

Inmersos en el contexto de la Dictadura Militar, se produjeron en Chile una serie de esfuerzos editoriales ajenos al restringido ámbito académico, donde la proliferación del catálogo fue el principal asiento para el texto sobre arte. Durante la que se recuerda como la etapa más dura de la Dictadura chilena (finales de la década de los 70 y principios de los 80) se sucedieron una serie de plataformas textuales que vinieron a proponer, en el régimen de la escritura, la actualización que se estaba llevando a cabo en el lenguaje artístico. Numerosos ejemplos saltan a la vista alrededor de 1980<sup>3</sup>, donde destacó el primer número del Boletín Taller Artes Visuales. El TAV se especializó en la práctica del grabado y fue fundado por profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile que fueron exonerados tras el Golpe Militar.

El Boletín lleva un nombre que ya da cuenta de su intención inaugural: *I. Otra cosa*. La novedad que declara el título se confirma en la Editorial, que anuncia la propuesta que la publicación buscaba, segmento que reproducimos en su integridad:

“A partir de su creación en 1974, el Taller de Artes Visuales ha venido desarrollando una serie de actividades, práctica artística y actividades teóricas, que consideramos necesario difundir mediante una publicación periódica.

Ella nos permitirá extender, más allá del círculo de artistas que habitualmente trabaja con nosotros, el vínculo con otras personas que se interesan por la actividad artística y el Grabado.

Nos interesa como taller contribuir al desarrollo y divulgación del grabado como arte original. Esta publicación, creemos servirá a este propósito. Creemos en la actividad artística como un logro común.

Nos interesa comunicar a otros nuestra experiencia y recoger la práctica de otros artistas que en el pasado o en el presente han acumulado experiencias diferentes a las nuestras.

Recoger un sentir común.

Esta publicación nos crea nuevos compromisos que esperamos cumplir con el aporte de todos Uds.” (Taller de Artes Visuales, 1981: 2)

Esta declaración funciona como una suerte de manifiesto, por tanto que apunta las concepciones sobre el arte y el trabajo en torno al grabado que el Taller considera necesario y contingente. Las nociones de difusión y colectividad establecieron el marco dentro del que el Boletín planteaba asentarse, como una plataforma que apoyara la propagación de la práctica del grabado, así como que trazara puentes de contacto entre distintos actores culturales, con la intención de

---

<sup>1</sup> Felipe Baeza Bobadilla (Santiago, 1984) es Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2008) y estudiante del Magister en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2012). Actualmente se desempeña como Profesor Asistente en la Escuela de Arte y Cultura Visual de la Universidad ARCIS, donde dicta las cátedras de Historia del Arte II y III.

<sup>2</sup> José Manuel Parra Zeltzer (Santiago, 1986) es Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2008) y estudiante de la carrera de Cine y Televisión en la misma Casa de Estudios. Actualmente se desempeña como Alumno Ayudante en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, en las cátedras de Cine Latinoamericano y Cultura Visual Contemporánea.

<sup>3</sup> Nelly Richard enumera una serie de publicaciones, entre las que se encuentran *Revista Cal* (1979), *La Separata* (1982), diario *Ruptura* (1982), *Cuadernos de/para el análisis* (1983), entre otros, estableciéndolos como el lugar donde “...se desplegaron los textos críticos que fueron los compañeros de las obras de la ‘avanzada’”. La autora los agrupa en dos conjuntos: primero, soportes ligados a galerías y luego, proyectos de trabajo colectivo. El Boletín editado en el TAV se enmarca dentro de este segundo grupo. (Richard, 2007: 58)

intercambiar experiencias. Estos lineamientos se encontraban en sintonía con las premisas que el TAV había promulgado como principios para su labor artística dentro de un contexto político y social adverso. Al mismo tiempo, el contenido explícito que se publica en el Boletín es capaz de reflejar cómo se estaba entendiendo y practicando la disciplina del grabado en Chile hacia 1981, otorgándole un segundo rendimiento a la publicación, en cuanto permite ver el grado de avance y expansión que los artistas chilenos estaban obteniendo del grabado, qué vínculo sostenían para con la tradición artesanal de la disciplina y hasta qué punto se estaban expandiendo los límites del género. Sin embargo, lo que en el Boletín Taller de Artes Visuales se recoge no es de suyo original, ya que es posible rastrear sus antecedentes específicamente en la década de los 60, desde los que se levantan las bases para que durante los 80 la problematización en torno al grabado sea tal que su misma definición no alcance para contener a las obras que utilizan sus medios. Revisando primero estos antecedentes, junto con los pormenores de la fundación del TAV, es que se puede terminar de esbozar la importancia que tiene este Boletín dentro de la escena del grabado chileno durante la Dictadura.

## I

La historia del grabado en Chile, entendido como género artístico con especificidad individual, experimentó cambios fundamentales a partir de la década de los 60 del siglo pasado. El origen de estas proyecciones se encuentra en la consolidación de los centros de enseñanza de grabado, la puesta en marcha de las Bienales Americanas de Grabado y, subyacentemente, las manifestaciones populares que ligaron al arte con las campañas políticas de izquierda. Hacia comienzos de los 70, el contexto sociocultural, los intercambios artísticos con exponentes extranjeros y las inquietudes de los propios artistas nacionales, hicieron emerger una tensión entre el grabado artesanal y la naciente industria gráfica, tensión que atravesará el desarrollo de esta disciplina para las siguientes décadas.

Las Bienales Americanas de Grabado nacieron con la clara intención de reunir en un único espacio el quehacer gráfico del continente y dar cuenta de un estado real de producción en grabado para América Latina. La iniciativa pretendió ser reflejo de los distintos intereses que los artistas gráficos estaban abordando a nivel continental, por lo que no se sometieron a filtro técnico las distintas obras participantes. El resultado de esto se reflejó en una variedad estilística que abarca desde las técnicas tradicionales en madera o metal hasta opciones más transgresoras, como la utilización de elementos desechables a modo de superficie para el grabado. Esta diversidad resulta esclarecedora, pues permite entender la situación de retraso en la que se encontraba el grabado chileno al momento de la primera Bienal (realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en 1963), ya que mientras en las obras de artistas extranjeros se perciben técnicas y lenguajes renovados, los artistas chilenos tendieron a favorecer la xilografía o la litografía como herramienta principal de expresión.

Las Bienales debieron su realización a los esfuerzos del poeta brasileño Thiago de Mello (embajador para la época en Chile) y del grabador chileno Nemesio Antúnez (fundador del Taller 99 y director del Museo de Arte Contemporáneo para esos años). A la gestión de estos primeros nombres se sumaron diversas instituciones tanto estatales como privadas, pero destacó también la potente participación de Estados Unidos, a partir de los programas de ayuda que sus departamentos culturales brindaban a los países de Latinoamérica. Ya en la segunda versión de la Bienal, realizada en 1965, se apreció esta inmersión. Si la primera Bienal contó solamente con 9 artistas norteamericanos, ahora este número aumentó considerablemente, alcanzando los 58. Asimismo, el número de obras se multiplica desde 11 hasta 105. Como señala Emilio Ellena (Ellena, 2002: 31), ávido coleccionista de grabado y fuerte impulsor de las Bienales, se agregaron al grupo de artistas que habían participado de la primera Bienal, un segundo grupo de 40 artistas, seleccionados por su Programa Cultural para el Extranjero. Se incorporaron al

listado de artistas participantes algunos nombres de resonancia mundial, como Jasper Johns o Robert Rauschenberg.<sup>4</sup>

La cuarta y última Bienal se llevó a cabo en 1970. Esta entrega final marcó una notable separación respecto a las anteriores, en especial por su magnitud. Para esta ocasión participaron más del doble de obras que en las instancias previas, repartidas entre 12 países. Ahora la muestra central se trasladó al Museo Nacional de Bellas Artes, se añadieron exposiciones satélites agregando la figura de “salas especiales”, cuatro salas que complementaban la exhibición principal, incrementando el grosor de la Bienal en su conjunto. Al observar el catálogo de obras presentes, es posible notar cómo, a fin de cuentas, los artistas nacionales se sitúan a la par respecto a los extranjeros en cuanto a técnicas utilizadas. Se ve con mayor fuerza dentro de los grabadores chilenos la presencia de serigrafías o bien de fotograbados. Con esto se puede constatar, como una de las consecuencias inmediatas de las cuatro bienales, cómo en Chile, gradualmente se va actualizando el lenguaje del grabado a partir de potentes influencias internacionales que entran en contacto directo con la escena nacional.

Previo a la irrupción estilística que impulsaron las Bienales, el grabado en Chile era gobernado principalmente por técnicas que permitían acotadas dimensiones de impresión y un tiraje limitado: la xilografía, la litografía o el grabado en metal, entre otras. En los principales talleres del momento (Taller 99, Taller de Grabado de la Universidad de Chile, Taller de Grabado de la Municipalidad de Viña del Mar) se privilegiaban estos medios de expresión, por sobre procedimientos que permitían mayores tamaños y una cantidad ilimitada de copias, vinculadas hasta la década de los 60 más con el ámbito de la publicidad que con el campo artístico. La serigrafía, el fotograbado y la fotocopia fueron los procedimientos que marcaron este salto tanto técnico como formal para la disciplina del grabado, volviendo difusos los márgenes de su definición.

Un segundo problema se añade al panorama disciplinar del grabado para la época, cuando la Cuarta Bienal Americana de Grabado expone una visión vindicativa respecto a la técnica y al oficio del grabado en madera. Como se señaló más arriba, se destinaron salas especiales en el Museo, las que estuvieron dedicadas a artistas xilógrafos de reconocida labor, al Grabado Popular Chileno y a José Guadalupe Posada. Una de las características primordiales del grabado popular fue su circulación callejera y, por tanto, su masiva accesibilidad. Independiente al ingreso que hizo el grabado a la escena artística de primera línea de la mano de las Bienales, es posible dar cuenta de la continuidad de aquella circulación masiva, informal y marginal, que alcanzó su punto más alto hacia finales de la década de los 60 cuando se vincula a la efervescencia política que inunda a las campañas electorales de izquierda, las que terminaron con el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de 1970.

En este contexto, surgen al amparo de la campaña iniciativas como “El Pueblo tiene Arte con Allende”, la que movilizó una muestra simultánea de ochenta exposiciones alrededor de todo Chile, donde se exhibió y vendió, a muy bajo costo, miles de ejemplares de serigrafías “[...] que ilustraban los problemas del momento, la esperanza de otra sociedad.”<sup>5</sup> La exposición que correspondió a Santiago se realizó en el Parque Forestal frente al Museo Nacional de Bellas Artes (donde paralelamente se estaba realizando la Cuarta Bienal Americana de Grabado) y consistió en una carpa a cargo de artistas visuales con los mismos objetivos antes mencionados: la exhibición y venta de serigrafías. La serigrafía se vuelve aquí el nuevo medio de expresión popular, ocupando el rol que desde décadas precedentes había ostentado el grabado en madera, gracias a sus amplias capacidades de reproducción y a su reducido costo. Los organizadores de la Bienal leyeron la instalación de la carpa de serigrafías con cierta hostilidad, tildándola de *anti-bienal* (Ellena, 2002: 35), lo que respondía a una suerte de crítica a la intervención de privados en la organización y auspicio de la Bienal y al hecho de que el presidente del jurado fuera de nacionalidad norteamericana. Sin embargo, tales suspicacias frente a la instalación de

---

<sup>4</sup> Esta iniciativa se entiende como un claro ejemplo de los esfuerzos estadounidenses para incidir en las políticas culturales en los países latinoamericanos, como parte de su plan general de intervención, amén de su propósito de frenar posibles brotes socialistas en el continente.

<sup>5</sup> José Balmes, en Chile: Breve Imaginería política - 1970-1973, sitio Web [www.abacq.net/imagineria/index.htm](http://www.abacq.net/imagineria/index.htm)

la carpa no tienen asidero si se comprende dentro del marco de las acciones artístico culturales desplegadas por la campaña electoral de la Unidad Popular, tal como lo plantea el crítico de arte chileno Justo Pastor Mellado:

“[...] cuando se instaló la carpa de ‘El pueblo tiene arte con Allende’, Antúnez no leyó el trasfondo electoral y político de este gesto, que se inscribía entre las actividades de artistas que apoyaban gráficamente una candidatura que carecía de los medios publicitarios de que disponían sus adversarios de la derecha y de la centro-derecha. Nemesio Antúnez sólo pensó que ésta se montaba para restarle importancia a la IV Bienal de Grabado, que consideraba ‘su bienal’.” (Mellado, 2003: 43)

La única justicia que se puede hacer respecto a las opiniones de los organizadores de la Bienal, es considerar la disputa *tecnológico-política* que supone el enfrentamiento de la manualidad xilográfica reivindicada en la Cuarta Bienal, y el auge que está teniendo en ese momento el serialismo ilimitado de la serigrafía y la fotomecánica presentado por la carpa. De esta manera, se estableció una pugna entre un espacio institucional y oficialista, que apoyaba una brecha más tradicional del grabado en Chile y una iniciativa más marginal, con un tinte político marcado y que empezaba a utilizar los nuevos procedimientos artísticos con la intención concreta de difundir popularmente el arte.

Estos son los principales debates que remecieron la disciplina del grabado previo al quiebre que supuso el Golpe de Estado de 1973. Durante los años de Dictadura, los problemas formales que se empezaron a tratar a lo largo de la década anterior siguieron desarrollándose y uno de los principales actores que animaron dicha escena fue el Taller de Artes Visuales, fundado por profesores exonerados de la Universidad de Chile tras el Golpe y que vieron en la práctica del grabado una manera de prolongar su trabajo bajo un contexto represivo y oponerse al régimen establecido desde el lenguaje artístico.

## II

El Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 en Chile dio inicio a una serie de cambios y torsiones en la mayoría de los estratos de participación social. Un ejemplo nítido de estas transformaciones atravesó a la Universidad de Chile, donde las principales autoridades universitarias fueron destituidas y muchos profesores vinculados con la izquierda partidaria fueron exonerados, varios de los cuales tuvieron que salir exiliados del país a causa de la persecución política. La condición de vulnerabilidad en la que se encontraron numerosos de los académicos segregados, los motivó a reunirse en la búsqueda de sustento frente a un escenario que se presentaba hostil e incierto. Una primera solución acercó a los artistas a nuevos horizontes productivos, participando de grupos editoriales, publicitarios y técnico-impresores; a la vez, determinadas personalidades comenzaron a gestar espacios alternativos, revitalizando de manera paralela el vacío intelectual del sistema universitario. Este fue el caso del artista Francisco Brugnoli<sup>6</sup>, el que al momento del Golpe era profesor del Taller de Pintura y miembro del Consejo Superior de la Universidad de Chile y posteriormente exonerado de la institución, quien decide quedarse en el país y dar vida a la creación del Taller de Artes Visuales.

Brugnoli comenzó a realizar una serie de acciones para obtener asesoría jurídica para los profesores cesantes, con la intención de que al menos quedara registro legal de la expulsión de la que habían sido objeto, logrando apoyo del Comité de Cooperación para la Paz en Chile,

---

<sup>6</sup> Frente a su decisión de quedarse en Chile, Brugnoli declaró: “Me acuerdo que después del Golpe, llega un día Gustavo Poblete a la casa y nos comunica que el partido [Comunista] ha decidido que nos tenemos que ir del país. Entonces (...) decidimos que a pesar del riesgo nos quedábamos. Esto principalmente porque para nuestro trabajo la mirada local era muy importante (...) Permanecer en el país logrando subsistir desde nuestras actividades propias y desde el concepto de ser depositarios (...) de un espíritu crítico que nos parecía fundamental mantener.” (Galende, 2007: 79-81)

institución perteneciente a la Iglesia Cristiana. El artista le propuso a esta entidad la creación de un taller de impresiones y artes gráficas, acto que se concretó en el primer trimestre de 1975 cuando el Comité donó una casa en la calle Bellavista 0866, ubicado en el tradicional barrio santiaguino que lleva el mismo nombre. Gracias a las donaciones de las más diversas instituciones, se logró conseguir la implementación necesaria para la formación del taller de artes gráficas: la organización Ayuda Cristiana Evangélica (ACE) donó una prensa de serigrafía; la Embajada de Francia proveyó las herramientas requeridas para un taller de grabado; la Embajada de Inglaterra, por su parte, suministró el taller de fotografía. De esta forma se constituyó el organismo independiente y sin fines de lucro, conocido como Taller de Artes Visuales Limitada.

En este primer momento, el TAV puede definirse como un taller *profesional*<sup>7</sup>, en el sentido en que los artistas asistían no en búsqueda de un aprendizaje sino que, ya familiarizados en la disciplina, utilizaron el espacio para la producción de su obra particular. Además de esto, el Taller prestaba servicios de edición de grabados a terceros. Así, el TAV se distingue de los talleres de grabado de un proceder *formativo*, ligados a las escuelas de arte de las universidades.

Durante los primeros años, sus miembros compartían la condición de cesantía<sup>8</sup>, la necesidad de trabajar y la voluntad de mantenerse activos dentro del campo del arte. Francisco Brugnoli asumió la dirección y una primera nómina de integrantes puede completarse con los siguientes artistas: Virginia Errázuriz, Pedro Millar, Carlos Donaire, Anselmo Osorio, Guillermo Frommer, Elías Adasme, Hernán Parada, son algunos de los nombres que se vinculan al TAV desde sus inicios.

### III

Muy tempranamente los integrantes del Taller se percataron que, si iban a ingresar a una dinámica de producción de obra, tendrían la necesidad de asegurar un lugar físico para su visibilidad<sup>9</sup>. Para suplir esta exigencia básica, y conscientes de que en las vías de exposición tradicionales no contarían con espacios disponibles, es que en diciembre de 1974 se concibió la Galería Bellavista 61 (correspondiente a la numeración del edificio). Administrativamente, la galería tuvo el carácter de un *club de grabado*, donde los artistas podían vender mensualmente sus trabajos a socios regulares. Al inicio, esto fue posible gracias a la donación<sup>10</sup> de obras de artistas que no trabajaban en el TAV, pero que tenían una relación de amistad con los miembros: Roser Bru, Eduardo Vilches, Santos Chávez, entre otros artistas. Pero también se ideó otra forma de autofinanciamiento: elaborar ediciones de grabados sin depender de la donación de artistas ajenos, sino que invitarlos a editar su obra en las dependencias, disponiendo

---

<sup>7</sup> Pero a la vez no *profesionalizante*, en la medida en que no otorga título profesional alguno. Al respecto Eduardo Vilches recuerda: “Entiendo que la mayoría eran personas que llegaban al TAV ya tenían una cierta trayectoria en el arte, que no eran alumnos salidos del colegio. Más bien, era un lugar donde tú podías imprimir tus cosas. Si no tenías elementos para hacerlo, ahí estaba este taller profesional que sí los tenía.” Entrevista realizada el 21 de mayo de 2012.

<sup>8</sup> La gran mayoría de estos artistas provenían de la Facultad de Bellas Artes antes de ser exonerados. Aunque existen excepciones, como el caso de Pedro Millar, por ejemplo, quien era profesor de la Universidad Católica al momento de su expulsión.

<sup>9</sup> Virginia Errázuriz lo propone de la siguiente manera: “(...) la Galería Bellavista. Ésa fue como la primera Galería que se instala después del Golpe. Si nosotros íbamos a tener un Taller, íbamos a tener una producción, etc., entonces teníamos que mostrarlo. Buscábamos recoger pequeñas producciones que no contaban con ningún espacio para exponerse, crear instancias para mostrar lo que se produciría en el TAV. Lo veíamos también como una forma de subsistencia.” (Galende, 2007: 109)

<sup>10</sup> Gracias al círculo de amistades de los fundadores del TAV es que estas donaciones fueron posibles, tal como lo recuerda Eduardo Vilches: “Te puedo decir que conocía a toda la gente que estaba ahí [en el TAV], porque la mayoría eran personas que fueron exoneradas de la Universidad de Chile. (...) Como te digo, éramos amigos, entonces como nosotros seguíamos funcionando [Escuela de Arte de la Universidad Católica], manteníamos un contacto. (...) En el TAV nunca trabajé. Cuando hice esa litografía entregué el original y se imprimió ahí.” Entrevista realizada el 21 de mayo de 2012.

de los integrantes como asesores de la impresión del material. Esta figura comercial aseguraba ingresos relativamente estables que ayudaban a solventar los gastos cotidianos que la Galería demandaba.

Durante la primera quincena de junio de 1975, la Galería Bellavista 61 hizo circular una invitación en la que se informa la gestación de un *Taller Profesional de Impresiones para artistas*, el que se presentó de la siguiente manera:

“Su objetivo inicial es de prestar servicios en el campo de la impresión de originales y la edición de obras en grabados de artistas chilenos (...). En la medida en que nuestras posibilidades de equipamiento lo hagan posible el taller editará en las diferentes técnicas del grabado: litografías, grabados en metal y serigrafías, principalmente. (...) El Taller está formado por un grupo de artistas impresores que aseguran el nivel profesional requerido en este campo de actividades.”<sup>11</sup>

A pesar de la intensa y mantenida labor en torno a la difusión de la gráfica llevada a cabo por la Galería Bellavista, en marzo de 1978 dejó de funcionar. Los ingresos no fueron suficientes para su mantención y la del Taller -en constante crecimiento-, lo que gatilló el cierre del espacio de exposición. La importancia de la Galería reside en las constantes muestras realizadas ahí, trascendiendo los obstáculos de censura propias de la época y las limitaciones financieras que la caracterizaron durante sus casi cuatro años de existencia, característica que se convirtió en su *poética* y que definió el compromiso de trabajo de sus gestores.

El cierre de Galería Bellavista 61 no significó el término de la política expositiva del TAV, pues desde 1976, gracias al ambiente cultural de difusión alternativa abierto por las organizaciones culturales y los institutos binacionales, el Taller logró poner en circulación su producción periódicamente. Dentro de estas actividades destacó la exposición de 1978 en el Templo de San Francisco, la que contó con una importante cobertura y mereció la revisión de reconocidos críticos de arte, justificado por ser parte de la *Exposición Internacional de Artes Plásticas* llevada a cabo para el Simposium Internacional de los Derechos Humanos realizado en Santiago de Chile durante el mismo año. El TAV participó con el trabajo titulado *Carpeta 30 Artistas Chilenos en el Año de los Derechos Humanos* que constituyó una edición de 220 ejemplares y fue donada a la Vicaría de la Solidaridad y a los artistas extranjeros participantes en la Exposición. La propuesta se inspiró en los 30 artículos de la Declaración Universal de DD. HH., con el propósito de plasmarlos cada uno de ellos por medio de la técnica de la serigrafía. Entre los artistas consignados en la carpeta figuran: Adriana Silva, Delia del Carril, Gonzalo Díaz, Claudio di Girolamo, Luz Donoso, Virginia Huneus, Roser Bru, Juan Castillo, Pedro Millar, Mario Carreño, Fernando Undurraga, Lotty Rosenfeld, Alberto Pérez, Guillermo Frommer, Eugenio Dittborn, Eduardo Vilches, Francisco Brugnoli, entre otros.

#### IV

Hacia el tercer trimestre de 1977, el TAV puso en circulación un volante informativo que daba a conocer una serie de cursos referidos al aprendizaje de técnicas del grabado, específicamente litografía y huecograbado, además de fotografía. Las matrículas se realizarían a fines del mes de julio, iniciándose las clases a comienzos del siguiente mes. El documento dio comienzo a un programa docente que se desarrolló con mayor algarbez durante la década de los 80 y significó el cumplimiento definitivo de uno de los principales objetivos concebidos por los fundadores del Taller desde el momento de su exoneración de la Universidad, el convertirse en un centro de creación, docencia y difusión de las artes visuales. En sus instancias preliminares, la labor

---

<sup>11</sup> Invitación de Galería Bellavista 61 inédita, 1975. Esta invitación se considera como el primer documento oficial que da cuenta de la puesta en funcionamiento del TAV, es decir, de un taller de grabado independiente, profesionalmente organizado, que se concibe como un centro de desarrollo y edición de originales.

formativa del Taller tuvo dos focos de acción: por una parte, los cursos dirigidos a principiantes introducían las técnicas básicas de impresión principalmente a quienes se interesaban tempranamente por el grabado; y por otra, las instancias de actualización y perfeccionamiento en torno a las técnicas de reproducción, destinadas a artistas grabadores ya profesionales que cobraron forma en los ciclos de charlas dictadas por artistas altamente destacados, tanto chilenos como extranjeros.

Es preciso agregar a estos encuentros la participación del artista francés Ernest Pignon-Ernest<sup>12</sup>, quien fue invitado por el TAV en colaboración con el Gobierno de Francia a realizar una serie de retratos temáticos sobre el poeta Pablo Neruda. La obra más recordada consistió en una intervención en el espacio urbano en febrero de 1981, donde se montaron numerosas serigrafías con la efigie del poeta, en diversos muros de las calles de Santiago. La edición de estas serigrafías y del conjunto total de esta iniciativa se realizó en las prensas del TAV.

Las charlas alcanzaron importantes rendimientos para los estándares de enseñanza impartidos en el Taller, en cuanto significó una innovación y renovación a nivel técnico para las clases. Hacia 1981, la única técnica tradicional de grabado a enseñar es la litografía, predominando entonces las prácticas de carácter experimental (fotoserigrafía y fotograbado), espectro en el que la técnica del fotograbado, introducida por Eugenio Téllez en 1979 en el mismo TAV, estaba completamente asimilada. Otro de los frutos que prosperó a partir de este ciclo de charlas, fue la iniciativa de establecer una programación estable de seminarios con tal de generar un espacio para debatir acerca del grabado como disciplina artística.

## V

Ya examinados los factores que incidieron en las expansiones del grabado y ya vistos los principios sobre los que se erigió el TAV como centro de producción y difusión de obra gráfica, resta centrar la mirada en la iniciativa que abrió una nueva etapa para el Taller dentro de su historia, vinculándolo con una impronta más bien reflexiva y crítica frente a la escena artística chilena. Se trata del Boletín *Otra Cosa*, desde donde, a partir de la miseria de su producción, se proponen ciertas hipótesis de lectura sobre la historia reciente del grabado chileno, sus expansiones y posibilidades.

El cuerpo mismo del Boletín está compuesto por tres artículos, lo que Virginia Errázuriz define así en la presentación del primer texto: “Pensamos que el Boletín sea una publicación de unas 4 hojas mimeografiadas, con opiniones sobre ‘lo que es’ y ‘lo que pasa’ en nuestro campo y veremos la posibilidad de procurar opiniones de lo que ocurre afuera” (Taller de Artes Visuales, 1981: 3). Esta intención se materializó para el primer número con un artículo central, dedicado al acontecer del grabado en Chile en forma de una mesa redonda y dos secundarios, de menor tamaño, enfocados a un tema específico relativo a la escena expositiva europea. Además, se editó un apartado para la impresión de una obra gráfica, un espacio publicitario –tanto del Taller como de eventos externos– y una ficha dedicada a un grabador nacional, que contenía su biografía, bibliografía relativa a su obra, obras en colecciones públicas y opiniones de artistas e intelectuales respecto al destacado. Para el primer número, la ficha trató de Carlos Hermosilla Álvarez, destacado xilógrafo porteño, fundador del Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

Como se acostumbraba en publicaciones similares de la época, el Boletín contaba con una agenda cultural que promocionaba las principales actividades contingentes en artes visuales, cine, teatro, literatura del momento. En este caso particular, destaca la promoción de diversos concursos de grabado, tanto a nivel nacional (V Bienal Internacional de Arte de Valparaíso 1981, Reencuentro Pictórico con Chile) como internacional (Concurso Internacional de Afiches

---

<sup>12</sup> Pignon-Ernest (1942) es un destacado artista gráfico francés, quien trabaja la relación entre serigrafía y la instalación urbana. Mediante la incorporación de imágenes descontextualizadas a los muros de las calles, Pignon-Ernest resignifica la arquitectura de la ciudad proveyéndola de escenas ilusorias y presencias fantasmales. Sobre la obra de Pignon-Ernest en Santiago, revisar, <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=142>. [consulta: enero 2011]

*Aniversario Festival Internacional del Film por los Derechos Humanos*, Francia), junto con una descripción de los requisitos para participar, plazos y otros. Se percibe en estos concursos, así como en el resto de los eventos y publicaciones que se promocionan, una intención de destacar instancias vinculadas al arte contemporáneo y a la gráfica, así como un acento puesto en las actividades vinculadas a la lucha ideológica que el TAV hace suya<sup>13</sup>.

Junto al Calendario, la última página enumera a todos los colaboradores con la ejecución del Boletín, con Vivian Neut como encargada de la publicación y Marian Salamovich como encargada de la diagramación. A estos se suma Gaspar Galaz y Beatriz Leyton (miembro del TAV), como autores de los artículos secundarios y los distintos artistas que aportaron a la discusión que se reúne en el artículo principal. Esta lista da forma, más o menos, a la nómina de miembros para aquel entonces: a la mención de Leyton, se le agregan Ernesto Banderas, Juan Carlos Castillo, Virginia Errázuriz, Guillermo Frommer, Patricia Israel, Pedro Millar y Anselmo Osorio.

Hasta ahora hemos señalado más que nada aspectos tangenciales respecto al Boletín, que dan cuenta del estado de organización para cuando el documento se produjo, es decir, permiten entender el *contexto* que rodeaba el comienzo de las actividades gestoras del Taller. Ahora nos detenemos en el *texto* mismo, que también permite sacar luces respecto a las preocupaciones que conducían los ánimos en el TAV. Los contenidos que tratan los artículos refieren siempre a experiencias personales, donde tanto Galaz como Leyton reflexionan respecto al arte contemporáneo a partir de su visita a exposiciones en Roma y París respectivamente. Los artículos tratan de reflejar de alguna manera la contingencia exhibitiva de primera línea, entablando un contraste con el ámbito chileno y sus minimizadas posibilidades. El escenario interno tiene su espacio mediante el artículo medular, donde se reproduce una discusión llevada a cabo en el TAV el 24 de abril de 1981, organizada exclusivamente para desempeñar el papel principal en la primera entrega del Boletín, que lleva por simple título, *El Grabado*.

Virginia Errázuriz fue la moderadora y propuso a la mesa debatir respecto a qué es, cuál es su vigencia, qué se entiende por *grabado artesanal* y qué es lo que está pasando en las escuelas y talleres. Además de algunos integrantes del TAV (la misma Virginia Errázuriz, Guillermo Frommer o Pedro Millar) participaron de este evento numerosos artistas grabadores, pertenecientes a diferentes espacios y ambientes. Concurrieron profesores de los distintos talleres universitarios (Eduardo Vilches por la Universidad Católica, Ernesto Garreaud por la Universidad de Chile), sumado a esto artistas independientes (Roser Bru, Lotty Rosenfeld) todo lo que permitió una visión amplia sobre el concepto de gráfica. La discusión giró en torno a las principales características que singularizan al grabado como disciplina: su valor como obra original en oposición a sus posibilidades de distribución masiva. El punto de partida lo propuso Pedro Millar, al preguntarse por la pertinencia de discutir solamente sobre el concepto de grabado cuando en la escena son cada vez menos los trabajos que se apegan estrictamente a su tradición, proponiendo pensar en un concepto más amplio, que englobe también al grabado, a la vez que incluya otro tipo de manifestaciones. Por tanto, la pregunta que se trata de responder es cómo los artistas amparan o descartan las posibilidades que la reproductibilidad les ofrecía en ese momento. En este sentido, la distinción entre grabado y gráfica se discutió fundamentalmente alrededor de las nociones de *edición* y *difusión*, debate que se enmarca con la pugna entre el límite que se le impone a la reproducción y el valor intrínseco que se le da a la obra, el que decae a la vez que las copias se multiplican.

El problema surge a partir de la imperativa necesidad del grabado tradicional por hacer ediciones, es decir, imprimir un número determinado de copias del diseño que se está

---

<sup>13</sup> Todos estos elementos dispuestos en la página final dan cuenta de a qué tipo de interlocutor está dirigido el documento. Como toda acción publicitaria, se elige su contenido a partir de quiénes pretende que lo reciban. En este sentido, el público objetivo al que el Taller quiere alcanzar mediante el Boletín es a otros participantes de la cultura, en especial artistas vinculados al grabado y al arte contemporáneo. Esto nos habla de una intención editorial con un foco determinado, que se centra en un lector más bien específico, que como anunciaba la editorial, pueda interrelacionarse con el Taller y así tender nuevos vínculos que resulten productivos para el entramado de la escena artística alternativa.



realizando, que puede variar considerablemente a partir de la técnica y el modo de reproducción que se utilice. Ante esto, algunos artistas abogaban por buscar los métodos necesarios para hacer rendir la serialidad infinita, mientras que otros sostenían que el valor material y visual era más importante que la reproducción ilimitada. Esta discusión se torna aún más interesante cuando el debate de los profesores de los talleres universitarios apunta sobre la exigencia de la edición como concepto tradicional, y la respuesta de los alumnos frente a aquella imposición. Eduardo Vilches defendió la opción de sus alumnos por rechazar la obligación de la edición tradicional, a la vez que demostró la posibilidad de hacerse cargo del problema de difusión:

“No existe en el medio artístico, manera de aprovechar esta multiplicidad del grabado, como para hacer muchas exposiciones en forma simultánea [...] una de las experiencias más importantes en gráfica de los últimos tiempos, fue el trabajo realizado por los colectivos de arte, como homenaje al natalicio de Neruda. Fue un trabajo realizado en fotocopias, que se mostró simultáneamente en varios lugares, es decir, ahí tenía sentido la multiplicidad, y con un elemento al alcance de cualquier bolsillo.”

Y luego continúa:

**“Vilches:** En la escuela donde yo hago clases, en que se enseñan técnicas tradicionales de grabado, también se ha notado un desinterés de parte de los alumnos por el uso de ellas tan al pie de la letra; pareciera que hay una impaciencia que no les permite desarrollar un amor por el oficio, que era algo que existía 20 años atrás, cuando empezamos en el taller de Nemesio Antúnez. Ahora se trata de ir lo más rápido posible y se utilizan otros medios, como fotocopias... y te advierto que le sacan el cuerpo... incluso el sentido de que el grabado tiene que ser múltiple y por lo tanto, hacer ediciones... yo ya no les estoy exigiendo ediciones, cosa que antes hacía.

**Garreaud:** Es un error, yo exigiría la edición, las exigencias tradicionales del grabado.

**Vilches:** Por supuesto, dentro del concepto tradicional, está la edición.

**Garreaud:** Tendría que estar la edición, como una exigencia.

**Vilches:** Claro, te digo que no hay mayor interés de parte de la gente joven por aceptar esto, y no he querido desperdiciar el interés, que también existe, de estas nuevas generaciones, por otra manera de hacer las cosas. Porque, por último, la manera como nosotros lo hicimos, no tiene por qué ser la única manera de enfrentar los problemas...” (Taller de Artes Visuales, 1981: 3)

Esta discusión pone de relieve las distintas concepciones que distinguieron a los talleres de grabado universitarios en cuanto a la formación dada a los estudiantes. Se evidencia cómo la enseñanza del grabado en la Universidad de Chile se planteaba más tradicional frente a las estrategias del taller de la Universidad Católica, en el que Eduardo Vilches fue el principal gestor.<sup>14</sup>

Otro aspecto importante del debate fue el obstáculo económico para resolver el problema de la difusión del grabado. Destaca la intervención de Millar, quien frente al conflicto entre difusión masiva y pérdida de originalidad, rescata como el nacimiento del grabado chileno a La Lira Popular y su anónima labor comunicativa. Respecto a lo mismo, Hernán Parada sostiene que se soluciona el embrollo de la distribución realizando un grabado en técnica tradicional y haciendo cientos de fotocopias del mismo. Por su parte, Guillermo Frommer contra argumenta que la técnica asegura un nivel, un resultado visual específico que solamente se obtiene a partir de la correcta realización de dicha técnica, cosa imposible de reproducir por un

---

<sup>14</sup> Para un estudio sobre el taller de grabado de Vilches en la Universidad Católica, ver: María José Delpiano, “Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile”. *En: Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. LOM Ediciones, Santiago, 2011.

sistema masivo de impresión. Estos y otros argumentos enriquecen el debate, en la medida que proporciona una mayor comprensión sobre los modos de operar con el grabado y la gráfica en Chile.

El número inaugural del Boletín Taller Artes Visuales es breve: once páginas que no esconden la modestia declarada de la Editorial. Sin embargo, su publicación se hace productiva puesto que mediante su lectura se hace evidente la línea programática que trazó el TAV desde 1981 en adelante. Muchos indicios presentes en el primer número señalan cierta promesa de sostener estos escritos en el tiempo: de partida la invitación a los eventos próximos, como por ejemplo a los denominados *autoseminarios* (que luego se denominarán solamente *Seminarios*) No obstante y al igual que varios ejemplos editoriales de la época, no fue posible sortear vallas económicas y orgánicas para continuar con lo que el documento originario había comenzado.

Luego que tuviera lugar la edición del Boletín, el TAV dio inicio a una contundente y productiva política de reunión y reflexión sobre la coyuntura plástica chilena. La realización de los *Seminarios de los Viernes* marcó la década de los 80 como la más significativa en la historia del Taller, estableciéndose como uno de los focos primordiales para el debate acerca de las artes visuales. Lo anterior tuvo su origen en el seminario llamado *El Grabado*, que se materializó editorialmente y donde las opiniones de destacados grabadores chilenos quedaron registradas en un soporte marcado por la precariedad. Los artistas que dieron vida a esa discusión fueron herederos directos de las transformaciones que la práctica del grabado experimentó durante la década de los 60 cuya raíz brotó de las innovaciones técnicas que paulatinamente las Bienales Americanas de Grabado incorporaron al campo artístico chileno.

El objeto de la discusión que recoge el Boletín es el surgimiento de un nuevo género artístico, que tiene su fundamento en el grabado pero que sus posibilidades son tan amplias como las inquietudes propias de cada artista. La gráfica representa el primer desplazamiento de los conceptos esenciales del grabado: la dualidad matriz-copia y la reproducción seriada, dando inicio a las más variadas expansiones, las que llegan a abarcar instalaciones, performances y acciones de arte. El establecimiento de la gráfica como un género preponderante dentro de la escena artística chilena, habla también del esfuerzo de los artistas por producir una línea de continuidad dentro de un contexto lleno de rupturas. Se trata de un intento de arraigo, una voluntad por generar un suelo donde sostenerse.

## **BIBLOGRAFÍA**

### **Libros:**

Aguiló, Osvaldo 1983 *Propuestas Neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto* (Santiago, Chile, CENECA).

Delpiano, María José 2011 “Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile” en *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y Discursos de los años '70 y '80 en Chile* (Santiago, LOM ediciones).

Galaz G. y Ivelic M. 1988 *Chile, Arte Actual* (Valparaíso, Chile, Ed. Universitarias de Valparaíso).

Galende, Federico 2007 *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* (Santiago, Chile, Ed. ARCIS / Ed. Cuarto Propio).

\_\_\_\_\_ 2009 *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's)* (Santiago, Chile, Ed. ARCIS/ Ed. Cuarto Propio).

Mellado, Justo 1995 *La Novela Chilena del Grabado* (Santiago, Chile, Ediciones Economía de Guerra).

\_\_\_\_\_ 2003 “Notas para una investigación sobre las dos escenas de origen del Grabado Chileno Contemporáneo” en Madrid, A. (comp.) *Carlos Hermosilla: artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso, Chile, Editorial Puntángelos).

Oyarzún, Pablo 1999 “Arte en Chile de Veinte, Treinta años” en *Arte, Visualidad e Historia* (Santiago, Chile, Editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile).

Richard, Nelly 2007 (1986) *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973* (2º ed., Santiago, Chile, Ediciones Metales Pesados).

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

Soro, Mario 2000 “El grabado en Chile (1950-1973) en la época de las planificaciones globales” en Castillo R., Galaz G. y Mellado J. (comps.) *Chile: 100 años de artes visuales* (Santiago, Chile, DIBAM).

### **Revistas:**

Ellena E. y Zamora, A 2002 “Bienales Americanas de Grabado. Santiago de Chile 1963-1970” en *Revista Alas y Raíces* (Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile) Vol. I, N° 1.

\_\_\_\_\_ 2002 “Sobre el grabado popular chileno” en *Revista Alas y Raíces* (Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile) Vol. I, N° 1.

Galende F. y Thayer, W. 2002 “El distraído infortunio de las vanguardias. Conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz.” en *Extremoccidente* (Editorial ARCIS, Santiago, Chile) Vol. I, N° 1.

Otra Cosa, Boletín Taller Artes Visuales 1981 (Santiago, Chile) Vol. I, N° 1.

### **Catálogos de exposiciones:**

1º Bienal Americana de Grabado 1963 (Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile),

2º Bienal Americana de Grabado 1965 (Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile).

3º Bienal Americana de Grabado 1968 (Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile).

4º Bienal Americana de Grabado 1970 (Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile).

Exposición *En recuerdo de la Vicaría de la Solidaridad a XXX años de la creación Comité Pro Paz y XXV años de la realización del Simposium Internacional de Derechos Humanos* 2003 (Museo de San Francisco, Santiago, Chile).

### **Artículo de prensa:**

“Aviso del Departamento de Opinión Pública del Arzobispado de Santiago” 1973 *El Mercurio* (Santiago, Chile, 10 noviembre).

“Exposición Internacional de la Plástica” 1978 *El Mercurio* (Santiago, Chile, 03 diciembre, E5).

#### **Documentos:**

Brugnoli, Francisco 1986 “A propósito de *Margins and Institutions*, y el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción” en *Documento FLACSO* N° 46.

Brunner, José Joaquín 1979 “La estructuración autoritaria del espacio creativo” en *Documento FLACSO* N° 44.

“Informe publicado por el Comité de Cooperación para la Paz en Chile, Departamento de Asuntos Universitarios” 1973 (Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, Arzobispado de Santiago).

#### **Documentos inéditos:**

Invitación de Galería Bellavista 61. 1975

#### **Referencias en línea:**

Simposium Internacional de Derechos Humanos. Año de los Derechos Humanos en Chile, abril 1978, I parte. [en línea]

<http://www.archivovicaria.cl/inicio.htm> [consulta: octubre 2010]