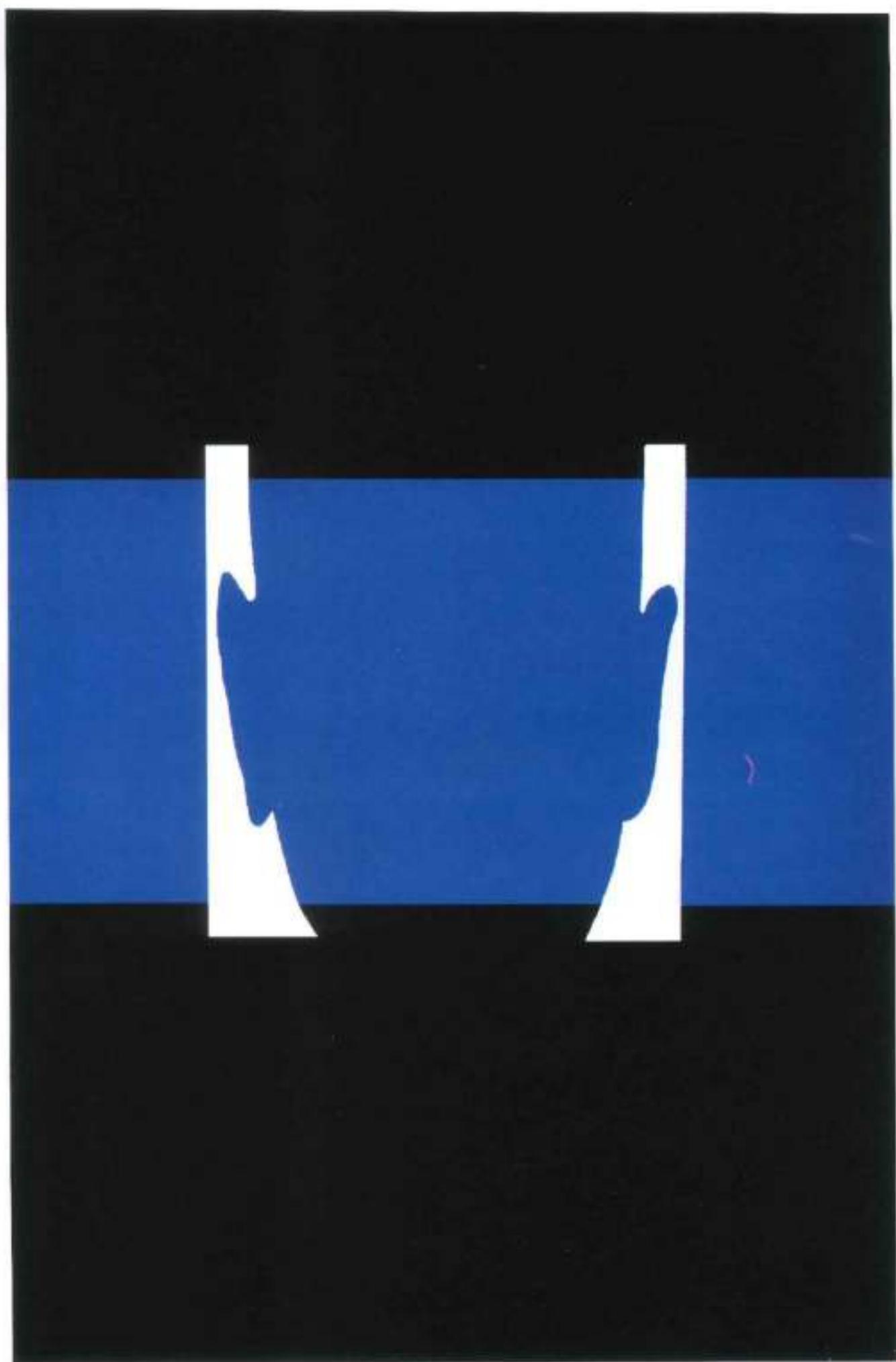
Una vez en Chile es invitado a impartir clases en la misma Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde dicta los cursos de taller de grabado y de color. Son pocos los que han olvidado estas clases, en la que Vilches les permitía expresarse por sí mismos. Recuerda con gusto que los alumnos se las ingeniaban inventando nuevos sistemas de expresión, propuestas diferentes, apartándose de lo obvio, aunque a veces esto se alejara del público,

haciendo surgir así propuestas más transgresoras. Arturo Duclós, alumno en el taller de grabado, cuenta que "no era fácil hacerse notar ante sus ojos, en general él no se impresionaba con nada. Era un poco flemático, pero lo más destacable es que supo entregar las herramientas para trabajar. Le interesaba que fuéramos sólidos en defender nuestras obras como tales, y esas fueron las claves para salir del marco tradicional del taller, realizar propuestas más contemporáneas y romper con los esquemas formales de la enseñanza. Si tenía que embarcarse en algo que lo convencía, participaba con sus alumnos hasta la muerte". Reflexionando sobre este punto, Vilches apunta a que el artista por las circunstancias que le toca vivir, a veces se ve obligado a crear un vocabulario más hermético, pero no por eso menos interesante. Y bajo esta premisa él fue un profesor artpico.

Paisajes y formas

Con el dibujo, que realizaba intuitivamente, siempre se sintió muy seguro de lo que hacía. Le fascinaba, era como una droga por el poder de síntesis, característica fundamental en su obra.

En los comienzos, cuando empezó a dibujar, no pudo abstraerse del paisaje, era algo fuerte que desde niño le había impresionado mucho. "Cuando íbamos al campo y jugábamos en el monte, para mí era una cosa fantástica, porque todo lo que veía lo transformaba. Era una fantasía, había todo un misterio, era fuerte". Con el tiempo, su trabajo se hizo cada vez más abstracto, y se identificó completamente con el grabado. Tomaba papeles e iba recortando formas de una manera muy automática, armando en el momento, unos arriba de otros, tapando espacios, y según lo que pasaba, seguía improvisando, como en el jazz, algo fascinante. "Me gustaba ver todo al tiro". No olvida como anécdota cuando en una bial internacional de grabado sacó el segundo lugar y una integrante del jurado lo interrogó por el significado de las cruces en su trabajo. "No sabía que decir", yo no me cuestionaba tanto, estaba en un momento así como de delirio en que hacía y hacía cosas, iban saliendo del subconsciente. Tiempo después, durante un año sabático que tuvo, se dedicó a investigar sobre el origen de las imágenes en sus primeros trabajos, para lo cual viajó en reiteradas ocasiones a Concepción. Allí la memoria



almacenada lo lleva a su niñez: "Me di cuenta que con mi madre iba al cementerio, y esas imágenes se repetían constantemente. No era algo ficticio, sino que ahí estaban mis trabajos (las cruces). Luego empecé a relacionar y a darle más sentido a esas formas que en los comienzos aparecían un poco casualmente. Y ahí el asunto se complica más... Se van uniendo situaciones que suceden en el medio en que uno vive, años difíciles, y en general uno no inventa nada, todo está involucrado en el inconsciente".

La figura humana aparece en sus primeras serigrafías en los años 73. La artista Teresa Gazitúa recuerda que: "la preocupación de Vilches por el ser humano, en los aspectos más vitales, se aprecian en el trabajo de ese momento, de una manera única y sintética. El hombre insinuado en partes, cabezas sin rostros, seres humanos anulados, una mano que surge, una cabeza vuelta abajo".

El color. La memoria.

El azul fue el primer color que incorporó a sus trabajos, en el año 1974, con gran significado propio y lleno de simbolismo. "Ese azul añil de mi memoria es un azul de emoción contenida, de silencio, de una profunda dimensión interior", que lo experimenta como la transición entre la vida y la muerte, como un espacio intermedio.

Los cursos de color le enseñaron a apreciar mejor su gusto por el blanco y negro (positivo-negativo), a descubrir los matices de uno y otro.

"Yo veía en la tarde, cuando se pone el sol, cómo se marcaban las siluetas, y esas siluetas son el blanco y negro en la fotografía, ese contraste fuerte que hay en la tarde cuando se pone el sol en el mar. Concepción está rodeado de agua, el río, las lagunas, y lo que flota sobre el agua es negro y el agua se pone blanca por el reflejo, es como el blanco y negro. Aunque con el color pude apreciar las pinturas de los grandes maestros, y es un mundo maravilloso, no podía hacer lo que a mí me interesaba. Yo tenía claro que lo mío iba por la gráfica, por eso no me costó dejar la pintura, uno va evolucionando. En los cursos de color con Sillman aprendí a sacarle el mayor partido al blanco y negro".

Preocupación social

Aunque nunca militó en ningún partido político, sus ideales estaban más al lado de la izquierda por el fuerte compromiso con la gente. El aspecto social siempre lo motivó y fue activo participante del programa que se produjo en la Universidad Católica llamado Nueva Pedagogía, después de la Reforma Universitaria. Cada escuela con un profesor y un grupo de alumnos escogían un lugar marginal e intentaban proyectar su especialidad allí. "Fue un verdadero placer". Trabajaron con niños, con materiales precarios que recolectaban, cajas de zapatos, desechos, lápices usados. "Con el mínimo de útiles hacíamos grabados de la forma más sencilla, pasábamos un rodillo sobre el papel e iban quedando líneas y fondos por las cosas que poníamos debajo". Al respecto, su alumna Patricia Ossa no puede dejar de recordar esas salidas a terreno, que con un entusiasmo y esfuerzo tremendos iban despertando el interés en niños que no tenían ninguna posibilidad de conocer una experiencia de este tipo.

Homenajes

De personalidad retraída y sencilla, Vilches no se permite ningún tipo de elogios sobre su trayectoria. Sin embargo, muchos testimonios dan cuenta de sus méritos. Y sus alumnos son sus mejores promotores.

En el año 1999, en una ceremonia muy emotiva, lo nombraron Profesor Emérito de la Universidad Católica, como reconocimiento a sus 40 años de docencia. El entonces decano de Arquitectura y Bellas Artes, Fernando Pérez Oyarzún, en parte de su discurso destacó: "Eduardo Vilches ha tenido el privilegio de prolongar su obra de arte en la de otros. Como en la sentencia evangélica ha sido llamado a ser grabador de hombres. Ha prolongado su sensibilidad y su silencio; su rigor y su mirada en otros. Ellos a su vez, los llevarán a zonas imprevisibles y misteriosas y los devolverán de manera sorpresiva y fecunda en sus propias obras. Ese es el gesto de generosidad y confianza que caracteriza al maestro. Esa es la actitud esperanzada con que Eduardo ha recorrido estos patios por casi 40 años".

En el acto inaugural de la magnífica exposición retrospectiva que se realizara en el Museo de

Bellas Artes en el año 1996, que dio cuenta de la extensa trayectoria de Vilches (xilografías, serigrafías, dibujos, fotografías, y fotocopias), el artista gráfico y profesor Pedro Millar, dijo a propósito de aquél: "Cuando a comienzos de los años sesenta un conjunto de grabados apareció públicamente, algo en el arte chileno aconteció por primera vez, un nuevo modo de ver, de sentir, de imaginar y significar. Se trataba de un nuevo lenguaje plástico, de carácter singularísimo y también de significados igualmente singulares". Este carácter era el fruto de un trabajo profundo sobre la imagen, una invención plástica que la preparaba para acoger esa visión renovadora que, a diferencia de otras expresiones de la plástica chilena, no aparecía condicionada por el imperio de la

renovada. Así, en los años 1970 surgen sus primeros trabajos serigráficos, permitiéndole incursionar en formatos de mayores dimensiones. A partir del año 1984, Vilches trabaja con la fotografía. Las cosas se van dando, está en constante búsqueda, pero los cambios no son radicales, no inventaba más formas. "Necesité trabajar con la realidad inmediata sobre todo, pues es difícil abstraerse de ella, y a veces las circunstancias permiten que el trabajo tome otro sentido. Esto se inicia cuando calqué mi mano y aparecieron las serigrafías de las manos y de las cabezas (1974). Me di cuenta entonces que no era necesario calcar, cuando lo podía hacer directamente con la fotografía. La realidad tal cual es". Y eso le resulta muy atractivo, encontrar otros métodos que pue-



moda ni el vaivén de los cambios de estilo del arte internacional. Pero el carácter de esta obra gráfica no era sólo efecto de percepción visual sino que, en su contemporaneidad, acogía las pulsiones de una tradición que está en la base de nuestra identidad. Hablo de la sombra que, desde la distancia, proyectan las estampas de la Lira Popular, el recorte de papel, la alfarería de Quinchamalí, las formas elementales de la platería indígena. En estas formas olvidadas encontró Eduardo Vilches la levadura que alimenta los rasgos formales de su propio trabajo creativo".

Nuevas búsquedas

Diversas técnicas se sucederán en las obras de este artista, como una necesidad de incorporar nuevos mecanismos para obtener una imagen

que genere más interés en la imagen. En su trabajo fotográfico no interviene la fotografía. "Yo no intervengo nada. La fuerza un poco, pero no le agrego ni le quito nada a la realidad". En aquel año de 1984 expuso en el Instituto Chileno Norteamericano un trabajo fotográfico a color de grandes dimensiones, que registraba el paso del tiempo y de la realidad a través de la ventana de su casa. Se había dado cuenta que a diario miraba por la misma ventana a la plaza que tenía enfrente, y lo que veía iba cambiando, tal como la situación del país también cambiaba. Fotografizó a distintas horas del día, en otoño, en verano, creando un registro que luego agrandó al tamaño natural, su interés iba más allá de la fotografía convencional. Le interesaba trasladar al espectador desde un lugar público a uno privado, a observar desde su casa, y hacerlo participar

como si estuviera ahí. Que sintiera lo mismo que él, que fueran un actor más en su trabajo. Siempre indagando en nuevas técnicas y por la necesidad de encontrar una forma más económica de agrandar el formato empezó a utilizar la fotocopia láser y la fotocopia de planos, y, sin proponérselo vuelve nuevamente al trabajo en blanco y negro. También regresa a las imágenes de su juventud, reinventando su propio vocabulario, ampliando horizontes dentro de un mismo lenguaje. "Hoy con las comunicaciones no hay novedad, todo está ya visto". Actualmente guarda una gran cantidad de fotografías de infinidad de lugares y de cementerios que recorre. Y por cierto de Chiloé, donde desde hace algún tiempo pasa largas temporadas en la casa que construyeron con su mujer, Alicia, profesora e investigadora de cine a quien admira profundamente. Y uno casi sin quererlo va almacenando ideas en la cabeza y tal vez en algún momento surjan nuevos trabajos. "Ahora estoy en medio de un bosque que me tiene sin aliento", comenta.

El trabajo más reciente que ha realizado Eduardo Vilches es un vitral para la capilla del Campus San Joaquín de la Universidad Católica. La imagen que le sirvió de base es la fotografía de una cruz de un cementerio, que

tomó en Chiloé. Resultó una síntesis de su trabajo de los años 70 con la serigrafía y de los años 60 con la xilografía. Visto por fuera de la capilla, el vitral es una xilografía en blanco y negro, por efecto de contraste cuando no hay luz, pero al ingresar es una serigrafía en un azul "de botella de leche de magnesita contra un blanco lechoso". El material es vidrio fusionado trabajado con una técnica mexicana en módulos de 50 por 50 cm.

Un escrito de los años setenta, del poeta brasileño Thiago de Melo, permite sutilmente penetrar en la magia de la persona y de la obra de Eduardo Vilches. "El hombre (ese que avanza por tus grabados) va caminando solo, con esa soledad que es su mal y su consecuencia, hasta que de repente encuentra -y encuentra porque lo necesita- un compañero, y caminando siguen juntos. Tímidos, expectantes, dándose de a poco un tanto perplejos, pero juntos". ©

MILENA COMANDARI

Directora Galería
Artes Espaciales



Cementerio de Concepción
Fotografía color
41,4 x 59,6 cm.
1989/1990

Glosario de Grabado



JAIME CRUZ

Introducción

Mano, fuerza, instrumento e ingenio se combinan en la creación de un grabado. La estampa o ilustración es obtenida mediante un proceso técnico-creativo realizado sobre una matriz de metal, madera, piedra o estarcido de género.

El estudio de la impresión como medio de reproducción encuentra su origen en el estampado sobre tela en la época temprana del Imperio Egipcio. Pero no es sino en China del siglo II, donde las técnicas del estampado sobre papel se convertirán en una técnicas de reproducción masiva de información, diseño y creación artística.

En el norte de Europa a partir de la llegada del papel en el siglo XIII las técnicas de impresión experimentarán un amplio desarrollo. Su temática, aunque en un principio estará relacionada íntimamente a las exigencias de la imprenta y de la comunicación, fluctuará desde una imagen religiosa, a una figura científica, posteriormente irá independizándose de las exigencias bibliográficas y se desarrollarán temas tales como, la reproducción de motivos pictóricos, la caricatura y, finalmente, la temática libre y sensorial, propia del arte moderno.

En América Latina del siglo II las técnicas del grabado, en especial el intaglio, experimentará un amplio desarrollo, especialmente con algunos artistas que viajan a los centros culturales europeos y vuelven impartiendo sus conocimientos técnicos que encuentran en esta parte del mundo un terreno fértil por la capacidad ancestral de los indioamericanos, quienes descubrieron en ellas un medio de expresión creativo donde podían plasmar temas e imágenes tradicionales, así como expresar un grito de furor respecto a nuestra realidad y problemática social cultural y política del momento.

A partir de los años cincuenta, las diversas técnicas del Grabado hallaron en Chile un lugar prometedor, y en este aspecto el Taller 99 creado por el grabador Nemesio Antúnez, juega un papel de primera magnitud en el desarrollo de la gráfica en nuestro país.

Este trabajo, "Glosario del Grabado", partió a la manera de una investigación que consistió en practicar, documentar y registrar los pasos sucesivos de cada una de las técnicas bases, subsidiarias y mixtas del grabado en metal y la definición simultánea de los aspectos conceptuales y técnicos propios del lenguaje gráfico general, y del intaglio, en particular, con el fin predeterminado de obtener una acabado glosario técnico conceptual ilustrado basado en la experiencia docente y de la práctica del taller.

Un grabado en talla dulce o grabado en metal es la huella que deja sobre una hoja de papel, una placa de metal herida y entintada, placa que juega el rol de matriz. El grabado no es una obra única como una pintura o un dibujo es también una obra única que concede múltiples originales de similar valor sujetos en la actualidad a un límite en carácter convencional, para diferenciarlos de los múltiples ilimitados propios de la publicidad y la ilustración.

El grabado no siempre ha sido un lenguaje propiamente artístico, en sus inicios fue o tuvo un enfoque ilustrativo comunicacional y comercial. A mediados del siglo XV se inició la venta de obras al público en general a diferencia de la pintura que se mantenía en la casa de los padrones y mecenas o de las instituciones. La necesidad de reproducir imágenes en forma masiva y la estética gráfica propiamente, nace en las postrimerías del siglo XIX. Casos excepcionales los representan Dürero, Piranesi, Rembrandt y Goya que le dieron un sentido distinto al concepto utilitario nacido con la invención de la imprenta antes de la invención de la fotografía.

Se ha creado todo un lenguaje de términos propios de la especialidad y que tienen su significado conocido por todos. Los grabadores cualquiera sea su idioma y algunas formas de lenguaje se han creado en el proceso de taller en cada país y que constituyen códigos particulares propios.

Nota: Recopilación de María Elena Farías. Para esta publicación se seleccionaron los términos directamente relacionados con las imágenes que aparecen en los artículos. Las imágenes que se insertan en el glosario son obras realizadas por Jaime Cruz.

ACIDO NITRICO

El más común de los mordientes usados en huecograbado. El ácido nítrico corroe o carcome el metal, simultáneamente en profundidad (fosas) y hacia los lados (caries), característica que es aprovechada por los grabadores para obtener espontaneidad en el proceso. La extensión y profundidad del cavado y socavado dependen de variadas circunstancias y factores: calidad del ácido, concentración de la solución, tiempo de inmersión de la plancha, el calor y luminosidad ambiental y la extensión de la superficie de metal expuesto al mordido -a mayor superficie aumenta la temperatura del ácido y por ende su agresividad-, etc.

El ácido nítrico se usa para morder grandes áreas abiertas (Terrazas), líneas gruesas, curvadas y profundas. No se recomienda para profundas finas y precisas y aún menos para texturas de barniz blando, aunque se emplean soluciones diluidas, pues las líneas tienden a juntarse y confundirse, hasta formar una masa. Esto es todavía más notorio en los encuentros de líneas cruzadas.

AGUAFUERTE (Técnica del)

La técnica del aguafuerte, como medio para realizar matrices de huecograbado, fue adoptada y desarrollada por algunos grabadores del siglo XVI a partir de los procedimientos artesanales de los orfebres que decoraban armaduras. De entre todos los aguafuertistas destacó Rembrandt, quien desarrolló tanto la técnica misma como sus posibilidades expresivas. Se trata de una técnica lineal, cuyos efectos varían desde líneas puras y netas hasta trazos vigorosos y bastos, mordidos que luego aparecerán en la estampa como gruesos relieves de tinta.



"Matando en rojo"
Cobre: Aguafuerte
41,2 x 26 cm. 1663

El procedimiento técnico consiste en aplicar una capa de cera especialmente preparada, llamada "barniz duro" o "cera negra" y dibujar a través de ella. Este barniz resistente al ácido se coloca sobre la plancha metálica caliente, ya libre de toda grasa. Se extiende con un rodillo de cuero y enseguida se ahuma para endurecer y homogeneizarlo. El ahumado con negro de humo oscurece el barniz, lo que permite ver claramente el diseño mientras se realiza, rayando y hendiendo la cera hasta tocar el metal. Esto se efectúa por medio de punzones de diversos calibres, cuidando de no juntar demasiado las incisiones para conservar la nitidez del dibujo. Además es conveniente retirar a intervalos regulares la placa del ácido y continuar el proceso de rayado en forma sucesiva.

AGUATINTA (Técnica del)

Esta técnica se desarrolló en el siglo XVIII. Fue inventada por el grabador Le Prince en 1768 y aplicada y desarrollada por Goya. Su característica principal que la distingue de otras técnicas es que con ella se consigue trabajar planos, áreas de valores tonales iguales o graduados.

La técnica consiste básicamente en producir una superficie áspera sobre la placa para retener la tinta. El método más usado es granear con pez de Castilla, un fino polvo se deposita sobre la plancha limpia y sin grasa, luego se derrite el grano, calentando el dorso de la plancha con un mechero o sobre una placa de calor. Al enfriarse los granos quedan fuertemente adheridos.

Luego se procede al proceso de mordida por inmersión en ácido, lo que produce alrededor de los puntos de resina pequeñas cavidades, incisiones, que son las que retienen la tinta. Es posible regranear sobre una plancha granada y ya mordida a la que se le ha retirado la resina para imprimir una prueba de estado. De esta manera se logran superficies negras aterciopeladas en la estampa.

Las zonas que se desean preservar (reservar) de la acción del ácido se cubren con barniz protector. Para grano muy fino es mejor utilizar el mordiente holandés, el percloruro de hierro o un mordido de ácido nítrico muy diluido (5:1), lo que permite mordidas en etapas sucesivas.

Entre mordidas se cubren más y más zonas con barniz protector,

a fin de obtener diversos grises. El último sector que queda libre resultará el más oscuro.

AZUCAR (Procedimiento del)

Esta técnica fue magistralmente usada por Picasso. Con ella se logra un efecto de espontaneidad que exige del cultor mucha seguridad en sus modos expresivos. Es una variación técnica en el proceso del aguatinta; algunos tratados la denominan "aguatinta al azúcar". Consiste en dibujar directamente (en positivo) con pincel o brocha, usando una mezcla de tinta china y azúcar pulverizada sobre una placa escrupulosamente libre de grasas. Se puede dibujar sobre una plancha granada de caja o de cernidor, o dibujar sobre el metal limpio de resina. Después de terminado el diseño se barniza con una delgada capa de barniz protector adelgazado con rodillo, se deja secar y se sumerge la plancha en agua caliente. La mezcla azucarada absorbe agua y revienta el barniz. A veces es necesario frotar con un pincel para apurar el saltado. Las zonas dibujadas con azúcar quedan descubiertas, listas para ser mordidas en caso de tratarse de una plancha granada; en caso contrario, debe granearse.

AZUFRE (Procedimiento al)

Una mezcla de azufre pulverizado y aceite de oliva se activa en contacto con el aire y el cobre, produciendo finísimas mordidas sobre el metal. Estas, al ser impresas, producen grises y negros de gran sensibilidad y belleza. Como técnica subsidiaria sirve fundamentalmente para enriquecer visual y táctilmente un grabado.

La mezcla se prepara con flor de azufre al que se le va agregando, gota a gota, el aceite de oliva, hasta obtener una pasta homogénea.

Esta mezcla se aplica directamente, pintando con un pincel. Algunos grabadores pintan directamente con aceite de oliva y espolvorean azufre flor sobre él. Los valores obtenidos con este procedimiento no tienen larga duración.

BARNIZ DE CERA BLANDO

Es un barniz de bola o molde, usado para trabajar en las planchas metálicas los valores táctiles y visuales propios del grabado en metal moderno. Es un barniz de secado lento, manteniéndose blando por algún tiempo.

Se coloca en la plancha caliente con un rodillo de cuero o con un "muffecón" de género de algodón.



"Enim. Muzano"
Cobre; Barniz blando, trabajado con
aguafuerte y aguafina.
18 x 12 cm. 1983

Para la impresión de texturas finas se procede a adelgazar al máximo mientras se mantiene al calor, en seguida se espera que la placa se enfríe, mientras está muy delgado se le ponen encima los objetos (papeles arrugados, hojas secas, géneros, hilos, plumas de ave, etc.), se cubre este montaje con un papel suave (sin texturas) y se pasa por la prensa. Luego se coloca en mordiente holandés o en ácido débil. Es conveniente (cuando se usa ácido nítrico) observar la mordida casi todo el tiempo para evitar la adherencia de las burbujas de nitrógeno que impiden la mordida destruyendo la exactitud del trabajo.

BARNIZ DE CERA DURO

Llamado también "barniz duro", "base dura", "cera negra" o barniz de aguafuerte. Este barniz se comenzó a usar para el grabado en el siglo XV. Su característica es su solidez y dureza, que obliga a ocuparlo bajo calor. Es elástico y muy resistente al ácido, permite ser incidido por una herramienta sin quebrarse o resquebrajarse gracias a la cera que contiene. Antes de aplicar este barniz a la placa, ésta debe limpiarse y desgrasarse escrupulosamente para permitir una buena adhesión y evitar que el producto se despegue durante el proceso en el ácido. En la preparación se derriten 5 partes de cera virgen, agregar 3 partes de betún de Judea y 2 partes de pez de Castilla, mezclándolo todo. Para obtener un barniz más duro invertir las cantidades de betún de Judea y pez de Castilla. Es conveniente procesarlo a bañomaria. Luego se moldea en tacitas o moldes previamente

jabonados, una vez frío, se desmolda y se envuelve cada bola en tafetán suave, convencionalmente de color negro o café.

BARNIZ CORRECTOR

Barniz de bola o molde usado para corregir o proseguir el trabajo de aguafuerte. Su calidad transparente permite ver las líneas o trazos realizados anteriormente, ya mordidos; de allí su uso principal: poder continuar el trabajo en una matriz o corregir insuficiencias en el mordido. Se emplea calentando el metal, de modo similar a los de otros barnices de bola.

En la preparación se usan sólo la cera virgen (5 partes) y pez de Castilla (3 partes). Se derrite la cera, se agrega pez de Castilla y se vacía a moldes enjabonados. Las bolas o moldes resultantes se envuelven en tafetán suave, convencionalmente de color blanco o amarillo.

BERCEAU

Nombre francés del instrumento usado en el proceso de granado mecánico de una matriz para mezzotinta.

BRUÑIDOR

Herramienta de acero, muy pulimentada, con una hoja corta, redondeada y curva. Se emplea para hacer más receptivas las superficies granadas o más leves las desigualdades hasta hacerlas desaparecer, también para aumentar el brillo y riqueza de las reservas blancas.

BURIL

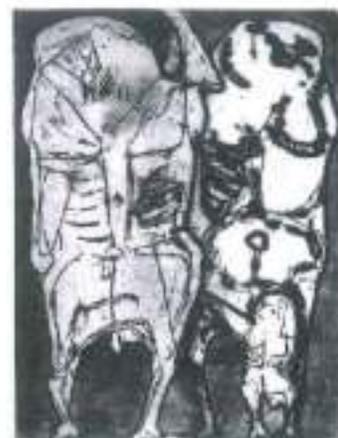
Herramienta utilizada en la técnica directa del mismo nombre. El buril es una barra de acero de sección cuadrada, en algunos casos, o romboide, en otros. La punta que incide el metal está cortada oblicuamente, en el otro extremo se encuentra inserto un mango de madera con forma de pera, que se asienta en la palma de la mano durante el trabajo.

BURIL (Técnica del)

Considerada como la más antigua técnica de incisión en metal o talla dulce. Originalmente usada en orfebrería, sus antecedentes en cuanto a grabado se remonta a ca. 1460. El trabajo consiste en incidir la plancha ejerciendo dos clases de fuerza: una de dirección y otra de presión, equiparando ambas. Con poca presión el buril resbala, con demasiada se atasca, ocurriendo algo similar con la

fuerza direccional. El buril se coge con la mano hábil, mientras la otra desplaza la plancha siguiendo un movimiento de rotación, siempre presionando desde fuera hacia adentro, en dirección al buril. Para permitir un mejor desplazamiento ricatorio de la plancha se usa una almohadilla (cojín).

La principal característica en la impresión es su limpieza en el trazo.



"Familia"
Cobre; aguafina y buril.
24,8 x 19,3 cm. 1962

CALCOGRAFIA

Antigua denominación de la técnica del grabado en cobre, por extensión identifica al grabado en metal trabajado en hueco. El término se deriva del tipo de prensa que se usa para obtener la estampa.

CAMISA

Papel no absorbente, generalmente cerosinado, que se usa para intercalar entre las copias de ediciones firmadas y seriadas, editada como carpeta o cartapacio de grabados.

CARBORUNDO

(Procedimiento del)

Básicamente consiste en crear una superficie receptiva, similar a la mezzotinta, usando procedimientos directos. A diferencia del grabado tradicional que socava y elimina material, este procedimiento agrega una superestructura adherida a la plancha metálica.

Se utiliza carborundo (Carburo de Silicio. Pulverización calcárea de diferentes calibres, usado por su dureza como abrasivo en sustitución del carbón metálico) en partículas finas y adhesivos epóxicos (rodoplast) sobre matriz virgen o ya trabajada en técnicas de incisión clásicas. Su sistema de entintado es con tinta adelgazada extendida por medio de brocha recortada en vista de la dificultad para introducir el pigmento en

los intersticios. El limpiado de la matriz debe hacerse con cariatana (linón o entretela) porque otros medios usados en Chile (papel) no logran quitar los excesos.

Permite crear grabados a color en una sola matriz por una cualidad derivada del proceso esto es, de no mezclarse los colores en el momento del limpiado. Este procedimiento se emplea con la colografía usada por Rauschenberg que utiliza otros diversos elementos texturales adheridos.

El carbonado fue inventado por Goetz, grabador norteamericano y usado por primera vez por J. Miró.

CARPETA

Término usado para las ediciones de grabadores, con colofón, de uno o varios autores, seriadas y firmadas, reunidas en un set no empastado. La denominación incluye el álbum que los contiene.

COLOFON

Anotación al final de los libros, ediciones de carpetas o cartapacios con obras gráficas, para indicar el nombre del impresor, el lugar, la razón y la fecha de la impresión.

COLORAR - ILUMINAR

Dar tintes de color a una estampa impresa en blanco y negro. Este método de dar color se remonta casi al nacimiento del grabado. Se conocen estampas iluminadas a mano desde fines del siglo XIV.

Técnicamente el coloreado se realiza directamente sobre la estampa, con pincel o rodillo. En este último caso se utilizan patrones recortados (stencils). Se emplean tintas al agua o alcohol. El producto más recomendable es la tinta china, debido a su capacidad de tinte. En la estampa así coloreada debe indicarse esta condición: "iluminada a mano".

COPIA

Se dice de cada una de las estampas reproducidas en una plancha matriz.

COPO (entintado al)

Procedimiento de entintado manual usado en la "técnica de la muñeca" para la impresión en colores de los grabados en hueco. El entintado se hace con pequeños rollos de cuero o directamente con los dedos envueltos en tela o gamuza, lo que permite poner tinta en áreas pequeñas. El procedimiento permite entintar varios colores en una sola matriz.

DESGRASAR (Medios para)

En algunas de las técnicas del grabado es necesario que las planchas presenten superficies libres de materia grasa, óxido u otros que impidan la adherencia de resinas, emulsiones, barnices, etc. Los desgrasadores o disolventes más usados son: alcohol, bencina, amoníaco y vinagre, entre los líquidos; talco, carbón vegetal, caolín y abrasivos finos (lija al agua N° 600), entre los sólidos.

Una de las fórmulas usadas por el autor es la mezcla de alcohol y talco o caolín. El alcohol deshace las grasas y el talco las absorbe. El mejor modo de aplicación consiste en hacer un montoncito de talco sobre la plancha, con una depresión en su centro que se llena de alcohol. Usando una muñequilla de trapo se frota la mezcla en movimientos excéntricos, con el fin de que salga fuera de la plancha, la que enseguida se lava bajo un grueso chorro de agua. El agua debe fluir sobre la superficie sin detenerse ni dejar partes secas; en caso contrario deberá repetirse el proceso.

DIQUE DE CERA

Método usado para mojar zonas parciales de una plancha. Consiste en cercar un sector de la matriz con un reguero de cera de abeja o esperma, derretidos a baño maría, formando así una baranda o dique de cera (cubeta falsa) alrededor. La zona delimitada de este modo retiene el mordiente. Este procedimiento es recomendable en la técnica del aguafuerte y con ácidos suaves. Para retirar el mordiente sin dañar el resto de la plancha es conveniente sumergirla en una cubeta con agua o diluir bajo un fuerte chorro de agua de la llave.

EDICION

Conjunto limitado de estampas, idénticas en su estado final, e impresas de una misma matriz. Cada copia es numerada individual y consecutivamente; este número también señala la cantidad total de estampas en la edición, de manera que "8/50" corresponde a la copia N° 8 de un total de 50 estampas. Al término de la edición, la matriz es cancelada para impedir futuras impresiones. Se practica una incisión cruzada con un punzón o por mordida de aguafuerte. (Artículo III - Tercer Congreso Internacional Viena IX 1960.)

ESMERIL (Graneado al)

Para este procedimiento es

necesario barnizar la placa metálica con barniz duro adelgazado. La placa así preparada se pone en la cama de la prensa, con la capa de cera hacia arriba. Sobre ella se coloca un papel de lija de esmeril de grano grueso para metales. Se desliza más de una vez por entre los rodillos, cambiando la posición del papel esmeril. Después de este proceso la plancha presenta una superficie porosa, donde mordereá el ácido. En la estampa impresa aparecerán pequeños puntos negros, al revés de los puntos blancos producidos por la resina. Esta técnica es subsidiaria y complementa y apoya a casi todas las técnicas base.

ESTAMPA

Imagen, efígie o figura impresa sobre papel u otro soporte, realizada a partir de una matriz (plancha-meral; taco-xilografía; dié-fotogravado; piedra-litografía; tamiz o pantalla-serigrafía) y un elemento impresor (prensa, tórculo, etc.) o herramienta (baren, rasquera, cuchara, etc.) que permita el traspaso de la imagen contenida en la matriz hacia el soporte.

FILIGRANA

Dibujo o marca grabada en los papeles de calidad, que se observa al trasluz.

FIRMA

Cada estampa, para que pueda ser considerada original, debe llevar la firma del artista en su extremo inferior, además de las indicaciones de número consecutivo de la estampa y cantidad total del tiraje. (Artículo II, Tercer Congreso Internacional - Viena, 1960)

FORMATO

Dimensiones, tamaño de una estampa tomada a partir de la dimensión del soporte, expresado en fracciones de las medidas internacionales del pliego de papel.

FOTOGRAVADO EN

HUECO (Procedimiento del)
Procedimiento técnico en el hueco-grabado del tipo mecánico que requiere una plancha emulsionada sensible a la luz para recibir el diseño, que puede ser fotográfico o manual. Actualmente esta técnica es considerada al nivel del aguafuerte, aguafuerte, etc. y, generalmente, las matrices obtenidas por este medio mecánico son intervenidas con un proceso de grabado en hueco mixto. El proceso



"Matante original I"
Zinc; Fotogravado intermedio
en aguafuerte y aguatina
24,8 x 19,8 cm. 1988

se inicia con la sensibilización de una plancha metálica con emulsión fotorresistente, conocida como K.P.R. (Kodak Photo Resist). La plancha debe estar perfectamente plana y esmeriladamente limpia y pulida, libre de todo material extraño (grasas, óxidos, sales, etc.)

En un cuarto oscuro con ampolletas inactivas amarilla de 25 o 40 Watt se procede a emulsionar por chorreo, este proceso debe realizarse con precisión y rapidez, cuidando de no chorrear en doble capa (la emulsión es muy volátil y de secado rápido).

También se puede usar una instalación centrífuga y en el momento en que la plancha gira a gran velocidad se deja caer, en su centro, una cucharadita del producto fotosensible, que se esparce produciendo una capa uniforme, luego se debe esperar que las planchas emulsionadas sequen muy bien. Con las planchas listas se procede a realizar una copia por contacto en la mesa de luz, provista de luz de arco, lámpara photoflood o tubos de neón. Para ello se coloca el lado dibujado o emulsionado de la transparencia contra la emulsión de la placa metálica, se coloca en la mesa de luz y se aplasta con un vidrio muy grueso y pesado para que el contacto sea perfecto. La duración de la exposición varía de acuerdo al tipo de fuente luminosa y el tipo de original que se vayan a usar.

GOFRADO

Procedimiento de estampado (sin tinta) que usa matrices metálicas de grandes relieves, mordidos profundos, soldaduras y pegamentos. Sobre la matriz se coloca pasta de papel reconstituido

o se usa papel de mucho cuerpo, poco encolado y muy humedecido. Este procedimiento es parte de la gipsografía, técnica que deriva del modo conocido como cuño seco o estampado blanco sobre blanco. El gofrado exagera los valores típicos que son propios del grabado. Las planchas que llevan los valores tonales o las matrices sin texturas se imprimen primero, dejando al final la plancha clave que lleva las texturas gruesas.

GRABADO EN METAL

Llamado también grabado calco-gráfico, término que originalmente designaba al grabado en cobre. Actualmente se usan otros metales, generalmente de acuerdo a las características y comportamiento de ellos. El zinc, por ejemplo, es excelente para el BURIL y terrazas, débil para las rebabas de la PUNTA SECA; el bronce responde en forma óptima en las técnicas del aguainta, mezzotinta y punta seca. El hierro se comporta bien en las técnicas del aguafuerte y en las mordidas directas y funciona pésimamente en las técnicas delicadas, aguainta, etc. El cobre es el rey de los metales para grabado; acepta y responde bien a todas las técnicas.

GRABADO ORIGINAL

Denominación aceptada para todas las estampas, tiradas en blanco y negro o en color, mediante una o más planchas matrices predominantemente compuestas y ejecutadas por la mano del mismo artista, interpretando su propio diseño. Se opone al grabado de reproducción o interpretación. A diferencia de este último está reglamentado internacionalmente.

En el grabado original la matriz debe ser inutilizada o llevar un distintivo (grabado) que indique que la edición original ha sido agotada.

GRANEADOR

Receptáculo para resina pulverizada consistente en un frasco de vidrio de boca ancha, que se llena de resina (pez de Castilla) cubriendo posteriormente la boca con una tela delgada (barista, popelina sintética, etc.) que permita la salida de un grano de tamaño uniforme. Su mayor ventaja reside en que, a diferencia de la 'caja de granear', permite sectorizar, enfatizar sectores o engrosar el grano, permitiendo al grabador el control visual de su acción.

GRANULACION

Proceso al que se somete una plancha de grabado al hueco, con el fin de obtener los valores tonales propios de la técnica del aguainta. Consiste en espolvorear resina (pez de Castilla o colofonia) o betún de Judea sobre una plancha metálica, produciendo pequeñas islas que protegen el metal del mordido del ácido, dejando una superficie porosa, receptiva a la tinta de impresión. La tinta se introduce en los huecos alrededor de los puntos.

HUECOGRABADO

Una de las cuatro familias principales en los procedimientos de reproducción o impresión; esta clasificación fue hecha tomando en cuenta el sistema de entintado de las matrices. El huecogravado incluye a todas las técnicas de talla dulce, como también al heliogravado y la galvanografía, y a todo otro procedimiento que requiera matrices con incisiones para retener la tinta.

IMPRESION

Es la marca que deja una matriz entintada sobre un soporte, por efecto de cierta presión.

INTAGLIO

Palabra italiana que significa 'entallado' y es similar a la castellana 'incisión'. Denominación común a los efectos de línea, cavidad o textura, incididas, mordidas o roídas realizadas sobre la superficie de una plancha metálica.

JESUS

Antiguo y tradicional formato de papel de trapos, hecho a mano, especial para la impresión de estampas. El GRAN JESUS, de 56 x 76 cm, es el más usado.

LAPIZ (Procedimiento del)

Es una variación técnica del aguainta, para la cual se requiere un lápiz grueso (lápiz litográfico). La grasa protege la plancha de la acción del mordiente durante algún tiempo, determinado por la mayor o menor potencia de este último. Se puede trabajar sobre planchas previamente graneadas (grano fino), ayudando el trazo del lápiz a vaciar el grosor de los puntos, aumentando las reservas y produciendo valores degradados. Al ser aplicado sobre planchas sin granear se obtienen líneas en relieves, con bordes muy caprichosos.

También se puede usar 'roulletes', pequeño rodillo dentado de mango largo. Hay distintos modelos de esta herramienta, de acuerdo a los

granos que producen. Se desliza la herramienta sobre el metal, siguiendo distintas direcciones, lo que produce en el grabado un efecto muy parecido al trazo del lápiz. Otro procedimiento, derivado del barniz blando. Se recubre la plancha con una delgada capa de barniz, colocando enseguida un trozo de papel de textura gruesa y dibujando con un punzón o un bolígrafo. De este modo el barniz se adhiere al papel, descubriendo el metal en las partes del trazo. A continuación se muerde la plancha con un ácido muy delgado, se recomienda usar exclusivamente mordiente holandés.

LINO

Planta cuyos productos y subproductos sirven para fabricar diversos productos esenciales para el grabado. De lino y algodón son los mejores papeles de molde; de la semilla de lino se extrae el aceite de linaza que, cocido, se usa como vehículo y diluyente en las tintas de impresión.

De lino se confecciona la tarlatana o linón, de inestimable valor en el secado de las matrices entintadas antes de la impresión.

LINOLEO

Técnica de impresión en relieve que utiliza una matriz de material sintético (linóleo), que al igual que la xilografía, se trabaja con herramientas correspondientes para producir texturas o vaciar las zonas correspondientes a los blancos dejando en la superficie sólo las zonas a imprimir. Con un rodillo se entintan las zonas en relieve y la impresión se puede realizar con diferentes sistemas de presión, (mano, muellequilla, cochera, prensa).

LITOGRAFIA

Técnica de impresión plana, cuya invención se le atribuye a Alois Senefelder en 1796. Este proceso permite una gran libertad de expresión ya que se puede producir una gran variedad de efectos lineales, planos tonales, texturas, etc. En el siglo XIX fue desarrollada por artistas tales como Daumier, Manet, Toulouse-Lautrec, Degas.

Este procedimiento está basado en la repulsión de la grasa y el agua. Sobre una piedra caliza, porosa y con grano fino que retiene los materiales de composición grasa (ceras, lápices y crayones al óleo) el artista crea la imagen matriz. Luego se aplica a la piedra una mezcla de goma arábiga y ácido nítrico. Esta

capa atrae el agua en las zonas no trabajadas y endurece y hace más receptiva a la tinta de impresión las zonas con imagen. Manteniendo la piedra húmeda, se pasa un rodillo entintado, la tinta sólo se adhiere a las zonas con imagen, y es repelida por las zonas con agua. Luego un papel húmedo se deposita sobre la piedra y ambos son pasados a través de la presión de la prensa litográfica que transfiere la imagen al papel.

LITH (Película)

Película fotográfica ortocromática, (en rollos o en hojas). Se utiliza en casi todas las técnicas de grabado en que interviene el proceso fotográfico. Este material está formulado para producir alto contraste, lo que conlleva la necesidad de tramar la imagen en caso de requerir medios tonos.

MANERA NEGRA

(Procedimiento a la)

Conocida también como "mezzotinta" o "grabado negro". Este método se originó en Alemania en el año 1620. Fue adoptado por los grabadores ingleses, Turner y Constable los más destacados y conocidos cultores de esta técnica.

El procedimiento consiste en un grabado inverso. Desde una matriz preparada para dar negros profundos se rescatan los blancos. El trabajo comienza por producir una superficie punteada, receptiva a la tinta. Existen dos sistemas básicos: la mezzotinta y el aguainta. El primero es un procedimiento directo en el que se utiliza una herramienta conocida como "cuna", que produce un puntillado regular mediante su balanceo sobre la superficie de la plancha metálica. La acción de "acunar" la superficie requiere trabajo y gran paciencia de parte del grabador, para obtener un puntillado uniforme que produzca una impresión totalmente negra.

El segundo procedimiento es indirecto, el puntillado se obtiene por medio de resina (pez de Castilla). Se requiere un grano muy fino, depositado en la superficie de la plancha mediante una "caja de granos". La operación debe repetirse al menos tres veces sucesivas, mordiendo cada vez la plancha en ácido suave (L14), cuidando de duplicar el tiempo en

forma progresiva.

En ambos sistemas la etapa siguiente consiste en rehacer los blancos y grises por medios mecánicos directos, usando para ello el raspador y el brufidor. Con estas herramientas se tapa y roe el metal sobre nivelado, eliminando las asperezas, bruñiendo la superficie hasta llegar al blanco si fuese necesario y obteniendo un dibujo cuyos grises presentan gran delicadeza en su transición al negro o al blanco.

MARGEN

Bordes limpios que rodean a la impresión de la matriz. Los márgenes laterales generalmente son iguales en su anchura, mientras el superior, llamado MARGEN DE CABEZA, es menor al inferior, llamado MARGEN DE COLA. La razón de esta diferencia radica en la necesidad de dejar espacio para las inscripciones que ostentan los grabados originales (numeración, título, firma, etc.). Además el margen de cola, al ser más ancho, equilibra visualmente el peso de la imagen.

Los márgenes dependen del formato del papel en relación al tamaño de la plancha, especialmente cuando se trata de papel hecho a mano. Este tiene dimensiones especiales que deben adecuarse a la matriz sin cortarlos.

MATRIZ

Superficie de metal, plástico, madera, etc., que, trabajada con incisiones o fosas, hace de molde en hueco o en relieve, permitiendo hacer reproducciones o estampas.



"Matriz III"
Coley, *Barniz Blando*
33 x 23,1 cm. 1963-64

MIXTA (Técnica)

Expresión usada para indicar que en la realización de una plancha matriz se han utilizado dos o más técnicas diferentes.

MONOCOPIA

Técnica de impresión directa. Sobre una superficie no absorbente (vidrio, aluminio, melamina, plástico, etc) el artista interviene directamente con materiales cuya principal característica sea un proceso lento de secado (óleo, tintas grasas, témpera, acuarelas, etc). Luego de la intervención de la superficie con diversas herramientas (pinceles, etc) se deposita sobre ésta un soporte para la impresión de la imagen presionando con una adecuada intensidad para su transferencia. Estas copias son únicas ya que no existe una matriz permanente.

MORDIENTE

Soluciones ácidas, sales, óxidos o productos mixtos que sirven para atacar los metales en relieve y en huecograbado. El ácido nítrico, el percloruro de hierro y el mordiente holandés son los más comunes.

MORDIENTE HOLANDES

El más preciso y perfecto de todos los productos de ataques usados en grabado en metal. Es un mordiente que se usa desde hace aproximadamente 150 años. Las matrices de Rembrandt y algunas de Goya fueron grabadas con este ácido. El mordiente es lento en su acción, pero su mordida vertical es característica y apreciada por los grabadores profesionales. Muerde sin socavar las partes de las fosas o incisiones (caries). Es usado especialmente para conseguir negros de textura aterciopelada en la técnica del aguacinta. Por su modo de atacar se recomienda en la técnica del fotograbado tramado y del barniz blanco.

La fórmula para combinar los productos componentes del mordiente para un litro de agua es la siguiente: 25 gramos de Clorato de Potasio; 25 gramos de sal de cocina; 125 gramos de ácido clorhídrico puro. Se calienta el agua, hasta que alcance una temperatura entre 40 - 45°. En un poco de esta agua se disuelve el clorato de potasio. Una vez disuelto, se agrega el resto del agua, se añade el ácido clorhídrico y, finalmente, se echa la sal de cocina. El proceso debe realizarse con buena ventilación.

Para que el mordiente actúe, debe ser estimulado con limadura de

metal (cobre, zinc o bronce). El ácido sirve sólo para el metal con el cual ha sido estimulado.

En la medida que se usa, el ácido se torna verde y va perdiendo su fuerza. Cuando se agota es preferible preparar la solución completa; no se puede revitalizar agregando algunos de sus componentes.

El ácido debe almacenarse en frascos de vidrio bien tapados después de usarlo.

MUÑECA (Técnica de la)

Método usado para el grabado en color, que consiste en una o más matrices de grabado entintadas con pequeños tampones o muñecas de cuero.

Este procedimiento tiene su origen y desarrollo en Francia. Las diversas áreas de una plancha se entintan con los colores, usando pequeños tampones, generalmente de cuero o muñecas de gasa o tarlatana, una por cada color. Es esencialmente importante delimitar perfectamente los distintos sectores a entintar, por medio de terrazas y niveles. De no hacerlo, resulta una estampación débil y sucia, o no se puede controlar la necesaria igualdad de todo el tiraje, convirtiendo cada prueba en una monocopia. Existe un procedimiento mixto realizado magistralmente por Friedländer: se utilizan varias planchas grabando en cada una de ellas los campos de dos o más colores, espaciándolos de tal modo que sea fácil entintar cada color sin que se mezcle con otro. En la última plancha se graba el color clave, generalmente el más oscuro, que sirve de aglutinante de todos los estampados anteriormente.

MUÑECON

Es una semiesfera de algodón, envuelta en un género suave, absorbente y sin textura, terminada en un mango. Se emplea para adelgazar y homogeneizar el barniz blanco, a fin de hacer más receptiva la superficie encerada de la plancha a la presión de los elementos táctiles.

NEGRO DE HUMO

Polvillo impalpable, procedente de los humos de la combustión de las resinas, de los productos del petróleo y de las materias orgánicas. Se utiliza en las técnicas del aguafuerte para homogeneizar el barniz duro, ahumando la plancha después de barnizada. Este ennegrecimiento además permite ver y controlar el dibujo que se está realizando. Industrialmente

se usa como materia prima para las tintas de impresión.

NUMERACION

Certificación del número total de pruebas impresas (copias originales) de una estampa y del orden de secuencia de una prueba dada. La numeración se escribe al modo de las fracciones: 5/20 quiere decir que corresponde a la copia número 5 de un tiraje total de 20 copias originales. La numeración forma parte de la justificación de una edición y va inscrita en el extremo izquierdo del margen de cola (inferior).

ORIGINAL

En las diversas manifestaciones de las técnicas de impresión y grabado, el término "original" señala condiciones únicas y propias de ellas generando varias acepciones derivadas:

DISEÑO ORIGINAL se refiere a la parte previa a la realización de un elemento de impresión y también al plasmado de la imagen;

EDICION ORIGINAL corresponde a la primera edición, seriada y firmada, de una obra grabada.

ESTAMPA ORIGINAL es la que ha surgido de una concepción propia del artista grabador, quien además ha intervenido en todas las etapas del grabado;

ORIGINAL MULTIPLE es la referencia a la característica fundamental de la obra gráfica que requiere una matriz para ser reproducida, en la que todas las copias impresas de una estampa deben ser idénticas.

PAPEL

Es el soporte más usado en la estampa calcográfica y en las otras técnicas de grabado e impresión. Cada técnica exige condiciones y calidades especialmente adecuadas a sus características. El huecograbado requiere papeles fuertes, de fibras largas para resistir la prensa y los relieves sin cortarse (rebanarse).

La fabricación de papel en Occidente se remonta a los años 1150 en Játiva (España), estando el desarrollo del grabado estrechamente ligado al del papel.

El pliego de papel es una lámina relativamente delgada, que se fabrica a partir de fibras vegetales maceradas. Esta pasta de fibra se mezcla con una gran proporción de agua en un recipiente o estanque. Posteriormente se escurre en moldes o formas (de allí su nombre: papel de molde o de forma), dando origen a la hoja, que luego es prensada y secada.

Para el grabado en metal se emplea especialmente el papel hecho a mano, llamado de trapos o de andrajos, papel a la cuba, papel a la forma o al molde. Su principal característica visible es el borde roído y la filigrana (marca del fabricante). Este papel se fabrica en diversas dimensiones, para evitar cortarlo, lo que le quitaría su característica más solicitada.

PAPEL PEGADO (Chine collée)

Este procedimiento consiste en la utilización de papeles de distintos colores pegados al papel del grabado, permitiendo al artista crear áreas de color plano, sin usar dos o más planchas.

La presión de la prensa laminará el papel coloreado sobre el papel del grabado en el momento de la impresión. Para ello el papel de color ha sido previamente encolado o engomado.

PAPEL PROTECTOR

Durante el proceso de impresión de pruebas de estado o el tiraje de una edición se emplean papeles no absorbentes para cubrir una estampa recién impresa, con el objeto de proteger el dorso del grabado que va encima.

PERCLORURO DE HIERRO

También llamado cloruro férrico. Este mordiente está entre los más usados, su ataque al metal no produce emanaciones tóxicas y su manipulación no es peligrosa. Su mordida es precisa y fina, tanto en el aguafuerte como en el aguainta, es indicado especialmente para el barniz blando. Como defecto menor podría decirse que sus mordidas son planas, sin valores tonales.

La acción corrosiva produce sedimentos de óxido de hierro, que se van depositando en el fondo de las incisiones. Al acumularse allí pueden entorpecer el trabajo del mordiente, lo que hace recomendable poner la plancha con el dibujo hacia abajo, apoyándola sobre el fondo de la cubeta por medio de conitos de goma, plástico o madera (piloncillos) ubicados en cada una de sus esquinas. Esto permite que el sedimento caiga y produce una mordida expedita, pero imposibilita un control visual directo y permanente. Conviene tener en cuenta algunas precauciones elementales, por ejemplo, mantener la densidad del mordiente en 33° Baumé, usar el ácido en forma individual -o colectiva- y controlar visualmente a intervalos regulares. El ácido es muy constante, no varía

la intensidad de su mordida ante agentes externos de temperatura. Las líneas se oscurecen en el mordiente, quedando sedimentos adheridos en el fondo de las incisiones, que deben removerse escobillando con una solución suave de ácido clorhídrico o ácido acético, hasta eliminar todo el depósito. El percloruro de hierro en sales secas se disuelve en agua destilada, en una proporción de 1 volumen de sal férrica por 3 volúmenes de agua destilada, la saturación debe medirse con un densímetro, hasta alcanzar 33° Baumé, que es lo recomendado por todos los grabadores.

PEZ DE CASTILLA

Llamada también pez amarilla o colofonia. Es una substancia natural, subproducto residual obtenido de la resina de las coníferas en el proceso de destilación realizado para la obtención de esencia de trementina.

Es esencial en el grabado en metal, ya que se emplea en la preparación de todos los barnices de aguafuerte (cera dura, cera blanda, corrector de aguainta, protector de mordido, etc.).

Por su capacidad de derretirse al calor, se utiliza en la técnica del aguainta para hacer receptiva una superficie.

PLANCHA

Término que incluye a las placas usadas comúnmente en todas las técnicas de impresión. Algunos grabadores llaman "plancha", por deformaciones del concepto, a una "estampa".

La plancha recortada, consiste en cortar en trozos una plancha de zinc, cobre, etc. con una sierra, imitando un rompecabezas, cada trozo puede ser entintado con un color de tinta distinto; las partes reubicadas o reconstituidas son posteriormente impresas. La plancha puede ser cortada en pedazos con una mordida profunda del ácido. Este último modo es principalmente adecuado para imprimir, evitando así las líneas blancas que quedan entre los trozos cortados con sierra. Aunque esta línea blanca puede utilizarse intencionalmente en la composición y puede mejorar algún aspecto del grabado.

PLANTILLA

Entintado por plantillas. Técnica de impresión a colores que consiste en permitir estampaciones en color de planchas grabadas o sin

grabar.

En el primer caso, las plantillas sirven para delimitar el campo de cada color. Se estampa la plancha en seco en un papel fuerte y se vacía con una tijera la zona correspondiente a cada color. Puesta la plantilla en perfecta coincidencia con el área grabada, se pasa el tampón o el rodillo, de acuerdo a lo que la plancha requiera. En el caso de la plancha no grabada se prepara una plantilla del tamaño de la plancha, se vacían con tijeras los campos a colorear, según un boceto previo. En el entintado se usa rodillo con el color que corresponda. La plancha debe limpiarse perfectamente después de la impresión de cada color. Se utilizan tantas plantillas como colores tiene el boceto original. Con este sistema es posible sobre-poner áreas de color para obtener nuevos efectos cromáticos por transparencia. En general este procedimiento técnico se usa como un medio auxiliar en una estampación de huecograbado.

PRENSA DE TALLA DULCE

Estructura metálica diseñada para imprimir estampas entintadas al hueco. La principal característica de este tipo de prensas es su cama o bandeja deslizante, que pasa a través de dos pesados rodillos, traccionados por mando directo (prensas de aspas), mecánico o eléctrico. El rodillo inferior soporta la platina, el superior aplica la presión vertical necesaria para la impresión de la plancha al hueco. Generalmente el rodillo superior es el tractor, su presión es ajustable mediante tornillos "sin-fin" colocados en la estructura lateral. La cama y rodillos están ubicados en un marco metálico suficientemente grande como para permitir la extensión total de la cama en cualquier dirección.

PRUEBA

Durante el proceso de elaboración y creación de un grabado es necesario realizar revisiones periódicas del estado de desarrollo que este tiene, para de este modo corregir o planear los estados siguientes. Las estampas que registran tales momentos se denominan pruebas o copias y, de acuerdo a su grado de desarrollo, son de ensayo, de estado o definitiva.

La PRUEBA DE ESTADO (P/E) es una copia tirada que atestigua tal momento; ESTADO DEFINITIVO es la copia que muestra la situación final de la estampa.

PRUEBA CON MARCA

Se dice cuando el autor realiza cruquis y marcas en los márgenes de una prueba de estado para registrar los cambios que requiere. A veces esta prueba corresponde a una contraprueba, tirada por medio de una copia recién impresa contra un papel limpio, lo que la vuelve al mismo sentido del dibujo de la plancha.

PRUEBA DE ARTISTA

El autor del dibujo y de la obra grabada se reserva uno o más ejemplares, generalmente pruebas de ensayo, aparte de la numeración. En el margen que lleva la razón del tiraje se acostumbra, en tal caso poner P.A. (prueba de artista).

PRUEBA DE ENSAYO

O primera prueba. Se distingue de este modo a las pruebas que se realizan con la plancha terminada, a fin de ensayar el entintado y el serado, hasta obtener la copia de ensayo llamada "segunda prueba", la que recibe el "imprimase", (B.A.T.). A veces es necesario hacer varios ensayos, especialmente cuando el grabado es en colores.

PUNTA SECA (Técnica de la)

Una de las cinco herramientas básicas del huecograbado, junto con el buril, consiste en un punzón de acero de gran dureza, afilado en su extremo, pueden ser de diversas secciones y diferentes ángulos de afilado. La punta puede estar inserta en un mango de madera o colocada en un portapuntas con mandril. Algunos grabadores usan derivados de la punta seca que permiten obtener tallas más violentas y de mayor rebaba. Estos consisten en hojas de sección triangular de un ángulo agudo, afilados en forma de bisturí.

La técnica consiste en el tallado de una plancha de cobre, zinc, bronce,

etc. por medio de la punta de acero. La amplitud y profundidad de los tallados dependen de la presión que se ejerza con la herramienta, del ángulo de contacto con la superficie y la correcta aplicación de los diversos tipos de punta seca. La característica principal es el efecto aterciopelado de las superficies y de los trazos, debido a la talla o línea labrada, con rebordes irregulares llamados "rebabas". Estas retienen la tinta alrededor de la línea, produciendo este efecto particular de la técnica. En algunos metales la rebaba es extremadamente frágil, se desgasta y aplasta con la presión de la prensa; de allí la conveniencia de acerrar la plancha grabada. En esta técnica tiene gran importancia el proceso de entintado y serado, para que la estampa tenga la amorosidad aterciopelada que la caracteriza.

Entre los primeros grabados de esta técnica que se conocen, se cuentan las "Master of the Housebook" que datan de alrededor de 1480.

PUNTILLADO (Grabado al)

Procedimiento de grabado muy desarrollado en Inglaterra; fue llevado allí en 1764 por el grabador Barrolozzi. Aunque los grabadores utilizaron el puntillado desde antes, en los grabados sobre metal entintados en relieve, técnica conocida como "criba", fue en Florencia donde por primera vez se entintó el puntillado al modo del huecograbado. Los puntos se hacen con un cincel o punzón golpeado con un martillo. Con esta técnica puede obtenerse valores tonales muy afinados. El proceso es extremadamente lento y agobiante de una herramienta que penetra la plancha metálica. Las técnicas directas, tanto la punta seca como el buril, producen elevaciones que, en el caso de la punta seca, son muy importantes y necesarias de

conservar, mientras que, en el buril, son poco relevantes y deben ser eliminadas. Sin la rebaba o reborde dentado la técnica de la punta seca pierde totalmente su característica y su razón, pues es allí donde se retiene la tinta. Las rebabas son frágiles, se aplastan bajo la presión de los rodillos, por lo que las placas que requieren de ellas para su impresión dan un tiraje limitado.

RASPADOR

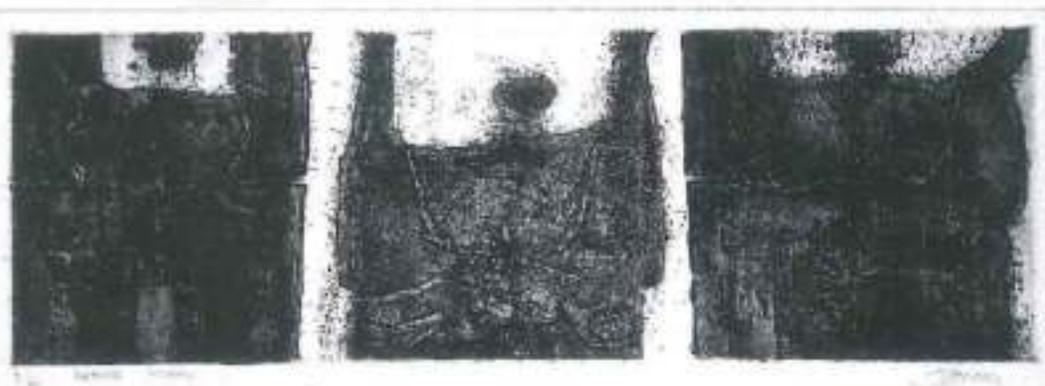
Instrumento de sección triangular, con filo en sus tres aristas, que se aguza hacia su extremo delantero. Esta forma permite un afilado perfecto, fuerte y durable. Se le llama también desbarbador o desbastador. Este útil, junto con el bruñidor (a veces están juntos en la misma herramienta), permiten obtener valores, tonalidades y texturas propias del grabado en metal. La manera negra (mezotinta o aguainta) requieren especialmente de su uso. Además sirve como corrector para eliminar tallas, granos y rebabas defectuosas.

REGISTRO

Punto o marca de coincidencia que se hace necesario al efectuar varias impresiones sucesivas sobre un mismo soporte. El método más usado consiste en poner sobre la bandeja de la prensa un papel del mismo tamaño del soporte que recibe la estampa. En ese papel se marca el lugar donde se colocarán las diversas planchas de color para su calce, o simplemente para componer los márgenes de la estampa.

RESINA

Se obtienen de algunos árboles, especialmente coníferas, y se encuentran en estado fósil (resinas duras). Las resinas vegetales se disuelven en trementina y las duras en aguarrás mineral. En grabado



"Mastrea (triple)"
Cobre, buril, blanco aguainta al acilar
22,2 x 68,5 cm. 1963

en metal se usan para preparar todos los barnices y como elemento fundamental de la técnica del aguainta.

ROLL UP

(Técnica del entintado)

Conocida en Chile como 'técnica Hayter', nombre de su inventor. Consiste en aprovechar, en primer lugar, el hecho de que las tintas de diferentes viscosidades se rechazan y, en segundo lugar, que los rodillos de distintas durezas penetran en mayor o menor medida en las terrazas o escalones de una plancha matriz.

Con esta técnica se consiguen varios colores en una sola plancha y por medio de una sola impresión, sin necesidad de calzarlos y con una calidad cromática difícil de obtener con otros procesos de estampación en color.

En esta técnica se recomienda usar planchas de 1.5 a 2.0 mm de espesor. La plancha matriz se puede grabar con cualquiera de las técnicas bases, subsidiarias o mixtas del huecograbado, cuidando de realizar terrazas o escalones en su superficie.

En el proceso de entintado es necesario preparar las tintas y rodillos, considerando que los rodillos duros llevan tinta muy viscosa y los blandos cinta de poca viscosidad. Las tintas más viscosas rechazan a las de menor viscosidad. Los rodillos más blandos además penetran más, entintando más escalones.

El orden del proceso considerando dos o tres niveles en la superficie de la plancha: Primero se entinta con tampón al hueco y se limpia de todos los excesos; enseguida se usa el rodillo duro con la tinta más delgada, que cubre el nivel más alto. Un tercer entintado corresponde al rodillo blando, que lleva tinta más dura para ser depositada en los niveles más bajos; esta tinta sería rechazada por la tinta anteriormente por rodillo duro. Así se obtiene un grabado de tres colores de una sola impresión.

RULETA DENTADA

Conformada por un disco de acero dentado, con punta aguzadas. Se usa en grabado para trabajar la plancha directamente, con puntillados en líneas, o sobre barniz blando, para producir el mismo puntillado al ácido, siendo este último el método más recio.

SAL (Procedimiento de la)

Grabado a la manera de grano



invertido, consiste básicamente en espolvorear sal sobre barniz blando derretido o sobre barniz protector fresco y delgado. La sal es absorbida hasta tocar el metal. Enseguida se sumerge la placa en agua, la sal se humedece y se deshace, dejando el metal descubierto en un puntillado irregular. Se protege convenientemente y se muere al ácido como cualquier otra técnica húmeda.

SECADO

(Técnica de Impresión)

El proceso de limpiar los excesos de tinta de una plancha por imprimir se denomina 'secado'. En el secado se empieza por sacar el excedente grueso de tinta con una lámina de plástico firme, cartón o suela. Enseguida se usa una bola de tarlatana (semilimpia) sin engomar, lo que resulta en un secado llamado 'peinado'. Se termina con trozos de tarlatana limpia engomada y en algunos casos con el canto de la mano. El secado es una operación delicada, capital en el proceso de la estampa. De él depende, a veces una valoración enfatizada del discurso gráfico impreso. Es un proceso profesional y requiere gran sensibilidad.

SOLENTE

Líquido usado para preparar barnices de cera o resina en todas las técnicas de grabado. Sirven además como elementos de limpieza.

SOPORTE

Término usado en grabado, en general, para señalar a todos los elementos que reciben la impresión de una placa matriz entintada o no. Estos pueden ser muy diversos, entre ellos, papel, plástico, tejido o género, bojas metálicas, etc.

TACHADO

Acción y efecto de 'rayar encima'.

"Figura entintada"

Cabe: Plancha entintada.
Tinta: del alcohol quemado.
29,2 x 18,5 cm. 1963

Término usado en grabado para indicar que una placa matriz ha completado su edición de estampas, indicado en la numeración.

Según el artículo III^o, acordado en el Tercer Congreso Internacional de artistas de Viena (1960), se estipula que, 'una vez que se ha efectuado el tiraje, es deseable que la matriz o molde original que ha sido usado para la edición, sea inutilizado. Deberá llevar un símbolo distintivo convencional, el cual indicará que se ha completado el número de estampas preestablecidas'.

TALCO

Silicato de magnesio. Este elemento en su forma natural es blanco verdoso, de brillo ceroso, traslúcido, muy suave al tacto. En polvo se usa como un eficaz desgrasante. En grabado se utiliza mezclado con alcohol, en forma de pasta fluida. El alcohol disuelve las grasas y el talco las absorbe.

Un lavado con agua corriente quita la pasta desgrasante de la plancha metálica.

TARLATANA

Conocida también como linño o muselina. Tejido de trama abierta, usado para secar (limpiar) la superficie de una plancha trabajada en hueco. Es costumbre usar dos tipos de tarlatana en el proceso de secar. Una traposa y suave, hecha una bola, para sacar la tinta en la primera fase del secado, hasta que el metal queda a la vista (peinado). Enseguida se usa la misma tarlatana, en el tipo engomado, tiesa, cortada en trozos del tamaño de la mano, para hacer el secado final, hasta obtener una prueba seca si es necesario.

TECNICAS DE HUECOGRABADO

Existen varias divisiones y clasificaciones para distinguir las técnicas de huecograbado. Unas se refieren al modo de enfrentamiento del artista con la obra y, de este modo, se dividen en directas e indirectas. En las primeras, el artista trabaja el metal con útiles y herramientas que son: buril y punta seca, talla directa, crible, manera negra con berceña, etc. En las segundas, el

artista se vale de productos químicos que muerden el metal produciendo tallas, y son: aguafuerte, aguainta, barniz blando, etc. En relación al medio utilizado se dividen en medios secos: buril y punta seca, y medios húmedos: aguafuerte y aguainta. La tercera división repasa en la importancia de la técnica, es decir, que por sí sola puede constituir una obra grabada completa o su uso se justifica sólo como un procedimiento derivado, que ayuda a enfatizar o caracterizar el grabado, siendo difícil lograr que constituya una obra grabada completa. En consideración a esto se dividen en técnicas básicas y técnicas o procedimientos subsidiarios.

TERRAZA

Depresión, fosa o desnivel fuerte y marcado realizado en la superficie de una plancha de metal por la acción de los mordientes de la herramienta. Las terrazas producen un relevado muy notorio en el papel.

La terraza se usa particularmente en el procedimiento técnico de color llamado "roll up", o técnica conocida como "Hayter" y que se basa justamente en estas diferencias de niveles.

TEXTURA

Valores reconocibles a la vista o al tacto, pueden ser aparentes o reales. La textura indica y muestra la característica sensorial y estructural de los materiales, conforman y acentúan el discurso gráfico propio del grabado en metal. Se las califica de táctiles cuando evidenciar al tacto, por ejemplo: rugosidad, suavidad, frialdad, etc. y de visuales cuando su efecto responde a la vista, por ejemplo: brillo, transparencia, opacidad, color, etc. La textura en el grabado lo que el color a la pintura, se usa para acentuar las reacciones ante el discurso gráfico y hace significativos y más expresivos los espacios, formas y estructuras de la obra. La técnica más usada en grabado talla dulce para la obtención de texturas es el "Barniz blando".

TINTA DE TALLA DULCE

El procedimiento consiste en entintar en hueco con tinta azul de Prusia la plancha clave. Se tira la copia y con la estampa obtenida se imprime en la prensa, a modo de contracopia o contraprueba, sobre una plancha virgen, del mismo tamaño que la plancha. Enseguida

se muere por pocos minutos en ácido nítrico suave (5:1). La matriz obtenida se continúa trabajando.

XILOGRAFIA

Técnica de impresión en relieve que utiliza una matriz de madera. Esta es la más antigua de las técnicas de grabado. Comienza a ser usada en Europa durante el siglo XV, limitándose a la producción de naipes, calendarios e imágenes religiosas. Fue el alemán Alberto Dürero el que revolucionó el concepto del grabado en madera, esforzándose por lograr la perfección en el dibujo. Hacia fines del siglo XIX se le revalorizó como un medio de expresión artístico.

Esta técnica se trabaja con herramientas cortopunzantes para producir texturas o variar las zonas correspondientes a los blancos dejando en la superficie sólo las zonas a imprimir. Con un rodillo se entintan las zonas en relieve y la impresión se puede realizar con diferentes sistemas de presión, (mano, muñequilla, cuchara, prensa).

ZINC

En grabado se conoce como zinc a una aleación, especialmente fabricada para la industria fotomecánica, de color blanco muy apropiado para las técnicas del huecograbado. Es muy sensible al ataque de los ácidos. Tiene excelente respuesta en las técnicas del buril y manera negra (de aguainta). Las rebabas de punta seca y otras técnicas delicadas duran muy poco y, en general deben acortarse todas las matrices. ☛

JAIMÉ CRUZ

Grabador

Taller

Tecnología de los Materiales III

El Taller de Tecnología de los Materiales III, (tercer semestre del área de Grabado), a cargo de la profesora M. Elena Farías, Narasha Pons y Miguel Farías, se planteó como primera unidad temática en la técnica de xilografía, la realización de una obra para ser usada como portada de la Revista Alas y Raíces N° 4, que tiene como tema central el Grabado. Cada uno de los 80 alumnos inscritos en el curso entregó una obra de gran creatividad y sentido xilográfico, sacando el máximo partido a la técnica como medio de expresión.

En estas páginas se muestra una selección de las obras más representativas.



Francisco Novales
22,8 x 33 cm



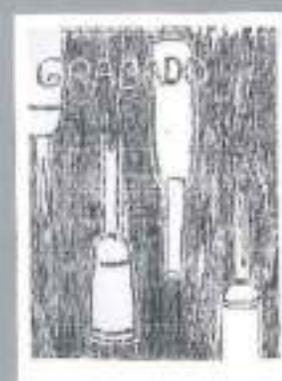
Amanda Valdez
21,5 x 33 cm



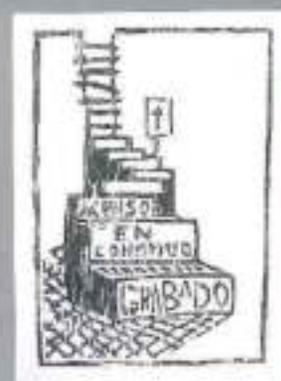
Gloria Fernández
25 x 35,2 cm



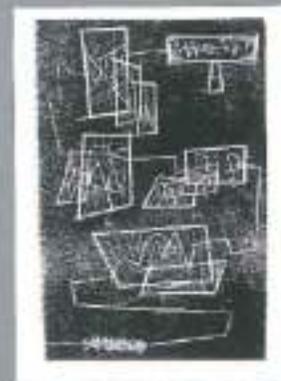
M. Inés de Lebrach
21,2 x 29 cm



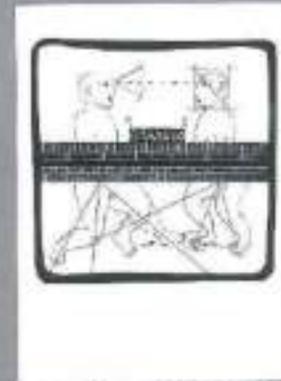
Dominique Haroc
26,2 x 34 cm



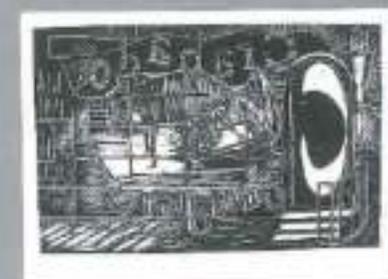
Viviana Cochón
20 x 28,5 cm



Gisela Alarcón
21,6 x 31 cm



Selva de Magarín, Técnica Mixta
17,7 x 17,7 cm



José Díaz
33 x 21,8 cm



Ana Lera Gálvez
21,3 x 20 cm



Esperanza Pérez
30,7 x 14,7 cm



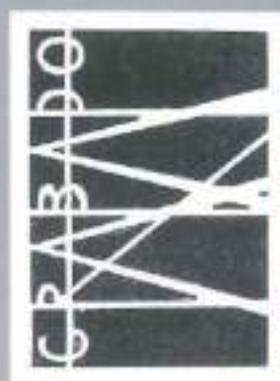
Tania Rivera
8,7 x 11,5 cm



Mercedes Arenal
21,6 x 33 cm



Mercedes Blum
12,8 x 11,5 cm



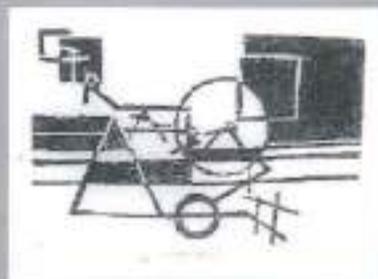
Dora Muro
19,1 x 17,5 cm



Pía Urzúa
21,6 x 33 cm



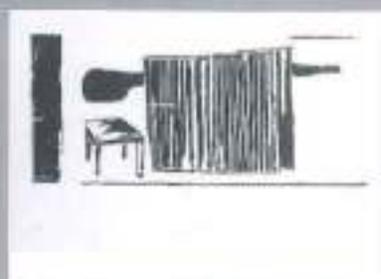
M. José Vial
23 x 29,8 cm



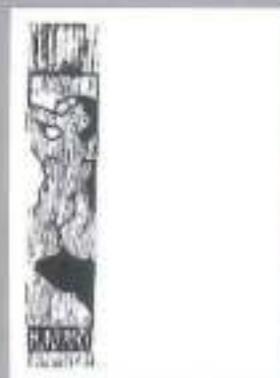
Christiana Góngora
33 x 21,6 cm



Sílvia Izquierdo
30,5 x 17,5 cm



Sílvia Izquierdo
27,5 x 19,8 cm



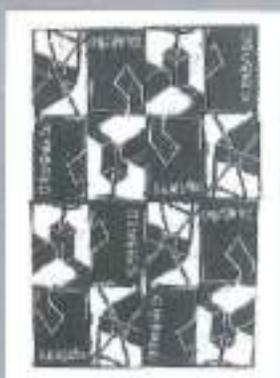
M. José Chaves
4,3 x 11,5 cm



Rodrigo Cordero
21,6 x 33 cm



Alejandra Sovero
21,6 x 33 cm



Diego Cádiz
21,6 x 33 cm



TEODORO MILLAR

Santos Chávez

I

A l mediodía de un Santiago asoleado, por Alameda, recuerdo haber encontrado a Santos Chávez. Era este en 1960 y no nos habíamos visto en, al menos, dos años, desde Concepción, donde intentábamos "probarnos en el arte". ¿Qué hacíamos en la capital? Eramos emigrados: desde la provincia buscábamos nuestras oportunidades en la metrópolis.

Nos hicimos preguntas. De ese encuentro fortuito resultó la llegada de Santos Chávez al Taller 99. Le hablé del Taller, que yo conocía desde 1958, cuando por primera vez vine desde Concepción, por un período más bien breve, a probar suerte en el grabado.

He comentado, en otras oportunidades, que el Taller 99 fue nuestra gran escuela de formación artística. En el tiempo de que hablo



Sin Título
Xilografía,
19 x 19 cm
1968

Alejo
2 xilografías

el Taller funcionaba en los altos de la Casa Central de la Universidad Católica, en la Alameda, en un espacio que la universidad había dedicado al grabado, interesada por el futuro de su recién instalada Escuela de Arte. El Taller era un espacio de trabajo artístico libre y abierto, sostenido por principios no explícitos, que no se imponían, que no se verbalizaban, pero que existían. Erán éstos el culto de la amistad, la confraternidad, el respeto por el trabajo y las personas, el rigor debido en el aprendizaje del arte. Existía una conducción sensible que tampoco se proclamaba y a la que, cada cual, aportaba y sostenía. De modo que, en la oportunidad que comento, me sentía con derecho a animar a Santos Chávez a presentarse en el Taller, sabiendo que lo que este artista necesitaba era un lugar serio de trabajo, donde además prevalecía la generosidad y respeto por las personas.

Santos Chávez se asimiló muy pronto al ritmo de trabajo común, y al grupo notable de artistas que en ese tiempo laboraban regularmente allí. Entró en contacto entonces, con Nemesio Antúñez, que sostenía espiritualmente el Taller, Rodolfo Opazo, Delia del Carril, Luz Donoso, Eduardo Vilches, Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Florencia de Amesti, Luis Mandiola, Jaime Cruz, Juan Downey, entre otros artistas.

Recuerdo su primer grabado, un trabajo a buril con el que, concentradamente elaboró una imagen bucólica, de estilo lineal, con animales y plantas, en un escenario del sur.



Dicho grabado, de pequeñas dimensiones, estuvo en una de sus primeras exposiciones individuales, en la sala que el fotógrafo Antonio Quintana mantenía en la calle San Antonio, cercano a Alameda. Tales fueron las circunstancias en las que Santos Chávez definió su futuro como artista.

Eramos, los sureños que formaban el Taller, Jaime Cruz, Eduardo Vilches, Santos Chávez y el que esto escribe y puedo decir que, dentro de lo que la vida le exige a cada uno, fue aquél un tiempo memorable para nosotros.

II

Trabajó Santos Chávez, el grabado en metal, que era la técnica del Taller, pero hicimos también litografía y, finalmente, Chávez se encontró con el grabado en madera, técnica enteramente afín a su temperamento, con la que desarrolló toda su obra futura. De sus primeras xilografías, recuerdo un ángel que sube o desciende por la "región del aire", con la limpidez de lo popular, en el que estaban ya contenidos los valores esenciales de su obra futura. En aquellos momentos instalaba este artista las bases de su estilo personal que lo distanciaría de Escámez, su único mentor, artista con el cual había iniciado, en Concepción, su formación artística.

III

Lo que Chávez desarrolló como obra gráfica fue una visión lírica de su experiencia vital, vivida en la región de la Araucanía, su lugar de origen.

Todo su saber, todo su patrimonio afectivo, le vienen de lo vivido en ese tiempo original. De allí, como de una cantera, ha venido obteniendo los materiales para la concreción de su imaginaria. Esta se expresa en la infinita variación de un único tema: una Arcadia, una Edad de Oro, donde la naturaleza, el hombre, los elementos evolucionan, actúan, se transforman movidos por razones secretas.

Tal obra gráfica se ha constituido como una Summa, una producción clásica en el arte chileno, por su rigor, imaginación, tradición y carácter arquetípico. ☉

PEDRO MILLAR

Licenciado en Arte, Investigador.
Docente Escuela de Artes Plásticas,
Universidad Finis Terrae.



Santos Chávez
en su taller



Teresa Gazitúa

Co-herencias Artísticas y Humanas

CAROLINA ABELI



Con una clásica trilestancia, siempre serena y dispuesta a encontrar el lado divertido de la vida, Teresa Gazitúa se hizo artista en la Universidad Católica. En ese tiempo, cuando trascurría la década de los 1960, la galardonada María Carrizo, Rosar Biza, los jóvenes escritores, gráficos - Mario Tocad, Eduardo Vilches y otras creadoras que ya son parte de la historia del arte chileno.

A poco andar, se casó con Francisco Undurraga, logrando formar una familia numerosa que ya va en la tercera generación.

El grabado y la enseñanza la acompañaron en ese período inicial que coincidía con las clases de artes plásticas en varios colegios de Santiago. Allí, como en la casa, obtuvo muchas satisfacciones humanas. Y, por supuesto, profesionales, ya que varios de esos niños que acompañó durante el proceso educativo, nacieron ser artistas.

Y como si fuera poco, con tiempo llegó a elaborar una propuesta creadora en el área del grabado que, en los años sesenta dio que hablar por su fuerte sentido social. Con positividad, queriendo renovar ese lenguaje creador, incursionó en el papel hecho a mano. Los ochenta fueron años generosos e impulsó a muchos artistas

a incursionar, con el infinito afán didáctico que la identifica, en esa área.

Pasado un tiempo de introspección, se encaminó a desafiar al volumen directamente, que –casi sin darse cuenta– había empezado a explorarlo en el libro de artista "Quedar en la Tierra" y, sin premeditarlo, derivó en la instalación que expuso el año pasado, junto al fotógrafo Mario Fonseca y la artista trasandina, Teresa Pereda, en la Galería Animal.

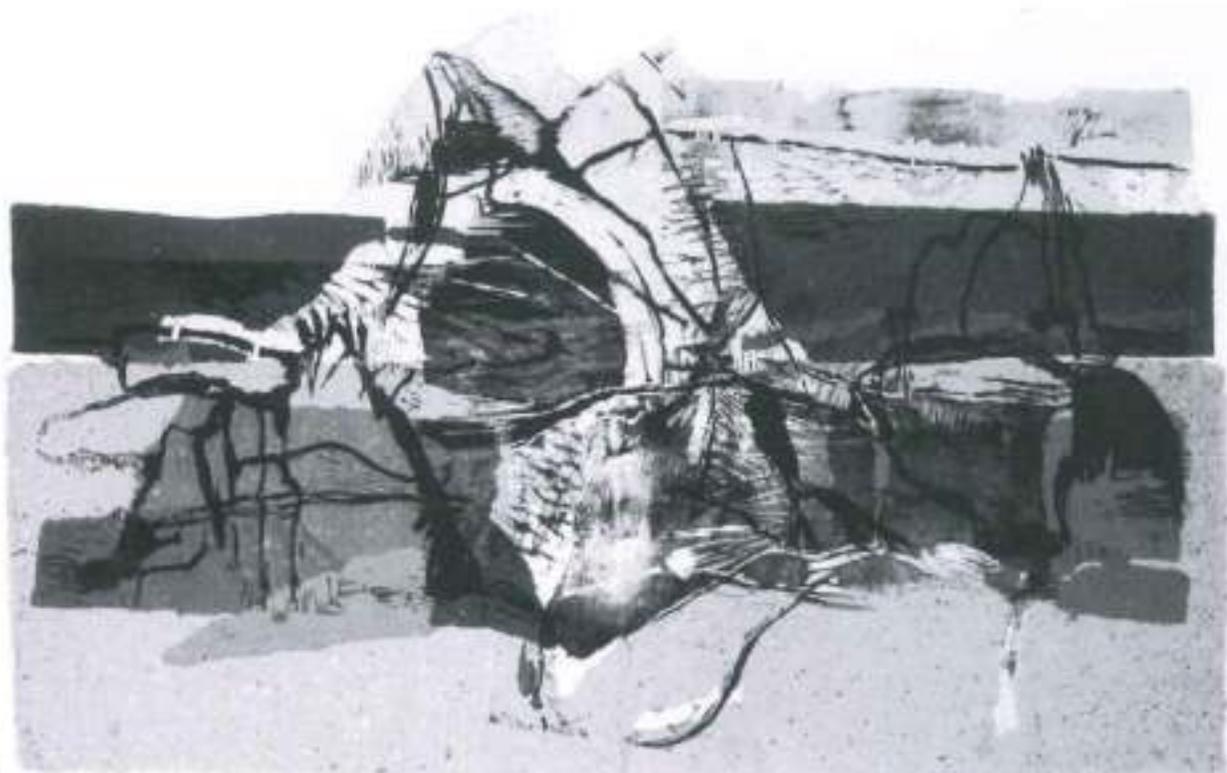
Esta profesora del Taller de Grabado de la UFT es muy activa, inquieta e innovadora. No olvidemos que ella fue la organizadora del seminario sobre "Libro de artista" que ha dictado, en varias ocasiones, la argentina Matilde Marín. Ese curso breve, sin más, motivó la realización de la muestra internacional de "Libro de Artista", realizada hace unos años en Fundación Telefónica.

"Tere", así llamada por sus amigos y conocidos, es silenciosa. No le gustan los aspavientos ni el dominio de escena teatral que caracteriza a

otros artistas. Ella es, por definición, austera: para vivir y para crear. Y, a riesgo de su censura, es necesario reconocer que es una docente de primer nivel.

Su gran calidad humana y creatividad, siguen abriendo –hasta hoy– nuevos caminos de desarrollo a los jóvenes estudiantes, porque la educación es una cadena interminable que –a veces–, "se repite", agrega. Y es cierto, porque debemos recordar que, durante su etapa formativa "tuvo buenos maestros" y recibió "importantes herencias".

Después, cuando ya era parte del Taller 99, su profesor y amigo, Nemesio Antúnez la acogió tal como ella lo hace, año tras año, con los alumnos que llegan a su aula. Pese al correr del tiempo, aún recuerda que en el afamado taller en la Escuela de Arte de la U. Católica, "trabajaban los artistas al mismo tiempo que nosotros, los alumnos. Que La Hormiga le pidiera a uno que le diera vuelta la prensa, o, que Mario Toral editara unos grabados sin dejar que nadie se los tocara,



S/T
Xilografía - Collage
76 x 53 cm. 1992

permitía una rica interacción entre unos y otros".

Teresa Gazitúa, tiene 4 hermanos. Uno de ellos es el escultor Francisco Gazitúa, aunque la lógica cercanía familiar nunca la ha limitado, todo lo contrario. Ambos, agrega satisfecha, "hemos mantenido un proyecto artístico muy personal e independiente".

Tras 35 años de labor docente y creadora, esta artista de pocas palabras abrió, con timidez y mucha sinceridad, las puertas de una historia personal marcada por ese empuje de mujer chilena que le ha permitido conquistar, además de un espacio importante en el arte, la difícil meta de la coherencia.



-¿Cómo ha logrado la consistencia, es decir, hacerse persona y artista a la vez?

-No es algo que me haya propuesto y no sé si lo he conseguido. Es difícil, pero uno no puede hacer nada que no esté arraigado profundamente en el interior.

-¿Cree en la dimensión espiritual del arte?

-Sin duda. El ser humano debe impregnar profundamente sus actos, en especial, el creativo.

Llamado a la co-creación

-La iglesia católica, a la cual pertenece, ha hecho reiterados llamados a los artistas. El más reciente lo hizo S.S. Juan Pablo II. ¿Hasta qué punto un creador puede comprometerse con un llamado espiritual?

-Me ha costado mucho este tema. He reflexionado sobre ello y, al final, me di cuenta de que uno es co-creador.

En esta tierra, no hay nadie que pueda crear de la nada, solamente el Creador, porque uno siempre está recreando con la materia ya creada. En ese sentido, me relaciono con Dios como Creador. Sólo Él crea de la nada.

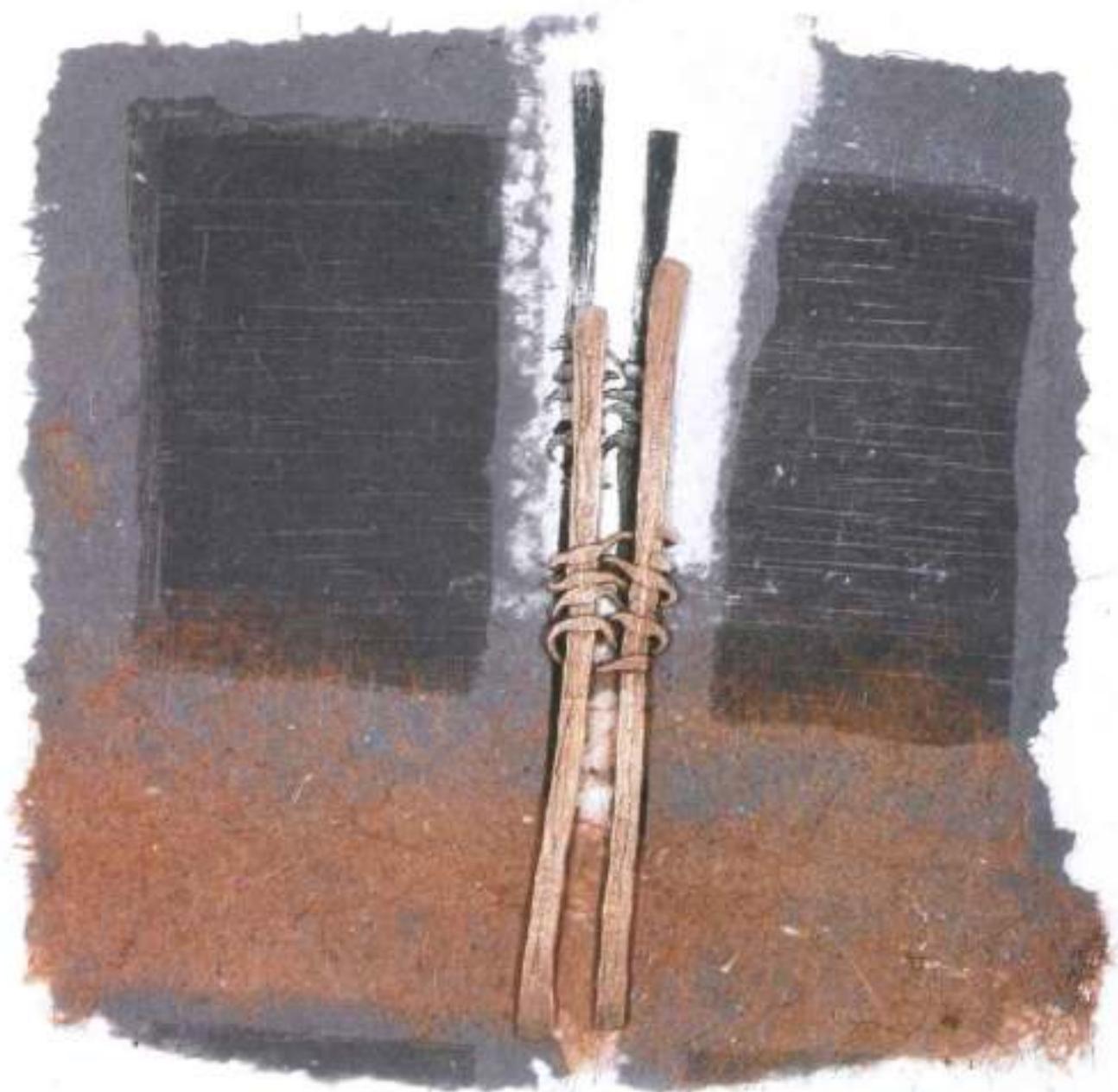
-¿El artista, a su juicio, sólo es recreador?

-Con gran respeto, creo que uno como artista sólo transforma la materia creada por un tiempo y todo material es bueno para hacer una obra.

S/T (arriba)
Grabado - Collage
Cobre y papel hecho a mano
31 x 31 cm. 1995

S/T (izquierda)
Xilografía - Collage
38 x 27 cm. 1989

S/T (derecha)
Grabado - Collage
Cobre y papel hecho a mano
31 x 31 cm. 1996



Faint handwritten text, possibly a signature or date.

S/T

Xilografía, 5 x 5 cm
Máquina: 1979

Cantata de los
derechos Humanos
Xilografía, 17 x 13 cm
1986

S/T

Xilografía, 5 x 5 cm
Máquina: 1980



—¿Puede existir hoy un arte cristiano?

—Si se cree en un Creador, sí.

El arte no es la representación de imágenes religiosas ni de hechos que acaecieron en el pasado. Normalmente, lo que se conoce como arte cristiano —que a mí no me gusta—, es la ilustración de pasajes del Evangelio, del Antiguo Testamento, etcétera. Esa iconografía aparece siempre muy influenciada por el arte bizantino. Hoy la expresión creadora católica —desde mi punto de vista— no pasa de ser una mera ilustración. En otras épocas, como en la Edad Media o en el Renacimiento, esa forma de hacer arte tuvo una relevancia extraordinaria que se ha diluido.

—De acuerdo, pero la Iglesia pide al artista cristiano vivo una creación con espiritualidad. ¿De qué manera se ve reflejado ese llamado en su trabajo?

—Humildemente, creo que en todo mi trabajo artístico debería trascender la espiritualidad que existe dentro de mí y que está en la materia con la que trabajo, aunque aún en la iglesia

católica no hay personas que puedan acoger y exponer este arte dentro de una iglesia.

—¿Es un inconveniente que aún los templos católicos no se hayan abierto al arte contemporáneo como sucede con los luteranos, por ejemplo, en otros países del mundo?

—Ese es el problema.

El arte que hago difícilmente podría estar en una iglesia.

—¿Cree que lo van a mirar como arte pagano?

—No, no lo entenderían.

—¿Por qué?

—La Iglesia Católica, en este momento, está atrasada en cuanto a su concepto de arte. Si en algunas épocas estuvo de vanguardia como fue, por ejemplo, en el Barroco como arte de la contrarreforma, parece que se quedó en el arte de la ilustración, porque si uno visita las últimas iglesias que se construyeron en Vitacura o en La Debesa por ejemplo, siempre

las están decorando con murales o retablos muy respetables, pero que no pasan de ser una ilustración.

-¿Han hecho un arte extemporáneo y narrativo como en el pasado?

-Una obra narrativa de hechos, que cuenta historias, que da a conocer pasajes bíblicos como en el medioevo.

-¿Le molesta que sea más representativo que espiritual-simbólico?

-No, sólo me inquieta, porque con este concepto se deja fuera la obra de grandes artistas contemporáneos.

-En su caso, ¿qué pretende?

-Uno es artista con todas sus creencias. No se puede ser artista sin reflejar en el trabajo lo que realmente se es y se cree. Tiene que verse en la obra aquello que es importante para uno, se tiene que expresar, porque de lo contrario uno estaría haciendo algo muy superficial e incoherente.

-En el mejor de los sentidos, ¿cree ser una creadora humanista, es decir, que plantea una mirada sobre el hombre y sus situaciones de vida más complejas?

-¿Humanista? En el mejor de los sentidos, sí, pero no me interesa mucho la clasificación.

De lo social a lo conceptual

-Entonces, ¿está en contra la obviedad?

-Encuentro genial que el trabajo no sea tan obvio como cuando me inicié. Entonces, me interesaba generar imágenes muy comprensibles. Era una época macabra. Tiempo de los detenidos desaparecidos y de los exiliados. Quería expresar todo el sufrimiento vivido a través de imágenes claras que llegaran a todo el público.

-¿Por el fuerte aspecto social que denunciaban?

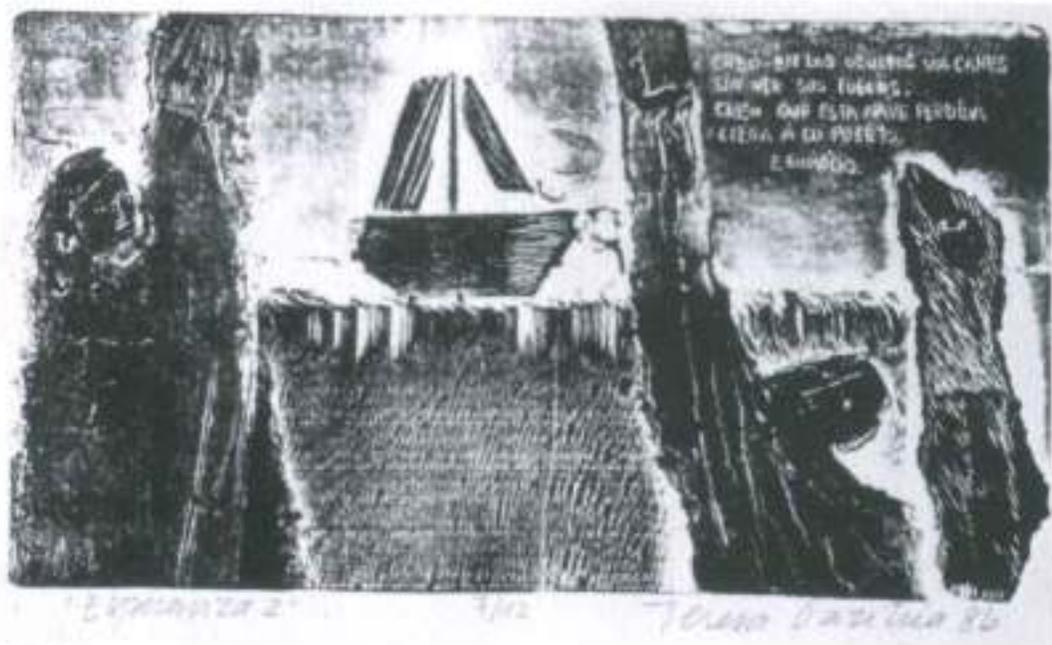
-Era tiempos difíciles, porque -al mismo tiempo acá en Chile- se estaba haciendo arte conceptual. En ese entonces, yo no quise participar de ese movimiento. No era el momento para mí. Pense que era mejor dar un mensaje más claro, más directo.

-¿Vinculado a la situación política del momento y, por consiguiente, más comprometido?

-¡Esa es la palabra! Más comprometido.

-Y, 30 años después, ¿le pareció válido recuperar el mundo conceptual que fue moda a partir de los setenta en Chile?

-No se si conceptual, ahora me siento con



Cantata
de los derechos
Humanos
Xilografía, 12 x 20 cm
1985

mucha más libertad para hacer lo que verdaderamente es mío.

—Pero, al retomar un lenguaje que se ha vuelto a modernizar, ¿siente que está siendo coherente con su respuesta y propuesta anteriores?

—Las personas maduramos y las circunstancias cambian, el arte es coherente si refleja estos cambios.

—El período inicial de su labor artística estuvo marcado por una mirada hacia el exterior. Sin embargo, con el paso del tiempo fue logrando concretar una postura personal, ¿percibe este desarrollo como algo natural y espontáneo?

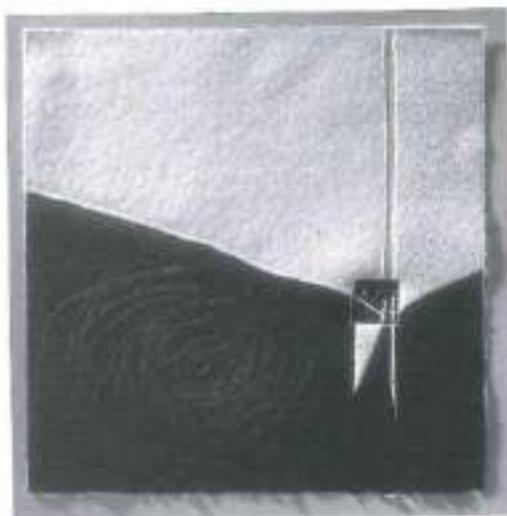
—Exactamente así ha sido, una mirada hacia el exterior, pero con asidero en el sufrimiento interior. Hoy he intentado hallar las raíces que tienen un asidero en lo que yo soy hoy para poder entregar también algo profundo y auténtico. A medida que avanzaba mis grabados pasaron de la representación de la figura humana a collages compuestos de formas abstractas, por lo general, realizados con

papel hecho a mano, donde dejaba que las formas de éste se fueran haciendo en la medida en que las fibras vegetales se ordenaban en el agua. Sobre esos collages grabé algunas líneas usando como matrices trozos de maderas y dejando a la vista las formas y las vetas naturales.

—Después las matrices fueron cobre golpeado a pulso que terminaron por ser el inicio del volumen...

—Sí, mi obra depende tanto del material y de la fuerza con que lo trabaje como de la idea o concepto que tenga. Eso también me llevó paulatinamente hacia una mayor abstracción. Esa búsqueda me condujo a composiciones más simples y profundas, composiciones despojadas de toda ornamentación, porque, como escribe San Lucas, "pocas cosas son necesarias o más bien una sola es necesaria".

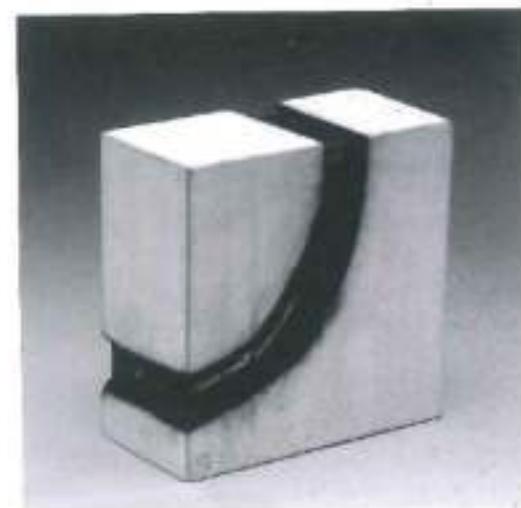
Y, así lo demostró en el libro de artista "Quedar en la Tierra", donde incluyó poemas de Gabriela Mistral, Gonzalo Millán, Manuel Silva, Oscar Hahn y Waldo Rojas. Posteriormente, se abrazó a las tres dimensiones con la serie de esculturas blancas grabadas al

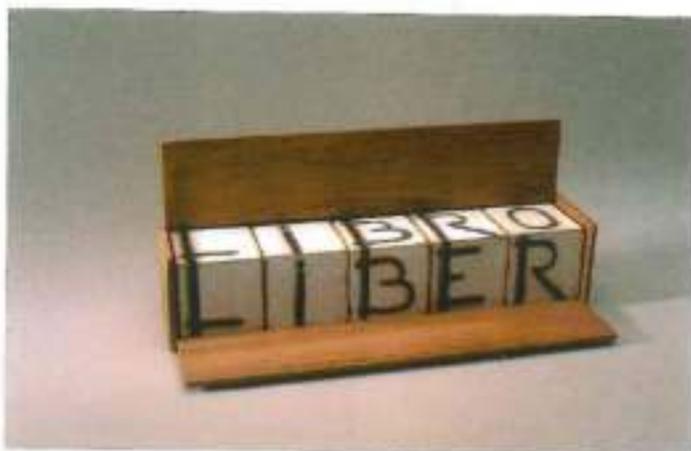


"Sus Palmas están a la vista"
Grabado en tinta sobre madera
38,5 x 38,5 cm. 1999

"Sus Palmas están a la vista"
Grabado en tinta sobre madera
57 x 57 cm. 1999

"Sus Palmas están a la vista"
Volumen grabado
20 x 20 x 9 cm. 1999





Libro - Liber - Libre - Libri
 Libro de artista, 9 x 39,5 x 9 cm.
 1999

fuego que junto a grabados en blanco y negro formaron la exposición "Sus Palmas están a la Vista", que tiene como punto de partida las huellas de las manos de la artista. Esta muestra se exhibió en Santiago, Buenos Aires, Rapa Nui, Viña del Mar y este año va a Concepción.

No se detuvo. La pulpa volvió a ser grabado. Luego, la piedra se hizo instalación que rememoró a Richard Long y, ahora, los cantos rodados del río Maipo y la blancura de la pulpa tratada industrialmente se ha transfigurado en nuevas obras que se van a Uruguay, pero vuelven a Chile.

Vender no es ganar

-Según su experiencia, ¿cree que los jóvenes creadores captan, desde un inicio, la relevancia de conquistar la imagen propia?

-Es muy difícil. Ese es el aspecto que más dificultades presenta. Justamente intentamos provocar a los alumnos para que empiecen a buscar dentro de sí mismos, su imagen, su forma de expresión.

-¿Cómo logra eso el docente si el alumno está inserto en un mundo que lo lleva al estereotipo externo, al consumo fácil, al exitismo?

-Cualquier disciplina les sirve para irse introduciendo dentro sí mismos, no sólo el grabado. Ellos están motivados naturalmente para vivir en la exterioridad, porque viven enfrentados a una lluvia de imágenes a través de los medios de comunicación, en especial la TV y la internet que más que ayudarlos, los confunde. Además, tienen a mano todas las reproducciones de obras de los artistas visuales. Es muy, muy difícil lograr la introspección. Hace falta también que vivan y maduren.

-¿Es imposible que un alumno de 20 años pueda sacar hacia afuera lo que verdaderamente es?

-Yo creo, aunque no hay una receta, hay que buscar personalmente. Por eso se hace el taller de grado, que es el último y que consiste en un trabajo único y personalizado con cada alumno, donde el profesor lo guía a buscar su imagen, a mirar dentro de sí, a buscar por sí mismo... Es muy difícil, pero tenemos algunos logros.

—¿Cuando estudió le enseñaron esto?

—No,

—¿Le enseñaban técnicas de verdad, porque hay muchos artistas que dicen que los "tiraban a los leones"?

—Me enseñaban técnicas. En la Católica éramos muy investigadores. Se estudiaban las técnicas experimentando, había otra metodología. Lo que cada profesor daba era una temática, una motivación... Yo me acuerdo que era muy difícil salir de la universidad a los 22 años y saber qué hacer...

—¿Cree que eso ya no sucede en las facultades de arte de las universidades chilenas?

—Pasa menos...

—Pero, ¿las influencias actuales son positivas o negativas para una persona que parte en el mundo del arte?

—No creo que sea nocivo, pero sí sé que se confunden muchísimo.

—¿Porque las metas son demasiado altas?

—No, porque tienen demasiadas posibilidades y a ello se suma todo el cuento del mercado: "que si hago esto lo voy a vender y, si hago esto otro, no lo voy a vender".

—Piensa que ¿eso lo dirige mucho?

—Un poco. Un poco. Bastante, diría yo.

—Pero, usted sabe que si no venden no hacen.

—Sí, si no venden no hacen. Pero si venden mucho, harán poco en el futuro.

—Entonces, ¿es una realidad o un problema?

—Es un círculo vicioso. Bueno, también los artistas de la época de nosotros nos enfrentamos con estos problemas. Y, era más difícil todavía, porque entre los años 1970 y 1973 se vendía poco, yo diría no interesaba vender. Y en los años posteriores nada. Fue muy difícil, pero ahora existen todos esos concursos juveniles para empezar.

—¿Qué es peor para un artista, perder la autenticidad de su propuesta o el triunfo prematuro, porque —en definitiva— estamos hablando de eso?

—Yo creo que no hay nada más peligroso que un triunfo prematuro. Es dañino que un alumno haga una exposición recién saliendo de la universidad y venda todo; el éxito lo

puede llevar a quedarse pegado creando sólo aquello que le dio fama, perdiendo así su libertad de búsqueda y cambio; como algunos artistas que se han quedado atrapados en unas pocas imágenes por décadas.

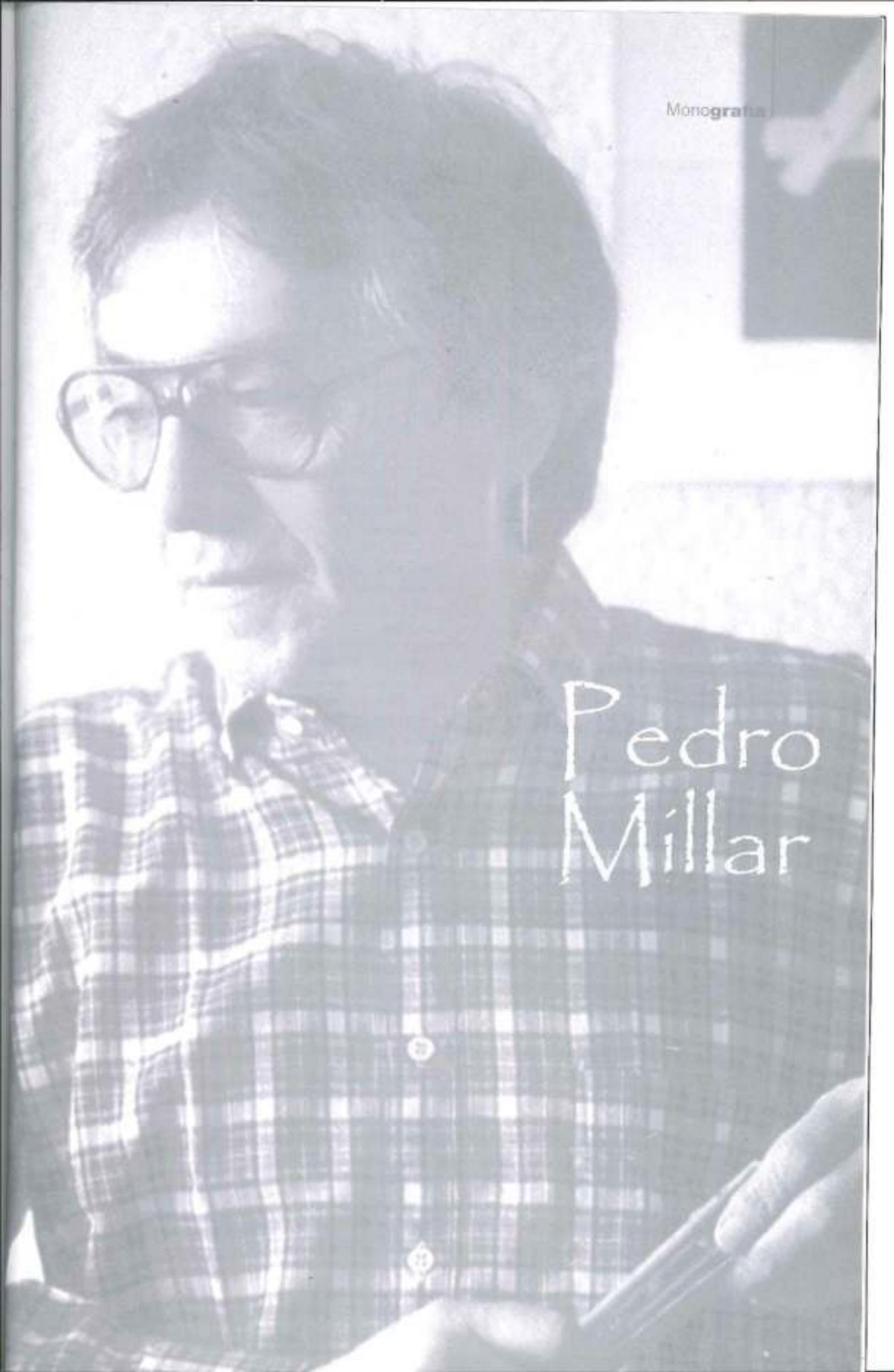
¿Ética o pura estética?

—Eso tiene que ver con los valores arraigados en la persona, es decir, con el comportamiento ético que paradójicamente está ausente en todo los currículos de las universidades donde se dictan las carreras artísticas.

—La ética no debe estar en el currículo sino en la vida de los que enseñamos. La ética también se aprende en la convivencia del taller, cuando 25 alumnos deben compartir un espacio pequeño y sólo 2 prensas, por ejemplo, o cuando comprenden que el grabado es una disciplina de taller compartido donde una edición es mejor hacerla entre dos. Trabajar en grupo, compartir técnicas y materiales es todo lo contrario de lo que comúnmente ellos creen que es el trabajo creativo.

Ahí, en el taller, codo a codo, es cuando se aplica en la docencia la llamada transversalidad, es decir, la concreción de aquellos valores formativos que sólo los verdaderos maestros logran inculcar en sus alumnos. Grandes docentes como aquellos artistas de reconocida calidad humana que, Teresa recuerda con cariño, "Nemesio Antúnez con su espíritu de servicio y Eduardo Vilches con su sobriedad y consecuencia".

CAROLINA ABELL
Periodista. Crítica de Arte



Monografía

Pedro
Millar

Pedro Millar

Extraño que los ex-votos tengan tanto que decir y sean al mismo tiempo tan cerrados. Tan secretos. La milagrería de los corazones de lata en llamas, las manos, el pan, los racimos de uvas han sido su punto de partida. Después, su juego no es el espectáculo de lo múltiple, de la vitrina, del mercado abarrotado. "Me concentré en unas pocas cosas. Para qué quiero más". Las imágenes de Pedro Millar bordean la máxima austeridad. Su obra es, de algún modo, "numerada". Por no decir escasa. 25 cerámicas, 15 grabados en madera, etc.: "Yo no soy un artista prolífico".

La pasión de los ex-votos

Y sin embargo tiene una presencia ineludible: reconocido grabador, escultor, profesor, domina las técnicas de la litografía, el dibujo, la acuarela, y ahora -confiesa se reencamina al óleo, en un círculo lento y preciso.

El extraño y magnético Enrique Lihn descubrió en 1977 -con ocasión de una muestra en la que también estaban Carlos Altamirano, Luz Donoso y Eduardo Vilches- las claves de Pedro Millar: "Los suyos son objetos simbólicos -escribió Lihn-, signos cargados ahora, me atrevo a decirlo, de una suerte de religiosidad que no sólo es denotada -materia de evocación- como obviamente ocurre en el caso del ex-voto".

Poderosos objetos de la milagrería, los ex-votos: esos corazones en llamas que se acumulan en altares laterales de iglesias también laterales. Iglesias nortinas, iglesias de barrios limítrofes. Millar los graba minuciosamente, hace una réplica simple. Los suyos son "de una costosa pobreza", dijo Lihn. Porque trabaja "al estilo de los grabadores primitivos. Son los símbolos de un arte ingenuo". Se trata de un repertorio "de unidades discretas que

bastarían para decirlo silenciosamente todo en su lenguaje desverbalizado".

Lo dice todo silenciosamente. Como si se tratara de una gran broma, de una broma sutil y al mismo tiempo cargada de patetismo, sus imágenes sin simulacros desafían a las palabras. Lo advierte Lihn, un auténtico potentado de las palabras: "Al primer intento de traducir a palabras las estampas, la literatura y la retórica dejan caer la presa por la sombra", dice en un arrebató verbal.

Un corazón metálico

Del grabado, Millar pasó a la cerámica. "Con exactitud no te puedo decir por qué dejé de hacer xilografías -confiesa-. Al momento del golpe, cambió todo. Pensé que no podía seguir haciendo xilografía. Quizás porque es una técnica de corte, en que tú tienes que cortar y desbastar. Es una técnica que está más cerca de la carpintería. Pensé en la litografía, que tiene más de dibujo, más de tinta, mucho de pincel, porque al hacer la matriz se trabaja con lápiz y pincel".

-¿Y cómo nacieron los ex-votos?

-Yo era un visitante asiduo de la colección de pinturas coloniales de San Francisco, y allí aparece de repente un corazón metálico... yo sentía una atracción muy fuerte por todo eso, iba con frecuencia, había santos de madera... Pensé que las circunstancias que vivíamos todos tenían que ver profundamente con esas imágenes.

-¿Por qué, cómo defines los ex-votos?

-Son esos objetos que tú mandas a hacer cuando has solicitado la mediación de los santos para solucionar un problema... La primera vez que los vi fue en Lima. En una iglesia que ni siquiera recuerdo.

Pedro Millar muestra algunos corazones deformados por el tiempo. Son ex-votos de lata, oxidados; quizás tienen más de un siglo. Hay cuatro corazones, una estampita y un pescado de cuerno de buey. "Si se puede poner en el mercado de las ideas alguna imagen, el tema de los ex-votos, lo puse yo", dice sencillamente.

Sus litografías se proponían entrar en toda una tradición, la de los anónimos fabricantes de estos diálogos con los santos. O de este relato que en el fondo trata del miedo. "Por las circunstancias que vivíamos todos". Por eso, "lo que imita" -advertía Enrique Lihn- "no se encuentra en la artesanía del ex-voto, sino en los efectos que ejerce sobre nosotros la contemplación de este objeto simbólico".



El Poeta
Litografía, 16 x 13 cm



Herradura
Litografía, 12 x 11,5 cm

Es compleja tanta sencillez. "El ex-voto, ante todo es imagen de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús; todos esos objetos nemotécnicos son símbolos y símbolos de símbolos plurivalentes que nos enfrentan a realidades desoladoras como cifras de las mismas, a la vez que podrían exorcisarias..."

-¿Hay en el fondo, una operación mágica aquí?

-No sé. Esto tiene que ver con lo que empezó a suceder en Chile en el '73. En 1975 fui exonerado al mismo tiempo de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile y me fui a Concepción. Allí empecé a realizar grabado en metal y cosas que para mí no han tenido la importancia de esto.

Pero hay algo más:

-Yo, lo que hago como artista, no lo hago pensando en el contenido, es algo que tengo en el cuerpo, algo que me circula en la sangre, no tengo que pensar en algo, sino cargar la forma, el corazón. Al mismo tiempo, yo nunca he improvisado. Pienso mucho, pasa el tiempo, pero hay un momento en que empiezo a hacer lo que me he propuesto, y sé a dónde tengo que llegar -sonríe-.

-Para hacer este pan (un pan de cerámica) tomo fotos, voy a una panadería, hago de todo hasta que llego a la convicción de cómo voy a trabajar el tema. Son exploraciones, pero alrededor de eso, hay un viaje al exterior, y otro al interior. Yo quiero decir las cosas que quiero decir, con lo mínimo. Con un objeto único instalado en el espacio, casi metafísico, cargado de pulsiones.

Y lo más lejos de las modas, "yo no soy un artista prolífico" -subraya-. "Yo produzco poco. 25 cerámicas, 15 grabados en madera, etc. Pero tengo la suficiente convicción para que en una obra colectiva, mi obra esté ahí. Yo soy una persona modesta, pero tengo la lucidez de mi



Sagrado Corazón
Litografía, 25 x 24 cm

Sagrado Corazón
Litografía, 22 x 21 cm

Ex voto
Litografía, 21 x 19,5 cm



Cerámica. 28 x 26 cm.



Cerámica. 31 x 27 cm.



Cerámica. 25 x 23,3 cm.



Cerámica. 31 x 11 cm.



El Fuego. Cerámica. 30 x 28 cm.



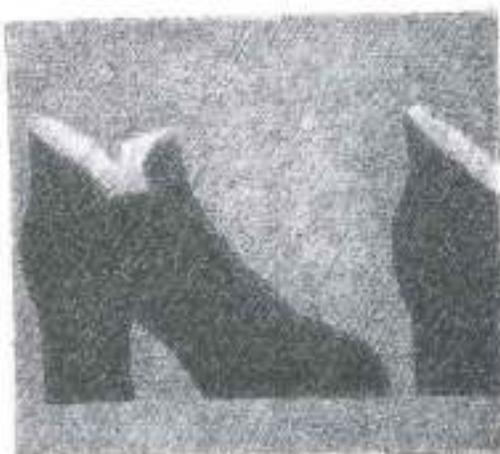
Cerámica. 32 x 30,3 cm.



Plomada. Cerámica. 28 x 47 cm.



Cerámica. 25,5 x 42 cm.



Sin Título
Dibujo, 25,3 x 3 cm

Objeto
Litografía, Mano
Nacional

Zapatos
Litografía, 14 x 15,5 cm

trabajo. La cerámica con este tema también es una producción única, y no la he expuesto. Encuentro que todavía no ha llegado el momento. Pero esta cerámica está llegando a la imagen de Icaro, partiendo desde el pan, las herramientas, los corazones”.

Y el crimen

Su próximo tema es el crimen. “El crimen es una cosa que es propia de todas las sociedades. Leí sobre un antropólogo que escribe sobre el crimen en la sociedad primitiva: sobre eso voy a trabajar”.

Una de sus obras de cerámica, una cerámica con textura de greda, exquisitamente simple, es una rama de boldo que está ardiendo: son temas que tienen una fuente religiosa, explica. En definitiva, Millar no sólo tiene un impreciso contacto con lo religioso, también es minimal: “La idea es quedarse con lo esencial”, dice. “Yo elimino mucho, hasta quedarme con lo esencial”.

-Se parece a la poesía, eso. La poesía concentra y elimina mucho, ¿no?

-Sí. Puede ser. Pero me gusta que mi trabajo venga de la tradición, del imaginario popular, religioso. Yo me meto en esta idea de la cerámica a mediados de los 80-87. A Lise Moller, a ella le debo mucho, ella me invitó a su taller para que hiciera pequeñas piezas de cerámica y yo partí por un mate y unas tacitas. Cuando un amigo vio una mano que yo había hecho y dijo ésta podría ser una escultura. Entonces me propuse hacer un relieve y me entusiasme. No una escultura, sino un relieve. Una mano con una nube es una especie de metáfora del fuego, es como la zarza ardiendo, ¿ves? Aquí hay un casco encendido de un carabinero, luego aparece una mano...

Desconfiar de la facilidad

Los temas se desplazan en su propio tiempo, avanzan de lo fijo a lo móvil, de lo arquetípico a lo inmediato, que también se vuelve arquetípico. En la Universidad de Chile, la Católica, la Universidad de Concepción y ahora en la Finis Terrae, Pedro Millar ha hecho clases de dibujo con modelo, grabado, litografía, color, acuarela. Fue el creador del curso-modelo de acuarela de la Universidad Católica. “Hay una especie de tradición. Empecé por la acuarela y la dejé, no sé por qué, porque se me daba la acuarela. También

he hecho mosaico. Y todo eso lo he enseñado. Comprendí que era muy importante no quedarse en una sola cosa. Hay encuentros que me han influido, como cuando conocí a un gran fotógrafo, Antonio Quintana, pero mi vida se resume en un salto a la acuarela, o ponerme a pintar, o hacer óleo".

También es un profesor convencido: "A mí me gusta hacer clases, hay que empezar por eso. Siempre he pensado que yo di con el mejor trabajo para mí, que es enseñar a personas jóvenes. Eso me pone en creatividad. Enseñar a 20 o 14 alumnos, cada uno distinto, cada uno con su modo de aprender, esas diferencias yo no las ignoto, las voy solucionando, eso me entretiene muchísimo".

-¿Ves una relación interesante con la dificultad?

-Sí, hay que considerarla, es el proceso de superación de la dificultad lo más interesante del trabajo de una persona. La facilidad siempre es un peligro, especialmente para un artista. Hay que desconfiar de la facilidad. En la facilidad no pasa nada. En cambio un artista sí tiene que confiar en sus dificultades. Por ejemplo, en el caso de pintar un desnudo, que es muy difícil, aunque no sea perfecto, si ha vencido sus dificultades, el resultado es de una calidad que viene de la tensión, el dolor, el sacrificio que esa persona le inyecta a ese dibujo. Y que es algo que tiene que ver con el arte. Entonces ahí respira y siente que está en un punto sólido de su aprendizaje.

En su caso, el estudiante también debe resistir una crítica severa, pero verdadera. Advierte: "Y en la corrección, voy a lo positivo. Mis alumnos son inteligentes, son alegres, eso es impagable: el sentido del humor".

"Yo trato de ser ecuánime, de hablar con la verdad, de ser exigente, porque los estudiantes esperan que se les exija. Por eso, uno tiene que ponerles cotas altas".

Una de las características de las clases de Millar es que contienen una buena dosis de literatura. Un privilegio. Mientras trabaja en taller, les lee a sus alumnos poesía, mucha poesía, cuenta. "Yo he leído mucha poesía clásica española, y eso me preparó a mí para saber cuándo un poeta es bueno y cuándo no lo es. Leemos *El Arte de Amar*, y textos latinos que son entretendidísimos. Ahí se habla de cómo tienes que hacer para encontrar a una mujer y hacerte amar por ella, por ejemplo. Es divertido".



Tumulto
Litografía, 15,3 x 25,1 cm



La Pirámide de Alberti
Litografía, 14,3 x 13 cm

Recuerda que hace años, en un alarde moral, un obispo compró una serie de revistas pornográficas para enviárselas al Presidente de la República. Millar llegó a clases en la Universidad Católica con un libro que se llamaba *Historia de la pornografía* y les dijo a sus alumnos: "Este es un tema respetable".

Una velocidad retardada

Otras veces solamente les pone música elegida con precisión para hablar sobre el ritmo en la plástica. Para descubrir el contacto entre una música y otra.

-A mí me gusta instalar dos o tres cosas que sé que se van a conservar -agrega-. Me gusta demostrar.

-Nada de velocidad.

-No me interesa. Yo tengo una velocidad retardada, aunque puedo decir que soy una persona trabajadora. Y hay otra cosa que me ha interesado, que es escribir sobre estas cosas. He escrito artículos que tienen que ver con el grabado.

Ahora trabaja en un voluminoso proyecto sobre la historia del grabado en Chile. Desde la escritura, es como descubrirlo todo desde cero: "Para mí el origen del grabado chileno está en las estampas de la lira popular. En el caso de la pintura, la historia ha sido establecida con relativa precisión: aquí se cortó de raíz la relación con la pintura colonial, y luego la gestión de la elite colonial armó la historia de la pintura chilena... En Chile la pintura tiene un origen aristocrático, en cambio el grabado tiene un origen popular. El grabado era muy anecdótico, era divertido, contaba historias".

-Como la literatura de cordel en Brasil, las *graburas*.

-Sí.

-Extraño, pero ese cuento, esa línea narrativa salió de la plástica y desembocó en la radio, y en la crónica roja, en diarios como *The Clinic*, le comento.

-Pues sí, dice. ☺



Emegesa Filuz
Grupo de iluminación



General Electric

a aquellos que creen en la luz...



SI USTED ESTÁ SEGURO, LO DEMÁS NO IMPORTA.



Para mayor información llámenos al 600-AMERICA o escribanos a vida@america.cl
600 2 6 3 7 4 2 2

Recorrido de la Escuela

2001 • 2002

MARÍA ELENA FARIAS
CATALINA BALIER

Como es habitual en nuestra revista, estas páginas están dedicadas a diversas actividades en las que participan alumnos y docentes de nuestra Escuela, lo que deja constancia de nuestra presencia en el ámbito artístico. Estos eventos vienen a sumarse a las actividades reseñadas en los números anteriores, lo que demuestra que somos una Escuela en permanente actividad, que enfrenta desafíos y promueve la cultura en distintos frentes.

Con estas actividades queda refrendada una de nuestras divisas y objetivos que no sólo apunta a formar artistas, sino que formar personas comprometidas con la sociedad y con el tiempo en que vivimos, con la vida y la cultura nacional.

Exposiciones Individuales

Julio 2001

"Pasajes"

Marcela Illanes

Una serie de pinturas experimentales sobre latón reunió la muestra de la profesora de Tecnología de los Materiales de nuestra Escuela. La obra de Marcela Illanes se construye a partir de las distintas calidades que logra extraer de los materiales que emplea, armando composiciones que articulan formas simples con imágenes reconocibles creando situaciones plásticas inquietantes.



Octubre 2001

Pinturas

Alex Quinteros

Galería Off The Records

Se realiza la inauguración de la muestra de Pinturas de Alex Quinteros, profesor

del área de Pintura, una serie de trabajos donde el gesto pictórico es el principal protagonista.



Alex Quinteros
PINTURAS

"Sobre pinturas del Museo de San Francisco"

Magdalena Vial

Galería de Isabel Aninat

Magdalena Vial, profesora de Dibujo, presentó una serie de pinturas realizadas a partir de fragmentos y detalles de pinturas coloniales atribuidas a Zapatalaga. Las interpretaciones, más que detenerse a reflexionar sobre el contenido



de la vida de San Francisco, siguen su investigación sobre el gesto de la línea y el color.

"Origen 2001"

Francisca Uribe

Galería La Sala

Licenciada en Pintura, F. Uribe continúa con su estilo de composiciones simples, recurriendo a las formas básicas y a los colores primarios en distintas materialidades; hace referencia a la esencia del ser. "Hay un carácter lúdico en mis cuadros; es casi como dirigirse al niño interno", dice la artista. La muestra la componen 11 series y 7 objetos escultóricos.



Noviembre 2001

"Escarabajos de Oro"

Sebastián Valenzuela

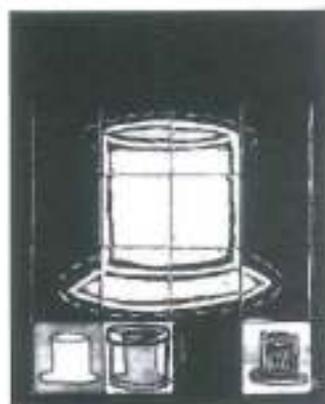
Corporación Cultural Montecarmelo

S. Valenzuela, Licenciado mención Pintura, expone 30 obras sobre tela y papel con técnicas mixtas, en formatos que van desde 30x20 cm. a 200x90 cm. En sus creaciones habitan personajes de la periferia, en donde sus rostros, gestos



y posturas nos hablan de sus vidas y de su historia. Los cuerpos seccionados, sus vestiduras coloridas y adheridas, son algunas de las características de éstos que se encuentran envueltos en un entorno caótico y ruidoso, en un mundo que tiene un referente real.

"Casa"
Natasha Pons
Galería El Cerro



N. Pons, Docente del área de Grabado, reúne en esta muestra una cantidad de obras que van desde las técnicas clásicas del grabado hasta manipulaciones de los nuevos medios de impresión. Escenas de la intimidad doméstica son las que se retratan entre la representación y el gesto gráfico de esta artista reflexiva y de gran sensibilidad.

"Objetables"
Iván Daiber
Galería de Arte Isabel Aninat



I. Daiber, profesor de Volumen, nos cuenta en su catálogo "Los aparatos y sus accesorios presentes fueron gestados a partir de cierta desconfiable utilidad, en una catarsis de metamorfosis se descontextualizaron y así esa inicial larva desvistió su crisálida para amanecer como un orgulloso bicho de nomenclatura estequiométrica diferente. Esta flora y fauna no es doméstica, es salvaje y está libre".

Diciembre 2001

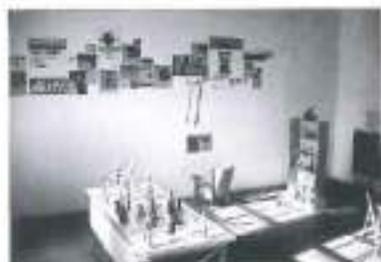
"Utopos" (NO-Lugar)
Sebastián Boher



"La exposición Utopos nació en el Taller Experimental de La Habana (Cuba), donde realicé una serie de once Litografías que abordan la confrontación del sistema comunista y el sistema capitalista. Los trabajos tienen citas del arte POP e ironizan a ambos sistemas. Luego en Santiago (Chile) realicé una serie de seis Esculturas en Bronce, en las cuales traté el tema del poder del dinero y la explotación. Además la muestra incluye una serie de impresiones digitales casi totalmente abstractas y de fuerte colorido que intenta aliviar y dar una salida al espectador. El "no lugar" es una muestra crítica e irónica".

Enero 17 a Marzo 15, 2002

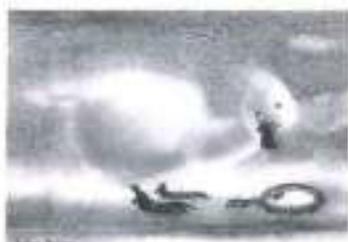
El Taller del artista; tradiciones, desastres y otras historias"
Carlos Navarrete
Stichting DUENDE, Rotterdam, Holanda.



C. Navarrete, Profesor de Historia del Arte, ha concluido la tercera parte de su proyecto titulado "El Taller del Artista". Invitado por la Stichting DUENDE, con sede en Rotterdam, el artista por espacio de dos meses desarrolló una instalación elaborada in situ. Esta serie de proyectos expositivos bajo el rótulo "El Taller del Artista", obedecen al deseo de hacer visible en el ámbito de la reflexión artística el traslado del artista por distintos puntos del paisaje en la búsqueda de un "reconocerse" más allá de la idea de casa. Para lograr este reconocerse, C. Navarrete viaja con una serie de objetos emblemáticos o pinturas de bolsillo lo que le permite marcar el ámbito o lugar visitado. Cada marca de estos desplazamientos ha

correspondido a un lugar visitado-intervenido con la dureza de un azulejo sobre portarretrato o la diminuta carta de dominó; ante lo cual la fotografía comparece como un soporte expresivo de estas acciones, pero además constituye una herramienta de trabajo para la idea de obvia al momento de exhibir. Ello permite señalar un lugar de origen y la relación que se establece con el exterior, como noción de "marca de viaje" o "retratos en ausencia" entre los distintos puntos intervenidos de manera efímera. Lo exhibido tuvo mucho de lo anteriormente señalado, debido a que el artista se abocó a desarrollar una serie de acciones efímeras en distintos puntos de la ciudad de Rotterdam e incluso de Amsterdam. Algunos de los cuales constituyeron parte del material mostrado por medio de esta instalación compuesta, además, por objetos encontrados, recortes de prensa y una serie de acumulaciones de botellas. El título de la obra obedece a la necesidad del artista por establecer desde la idea "Taller" un posible espacio temporal, desde donde se puedan visualizar relaciones de lo micro con lo macro, orden y desorden, etc. De ahí que la instalación mostrada en Rotterdam haya tenido cuatro áreas de trabajo, las que se complementaban por el emplazamiento específico de éstas. De manera general se podía visualizar un friso en el muro norte de la sala de exposición, donde el artista dispuso una serie de afiches, invitaciones y recortes de prensa buscados durante los meses de residencia en la ciudad holandesa y que al ser ordenados se convirtieron en una suerte de diario de vida. Cercano al friso se ubicó estratégicamente un estante con parte de los muchos objetos encontrados por las calles de Rotterdam y que enfrentaban una gran mesa llena de botellas de vino vacías, las que fueron intervenidas con mensajes provenientes de la prensa inglesa. Completaba la instalación una mesa con 185 botellas vacías de cerveza las que ordenadas sobre la cubierta de ésta hacían un metro cuadrado de cerveza. Enfrentando esta pieza se dispusieron una serie de dibujos que simulaban las infinitas posibilidades de dibujar una botella y que daba al conjunto exhibido un aire de humor y cotidianeidad de lo exhibido. Terminada la exposición parte de las obras se reexhibirán en formato individual en dos proyectos expositivos de carácter colectivo; Arte y Naturaleza, en la ciudad de Upsala, Suecia y Arte y Catástrofe, en Valdivia, Chile.

"Ilustración/Desilustración"
Cristina Espinoza
La exposición de C. Espinoza, profesora de Seminario de Acuarela, expresa literalmente dos vertientes de ex-

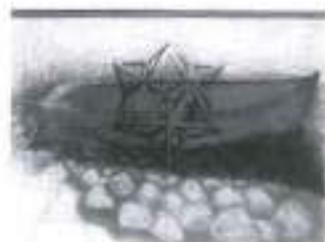


ploración y expresión unidas por el hilo conductor de la acuarela como medio imprescindible para materializarlo. En el ámbito de la abstracción la acuarela se presenta a sí misma en toda su magnitud cromática, matérica e inmaterial a la vez. Habla de un deseo ambivalente entre el control y el descontrol del manejo del agua en el papel-soporte-espacio en donde la imagen definitiva registra esta experiencia. La ilustración, en cambio, remite a un escenario narrativo en el cual los elementos pictóricos se subordinan a la figuración preestablecida.

"La exposición de estas obras nos permite apreciar, junto a una inventiva singular, un tratamiento diferente de la materia pictórica, un personal tono emotivo en el color y el misterio con que es capaz de dotar a los hechos pictóricos", escribe P. Millar en la presentación.

Agosto 2001

"Valor"
Ismael Frigerio



I. Frigerio, Docente del área de Pintura, expuso una serie de siete dibujos en sanguínea, utilizando imágenes reconocibles como flores, botes y estrellas, que se complementaban con tres maquetas de botes en madera y un vídeo proyectado en el muro de la galería. Una muestra sensible al problema de la luz (el valor) en la pintura. Haciendo interactuar un imaginario característico de su obra con el medio tecnológico de manera de evidenciar la emoción (la belleza) y la razón (el pensamiento).

Enero 2002

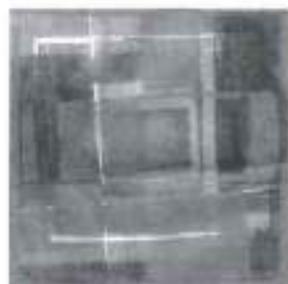
"Flores"
Constanza Levine

Una serie de pinturas que retratan distintas clases de flores presentó C. Levine, Licenciada mención Pintura, en la galería Artespacio. Su investigación pictórica se concentra en el problema del color que en esta oportunidad acentúa por medio del realismo lo expresivo, dramático, fuerte y a la vez lo femenino.



"Homenaje al cuadrado"
Francesca Reyes

Galería A.M.S. Maborough



Francesca Reyes Licenciada mención Pintura, muestra una serie de serigrafías intervenidas; para sus 27 obras usa dos matrices geométricas, un cuadrado y un rectángulo con círculos y triángulos.

Marzo 2002

"Relaciones de 3"
Paula Maturana

P. Maturana, Licenciada Mención Grabado, ayudante de Computación. "Las relaciones humanas y su trabajoso andar. La ambigüedad, lo que no tiene límites, ese espacio en que no existen las palabras. Relaciones de 3: suponen la presencia de un tercero en una relación de pareja. Pero también entreveamos la vaporosa trama de un vínculo Padre -



Madre - Hija. Tres son los objetos y tres las presencias. Jugamos con la idea: alguien permanece en la sombra, agazapado tras un árbol, alguien nos acecha y nos inquieta." (P. Azócar).

Abril 2002

"Ricardo Mesa"
Centro de Extensión UC



Destacado Escultor Nacional (1930 - 2000), considerado maestro por artistas de las cuatro últimas décadas a los que transmitió el goce de la belleza y la armonía de manifestaciones artísticas de todos los tiempos. Teniendo en su imaginario la cultura griega una singular presencia, supo traducir su influjo cristalizando delicadas obras trabajadas incluso con materiales de humilde condición como la malla de alambre y los hilos de acero.

"Queda Cuerda Para Rato"
Pablo Mayer

Galería Caballo Verde - Concepción



P. Mayer, Profesor de Pintura y Dibujo, presentó una serie de sus últimas Pinturas.

"Que maravilla, libertad. Soy dueño de mi albedrío. Me forjo (y forjo), obrando yo me esculpo, hombre libre. Pero ando, hablo, callo, me río, pongo ceño". (Damaso Alonso).

Pinturas
María José Hermosilla

Galería Bucarest -Viña del Mar
M.J. Hermosilla, alumna de la especialidad de Pintura, presenta sus trabajos cargados de nostalgia del pasado, personajes desterrados de la memoria, sacados de las fotografías tomadas en los viajes de la artista. También nos muestra una infancia en que los colores primarios la marcaron, y través del color nos da a



conocer un mundo diferente, una cierta ingenuidad y su alegría de pintar.

Mayo 2002

"Interior, Amanecer"
Francisca García



Francisca García, ayudante Titor curso Color, propone "un cruce consciente e intencional del cine y las artes visuales, a partir del cual crea un territorio híbrido que le permite confrontar los procesos perceptivos en la apreciación de ambas partes, descubrir la artificialidad de sus representaciones, así como comentar aspectos que intervienen en la recepción y sentido de la obra según el lugar donde se exhiba".

Exposiciones Colectivas

Junio 2001

"Frísus, Lagos y Gilberto"
Sala ExpoEstación - Rancagua



Blanca Frísus y Gene Lagos, ex alumnos de la Escuela de Arte de la Universidad, presentan dos caminos pictóricos para investigar el color. Blanca Frísus por su parte se toma del

retrato como pretexto para indagar en el gesto y el movimiento, mientras que Gene Lagos prefiere los colores planos y la ausencia de las formas.

"Ybjetoy"

Galería Carmen Codoceo; La Serena
Francisca Yáñez, Licenciada en Arte de la UFT y Ayudante del área de Pintura, presentó junto a otros seis destacados artistas nacionales una muestra en torno al objeto cotidiano y las relaciones que cada cual establece con éste.



La obra "Fuga", nos dice Francisca Yáñez, surgió a partir de un juguete asociado a la infancia: un caballo de madera, cuya silueta fue reproducida 1000 veces en formato digital superponiendo un fondo sacado de mis pasaportes personales y retratos de niñas hechos por Lewis Carroll, autor de "Alicia en el país de las maravillas". Estas imágenes en pequeño formato (6x4 cm.) fueron puestas en distintos rincones de la galería como un elemento invasivo.

"Replay"

Galería BECH
Catalina Bauer y Francisca Yáñez,



ambas Licenciadas en Arte de la UFT, y Ayudantes del área de Dibujo y Pintura, respectivamente; participan de esta exposición Colectiva de Fotografía donde cada una presenta un acercamiento distinto con este medio y una manera propia de montaje. Catalina Bauer toma como material de obra el registro de una exposición realizada en el mismo espacio, el que a su vez muestra un monitor de circuito cerrado de TV que registra el paso de entrada y salida de la galería. Francisca Yáñez dispone en distintos sectores de la galería un objeto (llavero-marco de foto) que contiene



pequeños fragmentos de un registro fotográfico del sector de la Alameda.

Julio 2001

"3 x 3"
Galería Arte Ocho, Bordo Río
Pablo Hermann, Licenciado en Arte



de la UFT el año 2000, junto con otros dos artistas presentó su última producción de grabados y pinturas (Técnica Mixta) basadas en el legado de las culturas precolombinas. Por medio de materiales naturales y en base a una paleta de colores tierra y grises realiza acumulaciones y ordenamientos de los elementos plásticos que van componiendo formas orgánicas intervenidas con figuras propias de las raíces originarias.

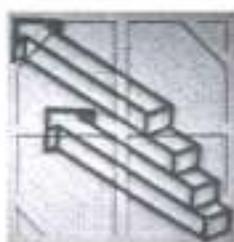
"Entrescritos"

G.M.Arte



Un grupo de 10 alumnos de nuestra Escuela de Arte presentaron una Exposición de Pintura, donde el lenguaje escrito, la literatura, fue el tema propuesto. Con la idea de la reinterpretación, cada artista tomó una obra significativa de la literatura de tal forma de transformar un lenguaje en otro. Alejandra Accuch, Cristián de Pablo, María José Fuentes, Sandra Guzmán, Catalina Macan, Francisca Price, Rosario Riveros, Pilar Saavedra, Carla Vaccaro, Bárbara Yungue.

"Pintura Joven Interuniversitaria"
Fundación Telefónica



Con el propósito de apoyar al Arte Joven se creó esta muestra que reúne a todas las Universidades que imparten la carrera de Arte. Representando a nuestra Escuela participaron los siguientes Licenciados en Arte de la UFT: Rodrigo Canala-Echevarría, Ayudante Tutor en el área de Escultura con su obra "TP.#001" (Serie Trans Pinturas). Técnica Mixta



sobre Tela bastidor, Sebastián Mahaluf, Ayudante de Dibujo con su obra "Producto cruz de un polinomio de seis dimensiones", Políptico de 48 cajas blancas con tramas de elástico blanco y José Manuel "Totoy" Zamudio, presentó una Obra Digital sobre p.v.c. "Abstract March".



Agosto 2001

"Mediomenor"
Centro Juventud 2Mil

Bárbara Mödinger, egresada de la Escuela de Artes, presentó junto a otras



dos artistas una muestra de pintura que toma la Memoria como tema de reflexión que desarrollan por medio de las distintas materialidades que el recurso pictórico ofrece.

"Cópula Cósmica"
Centro el Almendral, San Felipe



Macarena Espinoza, Titulada con mención Escultura; realiza junto a Mariela González, un montaje de esculturas de diversos materiales y una instalación que habla de temas relacionados con los Mundos Paralelos y multidimensionales. "La intención fue trasladar al espectador a un estado de contemplación, como si se le llevara a través de un viaje por el cosmos". "El exponer fuera de Santiago, es descentralizar el arte, sacarlo y llevarlo más allá de la Metrópolis".

Septiembre 2001



"El color del Silencio"
Centro Juventud 2Mil (sala Gran Angular)

Sandra Guzmán, Rosario Riveros y Licia Santuz, alumnas de 4to año de Licenciatura en Pintura. "El Color del Silencio, representaba nuestra condición de estudiantes, que en silencio vamos aprendiendo de nuestros maestros y perfilando paso a paso nuestra propia forma de expresarnos a través del arte. Lo que nos unió en esta muestra fue la intención de dar a conocer lo mejor de nuestros trabajos de taller realizados en nuestra casa de estudios.

Lo que nos unió en esta muestra fue la intención de dar a conocer lo mejor de nuestros trabajos de taller realizados en nuestra casa de estudios.

"Tunquén, Neuquén"
Galería Animal

Teresa Gazitúa, Profesora de Grabado de nuestra Escuela, gestora de un proyecto de recolección desde la naturaleza, invita en este recorrido a Mario Fonseca y Teresa Pereda. Luego en Galería Animal exhibieron los elementos que fueron recogidos como registro de esta experiencia. El montaje instalativo en



el caso de Gazitúa, se presenta como un desplazamiento del grabado donde el objeto a imprimir adquiere un papel protagónico. La muestra cautivaba por su sutileza en el manejo de los materiales; piedras, tierra e impresión y daba cuenta de una relación sensible con el lugar.

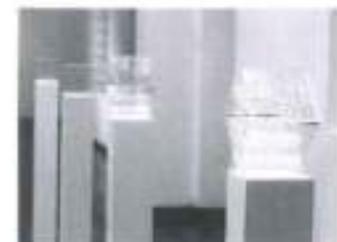
"Laboratorio 5"
Galería Balmaceda 1215

Elisa Aguirre, Escultora y Profesora de nuestra Escuela, junto con otros tres artistas montaron una exposición en la que cada trabajo tenía en consideración las características estructurales y de significación de la galería. E. Aguirre suspendió desde el techo una pieza realizada en caucho,



aluminio y madera; "Me interesa el tema de agrandar, de exceder el tamaño real, pero manteniendo la misma preocupación en torno a las materialidades. En este caso, el caucho y la madera se integran y hacen la forma. Es la conjunción de algo".

"Sistematización y Paisaje"
Centro Cultural Monte Carmelo



Sebastián Mahaluf, Ayudante de Dibujo junto con Verónica Calderón; ambos Licenciados con Mención Pintura presentaron un proyecto que mezcla pintura, dibujo y volumen. Sebastián Mahaluf dice, "Así como Nietzsche plantea que todo lo que nos asombra de las leyes de la naturaleza reclama explicación, asimismo nos asombra una obra de arte en la que protestamos una aclaración. ... Mi conducta frente al ejercicio en sí, consiste en objetivar la obra de arte con la referencia del estudio



de un modelo (el álgebra o la geometría), para explicar por medio de la medición los aspectos formales (el valor, la composición, líneas, etc.) con el propósito de que su definición sea más clara, por lo tanto más directa. Así el lector se hará partícipe de la obra tratando de entenderla". V. Calderón por su parte se basa en el género del paisaje (Pintura) para hablar de nuestra realidad más inmediata, el entorno que ocupa Santiago... "El personaje principal de este "paisaje" pareciera ser la cordillera, la cual interviene amenazante y a la vez acogedora, a una ciudad que se comprime bajo su presencia".

Octubre 2001

"Descuadros Analógicos"

Centro Cultural La Reina



Luis Hinojosa Toledo, alumno de la Escuela, junto con el artista cubano Alcides Pérez realizaron una exposición donde convive la pintura y el grabado. L. Hinojosa utiliza distintas materialidades para resaltar la riqueza plástica de la tela (pliegues), pasando a ser el soporte objeto protagonista de la obra. A. Pérez presentó pinturas y litografías referidas al psicoanálisis del proceso creativo desde la intuición.

"Pasiones"

Centro de Artes, Casa Naranja



Alex Quinteros, Docente de nuestra Escuela en el área de pintura participó junto a otros artistas en esta muestra, donde expuso sus últimas obras realizadas en el primer semestre 2001.

"Cuatro Fragmentos Cardinales"

Centro Cultural Borges, Buenos Aires Teresa Gazitúa y Cristián Abelli, ambos profesores de Grabado, participa-

ron en el proyecto 2001-2003, organizado por el Museo Nacional del Grabado (Argentina) que mostrará a lo largo de dos años el permanente movimiento generado en la red gráfica latinoamericana, donde las posibles



variaciones parecen ser inagotables. "Estos Fragmentos conforman una matriz latinoamericana cuya primera "prueba de artista" se edita en el Centro Cultural Borges". Participan artistas de Argentina, Brasil, México y Chile.

Noviembre 2001

Laboratorio 7 "Domus"

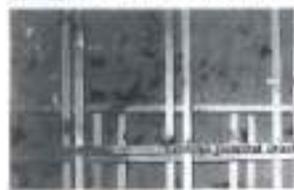
Galería Balmaceda 1216

Francisca Yáñez, Licenciada con mención pintura y Ayudante de Pintura de la Escuela, presentó en conjunto con otros tres artistas una obra que tomaba lo cotidiano como temática, focalizado en la noción de "casa". F. Yáñez presentó "Mobilieria", una serie de muebles en miniatura que fue ubicada en el espacio de la muestra, jugando con la escala arquitectónica real del recinto. Así, una cama de 20 cm. convivía con un enchufe del mismo tamaño, creando así distintas instancias de lectura acerca de un espacio habitado.



"Expreso Hospital Brasil"

Sala Santiago Natino, APECH



El profesor de Pintura Alex Quinteros y J. Pablo Ugarte, expusieron parte del proyecto financiado por el Fondart, y consiste en desarrollar un diálogo pictórico de encuentro, reflexión y creación plástica entre los dos artistas. Problemáticas a fines del cómo y que pintar, como enfrentarse al que hacer plástico, como la idea del paisaje, el grafismo, y principalmente al trabajo en conjunto de taller.

Esta exposición se trasladó el 25 de Junio a la Sala Municipal de Viña, perteneciente a la Corporación Cultural de la misma municipalidad.

mail: aquinteros@mixmail.com

"Jóvenes Talentos"

Sala Gasco



Pintores y Escultores emergentes se reunieron en una muestra colectiva. Participaron de nuestra Escuela Matías Vergara, Licenciado mención pintura y Constanza Mayo, Licenciada mención escultura.

"Jóvenes Talentos"

Colegio Cordillera

Un numeroso grupo de ex Alumnos integró esta muestra organizada por el Centro de Padres del Colegio Cordillera, donde se mostraron pinturas, esculturas



y obras gráficas. De nuestra Escuela destacamos: Marisol Beltrán, Andrés Bustamante, Pablo Jansana, Trinidad Lamarca, María José Ríos, Sebastián Valenzuela y Pilar Vargas.

Diciembre 2001

"Miedos"

Galería Múltiple

Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz ambos Licenciados mención Grabado de la UPT, presentaron una exposición

RODRIGO VERGARA

JOSE PABLO DIAZ

multidisciplinar constituida por dibujo, pintura mural, fotografía, objeto y vídeo instalación. La diversidad de elementos evocaba la función del artista contemporáneo, pero también esa condición mediática hablaba como en un grado programático se vuelve amenazante.

"Objeto-material"
Galería Cecilia Palma



La Galería de Cecilia Palma invitó a un grupo de Artistas a mostrar sus obras de tendencia objetual. Entre los expositores estuvo Ismael Frigerio y Omar Gatica profesores de Pintura de nuestra Escuela; Julen Birke, Licenciada mención Escultura y Ayudante de Dibujo; Matías Vergara Licenciado mención Pintura. Cada uno de ellos ha incursionado en este tema desde la particularidad de su obra.

"Talento"
Galería Animal



En el marco de la exposición Expecta 2001, (curador Pablo Rivers) y titulada "Fulano, Zutano y Mengano", Hoffmann's house concluyó el tour original que partió en la comuna de Vitacura. En esta ocasión H's house se trasladó a lo que vertiginosamente puede entenderse como espacio opuesto y análogo.

Alfombras
Puente Gestión Cultural
Doce artistas fueron invitados a crear una obra especialmente concebida para ser realizada en un soporte funcional como la alfombra. Patricia Israel, Pro-



fesora de Pintura de nuestra Escuela, Cristián Abelli, Profesor de Grabado y Francisca Uribe, Licenciada mención Pintura, participaron en esta muestra llena de color y textura.

Enero 2002

"J.A.M."
Galería Animal



La muestra colectiva (curadores Alicia Villarreal, Arturo Duclos y Daniel Tramer) consistió en proyectar el espacio galerístico como una gran bolsa de valores. En esa ocasión tres Licenciados de nuestra Escuela Rodrigo Vergara (Ayudante del área de teoría), presentó una instalación llamada: "Merchandising" que consistió en regar por la galería 28 goetas (jockeys) con la leyenda NO SALE. Francisca Yáñez (Ayudante del área de Pintura), apócrifo con sus pequeños muebles a escala y Andrés Vío (Ayudante de Grabado) intervino la muestra con sus cuadros objetuales realizados característicamente con páginas de diario.

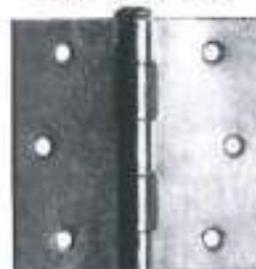
"Espiral de la Vida"
Calle Interior, Sala Telefónica
Francisco Gazirúa ex profesor y Ángela Leible ex ayudante del área de Escultura, junto con Juan Carlos Dórr unieron sus oficios en una obra múltiple (Escultura,



Pintura y Poesía) que pretende demostrar que en un futuro cercano, el arte y la ciencia convergerán en un solo y gran conocimiento al que el hombre común podrá acceder sin exclusiones.

"Dípticos /Bisagra"
Galería La Sala

LA SALA
Galería de Arte



DIPTICOS
BISAGRA

Tras una propuesta de Galería La Sala destacadas parejas de artistas realizaron una obra en conjunto, con la intención de replantear la noción de díptico. De nuestra Escuela de Arte participaron; Pablo Mayer y Natasha Pons, ambos docentes del área de Pintura y Dibujo, y del área de grabado, respectivamente, presentaron un trabajo que articula la imagen fotográfica, la palabra y la pintura. Trinidad Lamarca, Licenciada y Ayudante de Grabado, junto con el artista Pedro Santa María, propusieron una obra en la que el volumen interactúa con una gráfica muy minimalista.

"Piel Artificial"
Matucana 100



Julen Birke, Licenciada mención Escultura, participó en esta muestra que reunió a importantes artistas jóvenes que trabajan en el marco de la instalación y la escultura monumental. La obra de Julen Birke, interviene el espacio (del Galpón) de una manera lúdica con uno de sus volúmenes blandos de color magenta brillante que demuele la noción pesada, rígida y académica de la escultura.

"Primer Taller Abierto de Artes Plásticas Contemporáneas"
Los artistas de la Escuela UFT Blanca Frisius, Luz Yankovic, Paz Machiavello, Jessica Torres, Gene Lagos,



Ricardo Pizarro, Oscar Arroyo, Pablo Hertzman y Sebastián Piel realizaron un taller en la Plaza de la Constitución, actividad que fue patrocinada por la División de Organizaciones Sociales del Ministerio Secretaría General de Gobierno.



Febrero 2002

"Delicatessen"

Centro de Extensión UC
10 artistas nacidos en la década del 70, bajo la curatoría del escultor Pablo Rivera, ocuparon el Hall del Centro de Extensión. Julen Bielke, Licenciada mención Escultura UFT, presentó la obra "punching ball".



"Viña Color"

Galería Costa de Montemar
Ubicada en la V región, Francisca Uribe, Licenciada en Artes con mención en Pintura UFT y otras dos pintoras, realizaron una exposición donde se privilegian las formas libres y el color intenso, abriendo diferentes espacios y sensaciones que murmuran sus universos creativos.

"Reflexión"

Galería Borderío
Pablo Jansana y Cristián de Pablo, ambos Licenciados mención Pintura, presentaron un grupo de doce pinturas que eran parte de una investigación del



paisaje como cuerpo geográfico de nuestro país y como medio de referencia que se codifica en la mirada.

Marzo 2002

"Suite Digital"

Centro Cultural de España
Un grupo de Artistas Gráficos presentó esta exposición de Arte Digital, donde cada cual propone una manera propia de acercarse a un medio que deja de la lado la noción de oficio y abre un universo de posibilidades por las cuales definir la imagen. De nuestra Escuela participó



Sebastián Boher, Licenciado mención Grabado, quien ha desarrollado desde siempre un imaginario muy propio que se adapta en este medio de manera casi natural.

"Déjennos Soñar"

Galería Isabel Aninat
El proyecto de I. Aninat consistió en convocar a un grupo de destacados escultores contemporáneos, para que expresaran mediante el volumen sus sueños, sus utopías e ideales. Se reunieron en esta muestra distintas generaciones, tendencias y técnicas. De nuestra Escuela estuvieron Luis Mandiola e Iván Daiber docentes del área de Escultura.

"Intervención Urbana"



La municipalidad de Vitacura con el fin de embellecer las calles de su comuna, convocó a un grupo de artistas para que proyectaran su obra en las veredas del tramo entre Alonso de Córdova y Américo Vespucio. De nuestra Escuela

fueron invitados; Francisca Uribe y Matías Vergara, Licenciados Mención Pintura y Omar Garica Profesor de Pintura.

Abril 2002

"El Acero en la Escultura Chilena"

Sala de Arte Fundación Telefónica



La Fundación Telefónica ha venido desarrollando desde 1997 una serie de exposiciones en torno a "la materia en la escultura chilena". Esta vez el material que se abordó fue el acero y el bronce, donde participaron destacados artistas; de nuestra escuela estuvieron los profesores Félix Maruenda y Elisa Aguirre; Jéssica Torres jefa del Taller de Escultura y los Licenciados mención Escultura Javier Arentsen y José Vielva.

"Estampa"

Galería Borde Río

Un grupo de jóvenes artistas reunió esta exposición colectiva sobre la impresión de la piedra y el metal revelados en el grabado. Natasha Pons, Docente del área de Grabado, participó con una serie de sus obras en blanco y negro de gran y mediano formato, donde desarrolla la intimidad de los espacios domésticos.



"Geometría y Desarrollo"

Centro Cultural de España

Bajo la dirección curatorial del profesor Carlos Navarrete, fueron convocados para esta muestra 9 artistas contemporáneos, de nuestra Escuela participaron



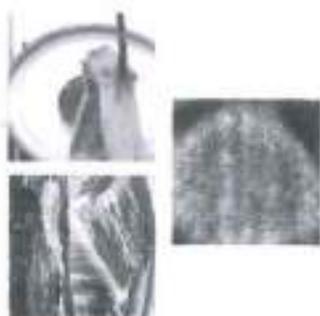
el profesor de Pintura Ismael Frigerio y Pablo Jansuna, Licenciado mención Pintura, ayudante de pintura.

Coca-Cola Pintura/Escultura
Galería Cecilia Palma

Se invitó a 40 artistas a realizar un paralelo entre la obra y la marca, tal como lo hizo Warhol con su trabajo "Botellas de Coca-Cola" y "Conservas Campbell's". Matías Vergara, Licenciado mención Pintura, quedó seleccionado entre los 10 pintores que aparecerán en el anuario que hace Coca-Cola para toda Latinoamérica y su obra pasa a integrar la colección de arte de Embotelladora Andina.

Mayo 2002

Soportes



Junto a otros cuatro artistas Raimundo Edwards, presentó una instalación estructurada en cinco soportes. "Mi propuesta tiene como parámetro el collage. A partir de este modo de ver la realidad, muestro imágenes que tienen como primer objeto representado la carne, el paisaje que puede formar esta y la introducción de elementos correspondientes al yo como autorretrato."

Concursos y Becas

Junio 2001

"Pintando mi Ciudad"

II Concurso de Artes Visuales
Galería Ana María Matthei

Fue seleccionada para exponer la alumna de la mención Pintura, Virginia Guillisasti.



"Ojo con el Cobre"

Jurado: José Balnes, Milan Ivelic, Waldemar Sommers. Curadora Ebe Bellange.

1er Premio Categoría Profesional: Patricio de la O. Profesor área Pintura UFT. 1er Premio Categoría Aficionados: Sebastián Vargas, alumno de nuestra Escuela



"La historia y valores culturales del mundo minero, en especial aquellos ligados al cobre chileno, donde se destaca el protagonismo de sus trabajadores ha sido la temática que cruzó las obras presentadas en el Concurso Ojo con el Cobre" que conmemoró los 30 años de la Nacionalización del Cobre chileno. Seleccionados: María Paola Ossa, Oscar Arroyo, María Cecilia Iruzával, María de los Ángeles Aranda.

Concurso Becas Amigos del Arte Séptima Versión
Galería Amigos del Arte

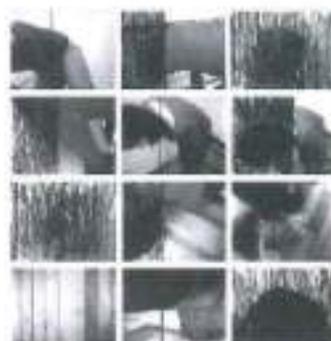


Jurado: Constanza Levine, Benjamín Lira, Patricio de la O, Osvaldo Peña y Mario Vivado.

Catalina Bauer, Licenciada en Arte de la UFT y Ayudante del área de Dibujo fue uno de los siete becados por Amigos del Arte, que compartieron el espacio de esta institución para mostrar parte de las obras con que ganaron este premio. Catalina Bauer presentó dos pinturas (acrílico y esmalte sintético sobre tela) de gran formato donde el color, las tramas (diseños) y las imágenes se relacionan de manera desarmónica buscando una De-composición del total de la obra.

Concurso Philips "Jóvenes Talentos" 2001

1er lugar Chile: Paulina Silva
Mención Honrosa Categoría Digital: Cristián de Pablo. Mención Honrosa Categoría Analógica: Pilar García-Huidobro. 2do lugar Concurso Internacional: Paulina Silva.
Paulina Silva alumna de tercer semestre, con su obra "Tensiones" en Fotografía Digital, obtuvo el primer lugar del concurso a nivel Nacional de Arte Philips



(arte sobre papel), donde participan todas la Universidades que imparten la carrera de Arte. Las obras seleccionadas fueron exhibidas en el Museo Nacional de Bellas Artes donde se realizó la premiación. Este reconocimiento le significó a Paulina la participación en el mismo concurso a nivel internacional, que se realizó en Brasil, donde nuestra alumna fue reconocida con el Segundo lugar.

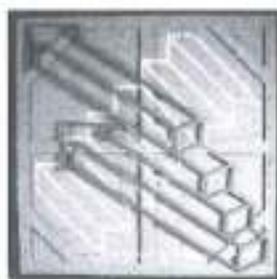
Agosto - Septiembre 2001

Concurso Nacional XXIII Arte y Poesía Joven

Universidad de Valparaíso
Jurado: Beatriz Huidobro, Francisco Brugnoli, Waldemar Sommer, Thorsten Dennerline y Edgardo Catalán.
Premio Especial, Banco de Chile: María Francisca Monreal Palma. Licenciada, mención Grabado, ayudante área de Grabado.



Mención Especial Jurado XXIII Concurso: Rodrigo Canala-Echevarría Sagre. Licenciado, mención Pintura, ayudante área de Pintura.



Seleccionados: Dibujo: María del Pilar García-Huidobro, con dos obras. Escultura: Julen Birke, con tres obras. Fotografía: Ricardo Majluf. Pintura: Julen Birke, Paula Anguita, Andrea Araos. Técnicas Gráficas: Paula Anguita, María Paola Ossa.

Noviembre 2001

Concurso-Taller de Pintura "12 Concurso Arte en Vivo"
Museo Nacional de Bellas Artes
Jurado: Milan Ivelic, Waldemar Sommer y Carmen Waugh.
1er Premio: Nataniel Cox



Como todos los años Nacional Librería y Artel S.A.C.I convocaron a seis diferentes Escuelas de Arte de nuestro país, para que realicen durante nueve días una obra en un contexto de "taller abierto" donde el público puede ver el proceso creativo de los artistas reunidos. Por tercer año consecutivo el Primer premio recayó en uno de nuestros alumnos, Nataniel Cox; él realizó una pintura donde desarrolla una sensibilidad por la materialidad, a través de una superficie monocroma. Participaron por nuestra Escuela los alumnos de la mención Pintura, Oscar Arroyo, Carla Vaccaro, Luis Hinojosa, Nataniel Cox y Sebastián Piel.



Noviembre 2001

5º Concurso "Pintando en Bellavista"



Primer Premio: Oscar Arroyo junto a Raúl Selva, Director Centro Cultural Montecarmelo.

Por quinto año consecutivo, la Escuela de Artes Plásticas UPT y el Centro Cultural Montecarmelo, organizaron este concurso, en el cual participaron más de 100 artistas de todas las edades, cumpliendo el objetivo del evento que es establecer un vínculo entre los creadores artistas y un barrio de gran atractivo como referente de creación.



Participaron como jurado Mario Toral, Roberto Geisse, Cristián Abelli, Pablo Mayer y Carlos Navarrete.



Otras Actividades De Extensión

Abril 2001

Mural Mario Toral
Inauguración del Mural de Mario Toral en el Salón de Honor Universidad de Chile.



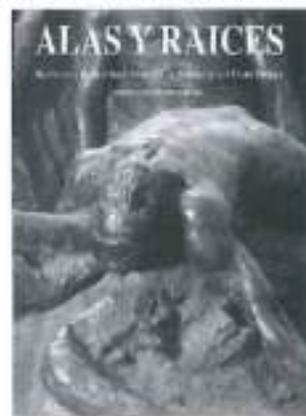
Septiembre 2001

Becas de Honor y Lista al Mérito
A principios del mes de septiembre se hizo entrega a los alumnos más destacados, durante el primer semestre del año 2001, de los diplomas de Becas de Honor a Sofía Domínguez, del Ciclo de Iniciación y Nuria González, alumna del Ciclo Terminal. Los diplomas de Lista al Mérito fueron otorgados a Federico Infante, Sebastián Maqueiray Andrea Lira, del Ciclo de Iniciación y a Patricia Sánchez, Nicolás Rupich, Sandra Guzmán y María del Pilar Saavedra, del Ciclo Terminal.

Octubre 2001

ALAS Y RAICES Nº3
Revista de la Escuela de Artes Plásticas

Dedicada a la Escultura este tercer número de la revista, fue presentado en el Auditorium de la Casa Central de la Universidad Finis Terrae. En este evento participaron los alumnos



En este evento participaron los alumnos y profesores de nuestra Escuela y fue realizado por las obras escultóricas de los docentes de nuestra casa de estudios.

Noviembre 2001

Toral Obras 1985 - 2000

Mario Toral

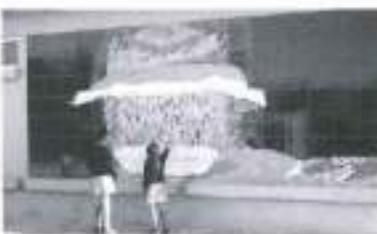
Corporación Cultural de Las Condes
El libro de Mario Toral, Decano de nuestra Facultad, que reúne las obras del período 1985 al 2000, fue presentado en la Corporación Cultural de Las Condes, con textos de Carlos Navarrete, Profesor de Historia del Arte y el escritor Antonio Skármeta.



y en Grabado Vera Luch (recibe la distinción su abuela).
Luego, en la Escuela de Artes, se dio lugar a la inauguración de una muestra de las obras más representativas del trabajo de los alumnos titulados.



"Artesaico"



El Ministerio de Obras Públicas MOP, seleccionó una serie de artistas para desarrollar a lo largo de todo Chile el proyecto "Artesaico", que consiste en la creación de un mural para un espacio situado en un recinto educacional. Fueron invitados de nuestra escuela los profesores Alex Quinteros y Natasha Pons.

Enero 2002

**3er Salón De Alumnos
Escuela de Artes Plásticas**

La Escuela de Artes Plásticas convocó al Tercer Salón de Alumnos, en el cual participaron alrededor de 200 obras. El jurado integrado por dos artistas invitados, Enrique Zamudio y Samy Benmayor y dos profesores de la Escuela, Enrique Ordóñez y Carlos Maturana (Bororo) seleccionó a un total de 44 alumnos con una o más obras que fueron exhibidas en el Centro Cultural Montecarmelo. La premiación se realizó el 16 de Enero del 2002.

Diciembre 2001

**Ceremonia de Titulación
Licenciados en Artes
Plásticas**

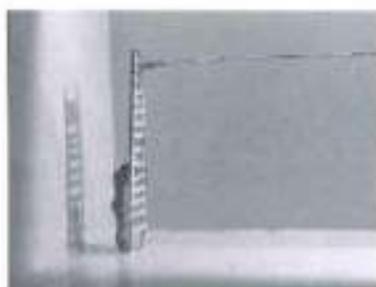
En un acto celebrado en el auditorio de la Universidad, el día jueves 6 de Diciembre se hizo entrega de los diplomas de Título a 22 alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. En esa misma ceremonia se distinguió a los mejores alumnos de cada especialidad;



en Escultura Marcela de la Torre.



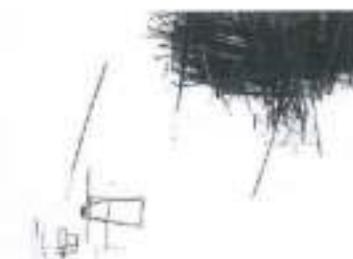
en Pintura Alejandra Duarte,



Premio Salón lo obtuvo Bárbara Gillmore, alumna de octavo semestre de Escultura, con su obra objetual "Sueños e Interiores";



Oscar Arroyo, Premio Pintura;



Pilar García-Huidobro,
Premio Gráfica;



Polina Nishnikov, Premio Escultura.

Febrero 2002

Huerta

El ejercicio fue realizado en el mes de febrero, el lugar escogido fue una pampa de la isla grande de Chiloé, sector Huillínco, el lugar consistía en una



empastada de 5000 metros cuadrados aproximadamente, de topología ondulante, cercado y con una casa de madera. Estos requisitos corresponden al concepto del ejercicio que basa su referente en la huerta, entendiendo que la huerta corresponde a un uso doméstico y contiguo a la casa habitada.

Descripción: son 20 cilindros de 1 metro de alto y 50 centímetros de diámetro que ocupan una superficie de 259 metros cuadrados, de material de pvc inflables, color rosado.

Abril 2002

Inauguración del año Académico 2002

Junto con la inauguración del año académico 2002, se entregaron las becas y distinciones correspondientes a los alumnos que se destacaron en el segundo



semestre del año 2001.

La Beca de Honor la obtuvieron, Federico Infante del Ciclo de Iniciación y Nuria González del Ciclo Terminal; en la Lista al Merito fueron premiados, Gabriela Carmona, Sebastián Maqueira y María Ignacia Edwards del Ciclo de Iniciación, y Ximena Moreno, Nicolás Rupcich y Francisca Ovalle del Ciclo Terminal.

En la misma ceremonia se otorgó, por tercer año, la Beca Juan Downey, creada en memoria del destacado artista nacional, que se entrega al alumno que ingresa a 4to año con el mejor promedio, este año fue distinguida la alumna Nuria González.

"Clarooscuro"
Gonzalo Millán
Centro Cultural de España

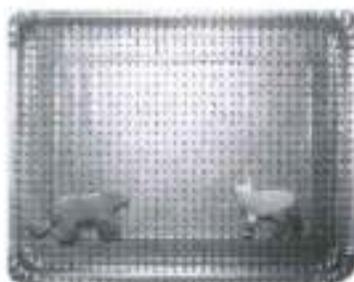


Gonzalo Millán, Profesor de Arte Precolombino y Arte Latinoamericano de nuestra Escuela, realizó la presentación de su libro "Clarooscuro" en el que reúne su poesía inspirada en obras de grandes pintores.

Abril a Julio 2002

"Bandejas"

La Asociación de Pintores y Escultores de Chile, APECH, llamó como parte de sus actividades anuales para promover la difusión del arte y la cultura, a artistas destacados, alumnos y talleres que trabajan vinculados a ella. Cada artista pudo elegir técnica, estilo y tema, respetando si la exigencia de utilizar un soporte común: bandejas de cartón. Son 70 obras, que itineraron por diferentes ciudades de Chile, participaron de nuestra escuela Elisa Aguirre, Alex Quinteros, Gracia Barrios, Patricio de la O, Pablo Mayer, Natasha Poo. ☺



MILENA FARIAS
Licenciada en Arte
Directora Escuela de Artes Plásticas
Universidad Finis Terrae.

CATALINA BALDI
Licenciada en Arte, mención Plástica
Universidad Finis Terrae.



Nacional[®]

L I B R E R Í A

la papelería de Chile



*Más cerca de Ud.
Nuevo local
Nacional Librería
Parque Arauco local 551
fono: 390 3303*

AGUSTINAS 956 FONDO: 695 9588 PEDRO DE VALDIVIA 41 FONDO: 231 0943 APUAMANQUE L. 259 FONDO: 212 8440 MATÍAS COOYUNO 51 FONDO: 871 3216 PLAZA VESPUCCIO L. 289 FONDO: 293 2480 PLAZA OESTE L. 166 FONDO: 533 0243 ALTO LAS CONDES L. 1186 FONDO: 213 1063 PARQUE ARAUCO L. 551 FONDO: 390 9904

[www.nacional-libreria .cl](http://www.nacional-libreria.cl)

Luciano Schusterman



La mejor Inversión a Futuro

Como expertos en inversiones, apoyamos el arte y la cultura para el desarrollo y bienestar de nuestro país.

Cuprum AFP

Llámenos al 600 - A - CUPRUM (600 2287786) o visítenos en www.cuprum.cl

Cuerpo Académico

ABELLI CRISTIAN

Estudios de Arte en la Academia de M. Venezas y Grabado con O. Thiers. Profesor de Tecnología de los Materiales I y II.

AGUIRRE ELISA

Licenciada en Arte, U. de Chile. - Post grado en Escultura Royal College of art Londres Inglaterra. Profesora de Escultura I y II.

BANDERAS ERNESTO

Estudios de Arte, P.U. Católica de Chile. Profesor de Dibujo III - VI y VII.

CRUZ VALENTINA

Licenciada en Arte, P.U. Católica de Chile. Especialización en la Escuela de Mural en San Cugat - Barcelona España. Profesora de Dibujo III - VI - VII y VIII.

DAIBER IVAN

Arquitecto Universidad de Chile. Profesor de Iniciación al Volumen I y II.

DE LA O PATRICIO

Licenciado en Artes Plásticas, U de Chile. Profesor de Pintura V - VI - VII y Taller de Grado.

ERRAZURIZ L. HERNAN

Licenciado en Artes Plásticas U de Chile - M.Phil Master Philosophical Art Education, University of London. PHD in Art Education University of London. Profesor de Historia del Arte III y Estética de las Artes Plásticas.

FARIAS MARIA ELENA

Licenciada en Artes y Diseños P.U. Católica de Chile - Post Titulo Administración de Proyectos Culturales. Fundación Genialio Vargas. Rio de Janeiro. Brasil. Profesora de Tecnología de los Materiales III y IV.

FERNANDEZ CARLOS

Licenciado en Arte P.U. Católica de Chile, mención Escultura. Profesor de Iniciación al Volumen III y IV.

FRIGERIO ISMAEL

Estudios de Arte, Universidad de Chile. Profesor de Pintura III y IV.

GATICA OMAR

Licenciado en Artes Plásticas, U. de Chile. Profesor de Pintura V y VI.

GAZTUA TERESA

Profesora de Artes Plásticas, P.U. Católica de Chile - Licenciada en Arte, P.U. Católica de Chile. Profesora de Grabado V - VI y Taller de Grado.

GEISSE ROBERTO

Licenciado en Artes Plásticas, U de Chile. Profesor de Pintura I y II.

HERNANDEZ PILAR

Licenciada en Artes Plásticas U. de Concepción. Profesora de Cerámica y Dibujo IV - V.

ILLANES MARCELA

Licenciada en Arte, P.U. Católica de Chile. Profesora de Tecnología de los Materiales I y II.

ISRAEL PATRICIA

Licenciada en Artes Plásticas, U de Chile. Profesora de Pintura VII y Taller de Grado.

LANDAURO ANTONIO

Licenciado en Teoría e Historia del Arte U de Chile. Profesor de Historia del Arte I y II.

MANDIOLA LUIS

Estudios de Arte, Universidad de Chile, Profesor de Escultura I y II.

MARUENDA FELIX

Licenciado en Artes Plásticas, U de Chile. Post-Grado British Council of London. Profesor de Escultura III y Taller de Grado.

MATURANA CARLOS (Bosom)

Licenciado en Artes Plásticas, U. de Chile mención Pintura. Profesor de Dibujo VII y VIII.

MAYER PASLO

Licenciado en Arte, P.U. Católica de Chile mención Pintura. Profesor de Dibujo I - II y Pintura I - II.

MILLAN GONZALO

Licenciado Licenciatura Hispano Americana U. de Concepción - M. A. Master of Art in Literature Hispanic American University of New Brunswick, Fredericton, Canada. Profesor de Historia del Arte Precolombiano y Arte Latinoamericano.

MILLAR PEDRO

Licenciado en Arte, P.U. Católica de Chile. M. A. Maitrise Arts Plastiques. Université de Paris I Pantheon Sorbonne. Profesor de Dibujo III y Grabado VI - VII y Taller de Grado.

MONTECINOS DANIELA

Bachelor of Arts. Mount Holyoke College. Massachusetts. Profesor Dibujo IV y V.

NAVARRETE CARLOS

Licenciado en Arte, P.U. Católica de Chile, mención pintura. Profesor de Historia del Arte IV y Arte Chileno, Metodología de la Investigación y Tesis de Grado.

ORDÓÑEZ ENRIQUE

Licenciado en Artes, U. de Concepción. Profesor de Iniciación al Volumen I - II - III - V.

QUINTEROS ALEX

Licenciado en Arte, P.U. Católica de Chile, mención Pintura. Profesor de Pintura III y VI.

SOZA SERGIO

Licenciado en Artes Plásticas, U de Chile. Profesor de Dibujo I - II.

TORAL MARIO

Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

VILCHES EDUARDO

Licenciado en Arte, P.U. Católica de Chile. Profesor de Color.

Tutores

AGUIRRE MYRIAM

Artífice, estudios de Post-Grado en la Universidad de Berkeley, California. Ayudante Tutor Volumen I - II.

BALBONTIN ELDA

Magister en Disciplinas Filosóficas, con mención en Psicología, Creatividad y dibujo infantil. Università Degli Studi di Firenze Italia. Ayudante Tutor Historia del Arte III y Estética de las Artes Plásticas.

BIRKE JULEN

Licenciada en Artes Plásticas, Universidad Finis Terrae, mención Escultura. Ayudante Tutor Dibujo VII y VIII.

CANALA RODRIGO

Licenciado en Artes Plásticas, Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Volumen I - II - III y VI.

CANCINO FRANCISCO

Licenciado en Artes Plásticas, Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Pintura I y II.

GARCIA FRANCISCA

Licenciada en Artes U.C. mención Grabado. Ayudante Tutor Color I.

MIRAUEDA ANGELICA

Licenciada en Artes Plásticas con mención Grabado. U de Chile. Ayudante Tutor Grabado V y VIII.

PAVEZ VICTOR

Licenciado en Artes U.C. mención Pintura. Ayudante Tutor Pintura V y VI.

PONS NATASHA

Licenciada en artes U.C. Mención Grabado y Dibujo. Ayudante Tutor T. Materiales III - VI.

ZAMORA ALBERTO

Estudios de Arte Universidad de Chile. Ayudante Tutor Taller de Grabado.

VIO ANDRES

Licenciado en Artes Plásticas, Universidad Finis Terrae, mención Pintura. Ayudante Tutor Tecnología de los Materiales I y II.

INVITACION A LOS LECTORES

La revista *Alas y Raíces* invita a todos sus lectores a colaborar y expresar sus opiniones y puntos de vista sobre temas culturales en general, y artísticos en particular, nacionales o internacionales. Se invita en forma expresa a académicos, profesionales universitarios, investigadores y, en general, a todas aquellas personas que deseen difundir trabajos relacionados con las diferentes disciplinas del espíritu.

Nuestra revista tiene como misión –dentro de las actividades de extensión de nuestra universidad– difundir, de manera amplia, democrática y pluralista, diferentes enfoques de la realidad que contribuyan a elevar, difundir y engrandecer nuestra cultura y los valores humanos.

Los trabajos que se remitan a la revista –que deben ser inéditos y originales– están sujetos a corrección de estilo y edición, también pueden ser rechazados en caso de alejarse de nuestra línea editorial. Los puntos de vista e ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la filosofía y ni pensamientos de nuestra Escuela ni Universidad.

Con el objeto de lograr mayor eficiencia se agradecerá atenerse a las siguientes normas:

Escritos a máquina o computador, en el segundo caso, adjuntar diskette correspondiente. En lo posible enviar fotografía u elementos gráficos para ilustrar el texto.

Los trabajos no serán devueltos a sus autores, por lo que se ruega conservar una copia de ellos.

Las colaboraciones deben ser dirigidas a la Dirección de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae. ☎



Universidad
Finis Terrae

POESIA EN BLANCO Y NEGRO • NEMESIO EN
PERSONA • BIENALES AMERICANAS DE GRABADO
• EXTRAÑEZA DE LA OBRA HORADADA DE
MARIO TORAL • SOBRE EL GRABADO POPULAR
CHILENO • DELIA DEL CARRIL, APUNTE
BIOGRAFICO • IN MEMORIAM ANDRE RACZ •
EDUARDO VILCHES, UNA MEMORIA PROPIA •
GLOSARIO DE GRABADO • TALLER TECNOLOGIA
DE LOS MATERIALES III • SANTOS CHAVEZ •
TERESA GAZTUA, CO-HERENCIAS ARTISTICAS Y
HUMANAS • PEDRO MILLAR LA PASION DE LOS
EX-VOTOS • RECORRIDO DE LA ESCUELA 2001 -
2002 • CUERPO ACADEMICO



Universidad
Finis Terrae