



## Artistas gráficas y el estatus de la práctica del grabado en Chile

### *Women in Graphic Arts and the Status of Printmaking in Chile*

María Ignacia Alvarado\*

#### RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar los vínculos entre el estatus secundario del grabado en la historiografía del arte chileno y la escasa visibilidad de las artistas mujeres en esta disciplina. Se sostiene que la menor presencia de mujeres en el grabado está relacionada con la valoración jerárquica de las disciplinas artísticas desde el siglo XIX. A través de una revisión crítica de fuentes historiográficas, catálogos y testimonios, se evidencia el rol central de las artistas en la práctica gráfica y los mecanismos que han condicionado su reconocimiento, como la asociación del grabado con lo “menor” y la centralidad de figuras masculinas. Desde una perspectiva feminista, se problematiza la relación entre jerarquía disciplinar y género en el arte chileno, para mostrar que ambos factores se entrelazan y refuerzan la exclusión, sin reducir la participación femenina a una lógica de subordinación, lo que exige avanzar hacia una historia del arte más inclusiva.

**Palabras clave:** Artes gráficas, grabado en Chile, artistas mujeres, artistas chilenas, feminismo, estatus artístico, relatos sobre arte gráfico.

#### ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the links between the secondary status of printmaking in the historiography of Chilean art and the limited visibility of women artists in this discipline. It argues that the lesser presence of women in printmaking is related to the hierarchical valuation of artistic disciplines since the nineteenth century. Through a critical review of historiographical sources, catalogues, and testimonies, the article highlights the central role of women artists in graphic practices and the mechanisms that have

---

\* Estudiante de Doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Leeds, Reino Unido. Magíster en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez, Licenciada en Letras Hispánicas y en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile, correo electrónico: mialvara@uc.cl, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1521-5465>.

conditioned their recognition, such as the association of printmaking with the “minor arts” and the centrality of male figures. From a feminist perspective, the relationship between disciplinary hierarchy and gender in Chilean art is problematized, showing that both factors intertwine and reinforce exclusion, without reducing women’s participation to a logic of subordination, thus underscoring the need to move toward a more inclusive art history.

**Keywords:** Graphic arts, engraving in Chile, women artists, Chilean women artists, feminism, artistic status, stories about graphic arts.

**Recibido:** abril de 2025

**Aceptado:** enero de 2026

La historia del arte chileno ha estado marcada por la escasa visibilidad de las mujeres y por la posición secundaria que ha ocupado el grabado en los relatos canónicos. Tradicionalmente, las narrativas sobre el arte nacional han privilegiado figuras masculinas y disciplinas consideradas “mayores”, como la pintura y la escultura, relegando tanto a las artistas mujeres como a quienes se dedicaron a las artes gráficas a un lugar marginal. Esta situación plantea preguntas fundamentales sobre los mecanismos y discursos que han condicionado el reconocimiento de las mujeres grabadoras y el estatus del grabado en la cultura visual chilena.

Este artículo se inscribe en la línea de las intervenciones críticas feministas en la historiografía del arte, al proponer un análisis de los discursos y mecanismos que han condicionado el reconocimiento de las mujeres grabadoras y el estatus del grabado en Chile. Desde este marco, se comprende que no basta con incorporar nombres de mujeres al relato, sino que es necesario problematizar las estructuras de poder y los criterios de valoración que han definido qué prácticas y sujetos son dignos de reconocimiento. El propósito central es analizar los vínculos entre el estatus secundario del grabado en la historiografía del arte chileno y la escasa visibilidad de las artistas mujeres en esta disciplina y sostener que ambos fenómenos se entrelazan y refuerzan mutuamente. La hipótesis que guía este trabajo es que la jerarquía disciplinar del arte y los discursos de género han operado de manera imbricada, situando al grabado en una posición secundaria y condicionando las formas en que se ha reconocido —o invisibilizado— la participación de las mujeres en esta práctica. Desde esta perspectiva, se plantea que la intersección entre disciplina y género no funciona de manera equivalente para artistas mujeres y hombres, aun cuando compartan una misma práctica artística.

No se trata de una reconstrucción institucional ni de una revisión monográfica exhaustiva, sino de una problematización en torno a determinados antecedentes en la búsqueda de una articulación de las relaciones entre jerarquía disciplinar y género, para abrir nuevas perspectivas para futuras investigaciones. Por otra parte, excede al propósito de este trabajo el análisis de las temáticas e iconografías presentes en las obras de las grabadoras, pues se privilegia una aproximación crítica a los discursos y mecanismos de exclusión en que se han circunscrito las *prácticas* de artistas mujeres, en lugar de enfocar sus obras. Esta dimensión historiográfica

permitirá contextualizar en ulteriores investigaciones y las ya realizadas el repertorio visual y material producido por las artistas.<sup>1</sup>

Asimismo, no se pretende caracterizar la práctica del grabado identificándola con una constante de género ni una “esencia femenina” en su producción. Esta decisión responde a la necesidad de evitar enfoques esencialistas que reduzcan la diversidad de experiencias y expresiones de las artistas a una supuesta identidad común basada en el género. De este modo, el análisis se orienta a identificar y cuestionar los criterios de legitimación en el campo artístico, siguiendo a autoras como Rozsika Parker y Griselda Pollock<sup>2</sup>, quienes advierten sobre los riesgos de buscar una “naturaleza femenina” en el arte y proponen, en cambio, examinar los procesos sociales e ideológicos que han definido la visibilidad y el estatus de las mujeres en la historia del arte.

### Mujeres en algunas historias del arte en Chile y relatos sobre arte gráfico

Obras como *Historia de la pintura chilena* (1951)<sup>3</sup>, de Antonio Romera, o *Historia de la pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* (1981)<sup>4</sup>, de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, constituyen importantes relatos que plantean una revisión sistemática y una cronología para el devenir de la pintura en Chile. En ellas aparecen múltiples artistas mujeres que durante el siglo XX tuvieron fecundas trayectorias y cuya obra ha circulado en distintos contextos, en el ámbito local e internacional. Sin embargo, estas transitan de manera más o menos anecdótica por sus páginas y no se hace alusión en ellas al aumento progresivo de la participación femenina en la escena artística o no se da cuenta de un gran número de artistas activas ya en la primera mitad del siglo XX, según atestigua diversa documentación existente<sup>5</sup>. El problema no es la invisibilidad absoluta, sino la sedimentación de su presencia en un lugar secundario, que limita el reconocimiento de sus trayectorias y aportes.

*Chile, arte actual*, publicada en 1988 por Galaz e Ivelic, es una obra central acerca de la historia del arte chileno entre 1956 y 1987<sup>6</sup>. Se menciona el trabajo individual de algunas artistas,

---

<sup>1</sup> Para un análisis de este tipo, se puede revisar el artículo de Nicole González, «Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes», *Bajo la lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural* (2023), 4, acceso el 20 de enero de 2025, <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/matriz-y-estampa-las-grabadoras-en-la-coleccion-del-museo-nacional-de-bellas-artes>.

<sup>2</sup> Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology* (London: I.B. Tauris, 1981), 10.

<sup>3</sup> Romera —quien busca constatar la existencia de una producción de carácter nacional, chilena— traza una secuencia de periodos, entramando nombres de artistas en una genealogía de influencias de maestros y discípulos, predominantemente masculinos. Antonio Romera, *Historia de la pintura chilena* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1951).

<sup>4</sup> Galaz e Ivelic evitan establecer constantes en el arte a partir de categorías geográficas, étnicas o sociales y desarrollan cronológicamente periodos tratados temáticamente. Consideran el trabajo de más artistas femeninas que Romera. Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1981).

<sup>5</sup> Se encuentran datos en artículos de prensa y catálogos, entre otras fuentes de la época: “Es un hecho innegable que a lo largo del siglo XX existió una sostenida participación femenina en el arte chileno. Así lo demuestran los centenares de nombres que aparecen anualmente en los registros de los salones”. Gloria Cortés, *Modernas. Historias de mujeres en el Arte, Chile (1900-1950)* (Santiago: Origo Ediciones, 2013), 77.

<sup>6</sup> En este relato los autores eluden el centrarse únicamente en aspectos formales y la supresión del marco contextual en que se inserta su historia del arte. Considerando las condiciones históricas que acompañan la actividad artística,

como Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Lily Garafulic, Marta Colvin, Matilde Pérez, Roser Bru, Gracia Barrios, Virginia Errázuriz, entre otras, que hoy son conocidas y estudiadas, pero no se reflexiona en torno a la circulación de la obra de artistas mujeres como un asunto sistemático ni se proporciona un relato de la instalación de la mujer en el marco de las artes visuales. Aunque la presencia de las mujeres en nuevos espacios en la sociedad —incluidos la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, los Salones, los museos, bienales— fue una circunstancia relevante del contexto del siglo XX, *Chile, arte actual* deja una interrogante a este respecto.

En la década de 1980, vio también la luz *La mujer chilena en el arte* de Nena Ossa, volumen que intenta remediar el olvido en que han caído muchas artistas en la historia del arte chileno, a través de una cronología, segmentada en periodos desde la Colonia. Definiéndose como feminista, en su texto la autora denuncia la selección que los historiadores del arte han hecho respecto de la obra de mujeres, relegando a la oscuridad a unas u otras según su arbitrio, y busca rescatar nombres y situar artistas en el relato sobre el arte en Chile<sup>7</sup>. Realiza un aporte en la labor de visibilizar la actividad de las mujeres chilenas en el arte, sin observar manifestaciones o constantes de un arte propiamente femenino, queriendo apartarse de la reducción de la obra de estas a características tradicionalmente atribuidas a su sexo. No obstante, Ossa articula un relato que no se desprende cabalmente del liderazgo de los artistas masculinos común en la historiografía que critica.

La presente investigación se inscribe en la misma línea que la de otras investigadoras a nivel latinoamericano que han trabajado para enfrentar la situación desde una perspectiva feminista<sup>8</sup>, para hacer una intervención en las historias del arte, en un activismo que supone una toma de posición en “el movimiento de las mujeres”, es decir, como una contribución “dentro de esa crítica colectiva al poder social, económico e ideológico”<sup>9</sup>. Desde estas contribuciones, se ha constatado cómo se ha ignorado a las artistas mujeres y, a su vez, el hecho de que no todas las artistas han sido igualmente recogidas u olvidadas en los márgenes en las escrituras de la historia del arte en Chile: “Si las pintoras ocupan apenas un porcentaje menor dentro de la historia

---

proponen un catastro de autores, obras, imágenes, textos de artistas y teóricos. Ofrecen una mirada panorámica del período. Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile. Arte actual* (Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1988).

<sup>7</sup> Busca resistir, en sus palabras, “el histórico recelo, anquilosados cánones patriarcales sobre el rol de la mujer y la profunda convicción que aún parecen sobrevivir sobre la superioridad intelectual del hombre”. Nena Ossa, *La mujer chilena en el arte* (Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1992), 12.

<sup>8</sup> Entre los textos más citados se encuentran, principalmente, Nelly Richard, *Masculino/Femenino, Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989); Soledad Novoa, «Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones», en *Seminario. Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2012); Gloria Cortés, *Modernas. Historias de mujeres en el Arte, Chile (1900-1950)* (Santiago: Origo Ediciones, 2013); Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta, eds., *Radical Women: Latin-American Art, 1960-1985* (Los Ángeles: DelMonico Books – Prestel, 2017); Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018); Varinia Brodsky y Mariairis Flores, eds., *Mujeres en las artes visuales en Chile/Women in the Visual Arts in Chile, 2010-2020* (Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, 2021), acceso el 2 de octubre de 2021, <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/mujeres-artes-visuales-chile/>.

<sup>9</sup> Llamado de la historiadora inglesa Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 50.

tradicional, el caso de las escultoras es aún más grave”<sup>10</sup>. Esta situación de la escultura se puede extender a otras prácticas, como la del arte gráfico, sobre la que se enfoca este estudio. A pesar de que, como se verá en las siguientes páginas, ha habido una participación femenina digna de observar en este ámbito particular, su baja notoriedad no es de extrañar, considerando que Romera, Galaz e Ivelic y Ossa hacen escaso o nulo énfasis en el asunto del arte gráfico.

La historia del arte occidental ha estado marcada por una jerarquización de las disciplinas artísticas, donde la pintura y la escultura han sido tradicionalmente consideradas “artes mayores”, mientras que técnicas como el grabado, el bordado, la cerámica o el textil han sido relegadas a un estatus “menor”. Esta jerarquía no es neutra, sino que está profundamente atravesada por construcciones de género que han condicionado tanto la valoración de las disciplinas como la visibilidad de quienes las practican. Rozsika Parker y Griselda Pollock, en su obra conjunta *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* y en textos individuales, analizan cómo la historia del arte ha construido una jerarquía disciplinar que no solo distingue entre “artes mayores” y “menores”, sino que asocia estas categorías a la diferencia sexual y a la división social del trabajo por género.

En *The Subversive Stitch*, Parker estudia el bordado como una técnica históricamente atribuida a las mujeres y, por ello, excluida del canon artístico. Parker muestra que el bordado fue construido socialmente como una actividad “propia de mujeres”, vinculada al ámbito doméstico y a la virtud femenina. Esta asociación no es inocente: implica que el bordado, y por extensión otras técnicas como el grabado y la cerámica, son desvalorizadas en comparación con la pintura y la escultura, consideradas “artes mayores” y asociadas a la creatividad masculina, la genialidad y la trascendencia pública. Parker argumenta que la feminización de ciertas técnicas no solo determina quién las practica, sino que afecta la percepción de su valor artístico. El bordado, por ejemplo, es visto como manualidad, artesanía o pasatiempo, no como arte legítimo. Esta desvalorización se extiende a otras técnicas que, por su asociación con lo femenino, quedan fuera del canon y de los relatos hegemónicos del arte. Parker sostiene que la exclusión del bordado del canon artístico es resultado de una ideología patriarcal que define qué prácticas merecen reconocimiento y cuáles deben permanecer en la sombra.

Por su parte, Pollock profundiza en la idea de que la jerarquía disciplinar en el arte es inseparable de la construcción de la diferencia sexual en la cultura visual. En *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* y otros textos, Pollock analiza cómo la historia del arte legitima la centralidad de los varones en las artes “mayores” y relega a las mujeres y a las técnicas feminizadas a posiciones marginales. Pollock sostiene que la feminización de ciertas técnicas refuerza su marginalidad: el bordado, el grabado y la cerámica son vistos como “menores” porque son practicados por mujeres o asociados a lo femenino. Esta marginalidad no es solo una cuestión de práctica, sino de discurso: los relatos historiográficos, la crítica y las instituciones artísticas reproducen la idea de que lo femenino es accesorio, decorativo, secundario. Así, la jerarquía disciplinar legitima la exclusión de las mujeres y de sus prácticas, y perpetúa la centralidad masculina en el arte.

---

<sup>10</sup> Gloria Cortés, «Los pinceles femeninos se ponen serios», en *Compartir el mundo*, ed. por María Laura Rosa y Soledad Novoa (Santiago: Metales Pesados, 2017), 76.

Pollock argumenta que la diferencia sexual en la cultura visual no es un dato natural, sino una construcción ideológica que organiza el campo artístico y determina qué prácticas y sujetos son dignos de reconocimiento. La feminización de ciertas técnicas opera como mecanismo de exclusión, y la jerarquía disciplinar se convierte en una herramienta para legitimar la centralidad de los varones y la marginalidad de las mujeres.

La perspectiva de Parker y Pollock permite proponer que la escasa visibilidad de las mujeres grabadoras en Chile no es solo resultado de una omisión de nombres, sino de la interacción entre discursos de género y la valoración jerárquica de las disciplinas artísticas. El grabado, al ser considerado “menor” y asociado a lo femenino, es relegado en la historiografía, y quienes lo practican —principalmente mujeres— quedan en posiciones marginales. Esta marginalidad se reproduce en los relatos canónicos, en la crítica y en las instituciones, y se traduce en la falta de reconocimiento y la escasa atención a las trayectorias de las artistas mujeres. Analizar la relación entre estatus disciplinar y género permite proponer una lectura más inclusiva y crítica de la historia del arte<sup>11</sup>.

Existe un corpus bibliográfico específico respecto de la historia local de la disciplina. Algunos de los títulos centrados en esta materia son *Dibujo y grabado en Chile* (1987), de Enrique Solanich; *La novela del grabado en Chile* (1995) y *Grabado. Hecho en Chile*, de Justo Pastor Mellado; *La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99* (1996), de Bárbara Becker; “Historia del grabado en Chile” de Jaime Cruz en *Grabado chileno* (2008); *Ensayo sobre*

---

<sup>11</sup> En este sentido, el artículo dialoga en el contexto latinoamericano con investigaciones como las de Ana Paula Cavalcanti Simioni y Lucía Laumann, que han demostrado que la exclusión de las mujeres en la historia del arte no se limita a la falta de nombres, sino que responde a procesos complejos de legitimación, profesionalización y construcción de jerarquías de género en el campo artístico. Simioni, por ejemplo, ha analizado cómo las pintoras y escultoras académicas brasileñas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX debieron enfrentar barreras institucionales y simbólicas para acceder al reconocimiento profesional. Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922* (São Paulo: Editora UNESP, 2008); Ana Paula Cavalcanti Simioni, «Gênero, arte e história: a profissionalização das artistas no Brasil», *Revista Estudos Feministas* 13, nº 3 (2005): 579-597. Por su parte, Laumann ha estudiado la memoria, la representación y la circulación de las mujeres artistas en el arte argentino contemporáneo, problematizando los relatos canónicos y visibilizando las disputas y silencios que atraviesan la historiografía y la crítica. Lucía Laumann, «Mujeres artistas y políticas de la memoria: prácticas y relatos en el arte argentino contemporáneo», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 61 (2017): 61-72; Lucía Laumann, «La memoria de las mujeres artistas en la historia del arte argentino: relatos, silencios y disputas», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 47 (2017): 97-112; Lucía Laumann, «Mujeres, arte y feminismo en la Argentina: entre la visibilidad y la memoria», en *Mujeres, arte y feminismo en América Latina*, ed. por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill (Buenos Aires: Siglo XXI, 2018), 145-162. Estos aportes permiten situar el caso chileno en diálogo con otros contextos regionales y fundamentan la necesidad de una mirada crítica sobre los procesos de exclusión y legitimación en el arte gráfico. También se vincula esta investigación con la historiografía feminista local relacionada con las prácticas tradicionalmente feminizadas, como la investigación de Josefina de la Maza en torno a los textiles, en que se constata que la desvalorización de ciertas técnicas responde a construcciones de género y no a criterios puramente formales o técnicos. Por ejemplo, en su artículo “Nunca te entregues ni te apartes del camino: textiles de resistencia en la década de los setenta”, analiza cómo las arpilleras y otros textiles realizados por mujeres durante la dictadura chilena fueron históricamente marginados y desvalorizados en el campo artístico, no por sus cualidades formales, sino por su asociación con lo femenino y lo doméstico. De la Maza pone el acento en la materialidad de estos textiles y en su historia de exhibición, mostrando que la exclusión y la desvalorización responden a construcciones sociales e ideológicas de género. Josefina de la Maza, «Nunca te entregues ni te apartes del camino», *Historia* 396 11, nº 2 (2021): 133-164.

*el grabado contemporáneo en Valparaíso*, de Alberto Madrid (1995); *Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99* (2017), de Felipe Baeza; *Taller 99: Sesenta años de grabado en Chile* (2017) y *Taller 99. Memoria colectiva del grabado en Chile* (2018), de Patricia Andaur y Paula Véliz; y “Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes” (2023), de Nicole González.

En varias de estas fuentes se encuentra la presencia de artistas gráficas. Tanto Becker como Andaur y Véliz han puesto en evidencia y subrayado la alta presencia de artistas mujeres en el Taller 99 desde sus inicios, que ha sido uno de los espacios más importantes en la historia del grabado en Chile. Enrique Solanich también incorpora múltiples nombres femeninos en su recorrido por la historia del grabado en Chile. En los últimos años, se han realizado esfuerzos por visibilizar la obra de las artistas grabadoras en el ámbito museal y académico. Un hito relevante en este sentido fue la exposición *Grabadoras mujeres del Fondo de las Artes* (septiembre-octubre 2012, Museo Nacional de Bellas Artes), organizada en conjunto con la Universidad de Playa Ancha, que reunió y puso en valor la producción gráfica femenina en Chile, con 70 obras de 45 artistas.

Desde una perspectiva de género y feminista, y con el propósito de cuestionar la exclusión femenina de las narraciones historiográficas, González se ha centrado en la baja representación de grabadoras en el coleccionismo museal, refiriéndose comprensivamente a un conjunto de obras de artistas que destacan por su incorporación a la colección del MNBA. Como ya se ha mencionado, algunas artistas han recibido mucha atención individual y por consiguiente se ha escrito respecto de su obra con mayor frecuencia en los años recientes. Sin embargo, no se ofrece, hasta el momento, un relato historiográfico general y panorámico sobre el grabado en que las mujeres tengan un lugar consistente con su efectiva participación a lo largo de su historia. Mujeres que estuvieron activas antes de la mitad del siglo XX son incluidas en la bibliografía especializada, pero en gran parte de ella no se les otorga un rol protagónico ni se ofrece información extensa. Por otro lado, artistas más reconocidas son asociadas principal o exclusivamente con otras prácticas. Cabe preguntarse: ¿A qué se debería esta exclusión? ¿Qué vínculos existen entre el estatus secundario del grabado en la historiografía del arte chileno y la escasa visibilidad de las artistas mujeres en esta disciplina?

Sin intentar llenar los vacíos mencionados entre los límites de este artículo, la hipótesis de este trabajo, como se planteó más arriba, es que la invisibilización de las mujeres grabadoras en Chile no responde solo a una omisión de nombres, sino a la interacción entre discursos de género y la valoración jerárquica de las disciplinas artísticas, que han relegado tanto al grabado como a quienes lo practican a posiciones marginales en la historiografía. Por una parte, aunque los procedimientos y los artefactos empleados, y por tanto también sus resultados, poseen cualidades de mérito, la disciplina es desconocida por muchos, permaneciendo en alguna medida en las sombras. Es algo reconocible para artistas, *connoisseurs* y coleccionistas, conservadores, restauradores e historiadores, personas familiarizadas con la circulación de las estampas y relacionadas con su uso industrial o en la imprenta. Entonces, si bien la estampa implica una revolución en la historia de las imágenes, satisfaciendo incontables demandas incluso tras la aparición de la fotografía, el arte gráfico no ha gozado de la misma valoración que la pintura y la escultura. Conservando aún la asociación con una tradición ‘artesanal’ y con la expansión

europaea del uso industrial del estampado sobre objetos y publicaciones periódicas en el siglo XIX, hacia comienzos del siglo XX prevalece cierta comprensión utilitaria de la técnica. En consecuencia, la estampa ha tenido una posición secundaria, breve, en el principal relato de la historia del arte en Chile.

Por otra parte, la bibliografía que se refiere a la técnica afirma a artistas masculinos como héroes de su desarrollo en el país, desde el punto de vista de hitos inaugurales en la enseñanza y la innovación. En relación a la enseñanza del arte gráfico en Chile se cuenta: la propuesta de Otto Lebe de la fundación de una escuela de grabado en 1887, abierta hasta 1891; la inclusión del curso de grabado en madera como asignatura en la Escuela de Bellas Artes, a cargo de León Bazin en 1902; la creación del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas en 1931, dirigido por Marco Bontá; la fundación del Taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, liderada por Carlos Hermosilla. Desde la mitad del siglo XX en adelante, destacan la apertura del Taller 99 por Nemesio Antúnez en 1956 y su incorporación en 1958 a la recién constituida Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y el establecimiento del Taller de Artes Visuales por Francisco Brugnoli en 1974.

Incluso González, quien realiza un indudable aporte con su investigación, de todas formas, reproduce a veces esta tendencia. Para ilustrar con un ejemplo, al presentar el Taller de Artes Gráficas destaca a Marco Bontá como director, pero solo menciona a Ana Cortés entre sus estudiantes y en una nota al pie su trabajo a cargo del curso de Afiche y Propaganda<sup>12</sup>. Esto probablemente se debe a la profundidad con que las fuentes de nuestra investigación están sobredeterminadas por el problema de la construcción del rol del maestro masculino.

Se analizará a continuación la relación entre el estatus del grabado en la historiografía del arte chileno y la visibilidad de las artistas mujeres que lo practicaron. De esta manera, se articulará a su vez una reseña que refrendará la actividad de algunas artistas gráficas en Chile y sus posiciones a medida que la técnica alcanza propiamente estatus artístico, según el discurso predominante en el ámbito del arte. La intención de este trabajo no es mostrar nombres exhaustivamente ni proponer una historia sobre mujeres en una narrativa separada de los artistas masculinos. Rozsika Parker y Griselda Pollock han señalado que la intervención feminista debe consistir en revisar y resistir los fundamentos ideológicos que subyacen a la historiografía del arte y escribir en nuevas lógicas que sorteen la construcción de lo femenino, su diferencia y su exclusión<sup>13</sup>. Así, aquí se abordarán algunos problemas que se presentan en los relatos y testimonios hegemónicos y se sugerirán claves para comprender el lugar de las artistas gráficas en las narraciones canónicas, así como el de las mujeres en las artes gráficas, trazando una ruta descentrada del sujeto artista descubridor, maestro iniciador, fundador, líder, etc., como son descritos los mencionados arriba.

Cabe señalar que, aunque este trabajo incorpora una dimensión monográfica al recopilar y sistematizar antecedentes sobre el grabado y las mujeres grabadoras en Chile, dicha estrategia

---

<sup>12</sup> Nicole González, «Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes», *Bajo la lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural* (2023), 4, acceso el 20 de enero de 2025, <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/matriz-y-estampa-las-grabadoras-en-la-coleccion-del-museo-nacional-de-bellas-artes>.

<sup>13</sup> Parker y Pollock, *Old Mistresses...*

responde a la fragmentación y escasa atención que ha recibido el tema en la historiografía tradicional. La reconstrucción de fuentes y trayectorias no constituye un fin en sí mismo, sino que busca sentar las bases para el análisis. Por ello, en ciertos pasajes se exponen y discuten en detalle los aportes y limitaciones de autores como Baeza, con el fin de evidenciar lagunas, omisiones y sesgos en los relatos existentes, y fundamentar la necesidad de una intervención crítica feminista.

El arco temporal amplio es necesario para mostrar que la relación entre mujeres y grabado no es un fenómeno reciente ni episódico, sino una constante en la historia del arte en Chile. Solo un recorrido de largo plazo permite evidenciar tanto la persistencia de la participación femenina como la diversidad de formas y discursos que ha adoptado la práctica gráfica. Además, permite observar que, lejos de haber sido relegadas o forzadas a esta disciplina, muchas artistas eligieron el grabado como espacio de experimentación y agencia, desde María Graham hasta Luz Donoso.

### Artes gráficas: una práctica que transforma su valor

La primera mujer que aparece en la documentación acerca del arte gráfico en Chile es la artista y escritora viajera María Graham, nacida en Inglaterra en 1785. En 1824 publicó *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*<sup>14</sup>, narrando su llegada a Valparaíso y sus observaciones en el recorrido realizado por diversas localidades de la zona central del país. Estas memorias, impresas en Londres, incluyen ilustraciones litográficas de los dibujos realizados por ella de paisajes, edificios y hechos presenciados en estos viajes. En su diario anota haber encontrado una prensa litográfica en la casa de Lord Cochrane, donde se alojaba, y su deseo de imprimir uno de sus dibujos: “pienso reproducirlo en piedra. Será el primer grabado hecho en Chile, y probablemente en este lado de América del Sur”<sup>15</sup>. Esto no pudo llevarse a cabo<sup>16</sup>, sin embargo, se encargó de elaborar la matriz para litografiar las proclamas de despedida de Lord Cochrane en enero de 1823, que fueron impresas con un amplio tiraje en el mismo lugar<sup>17</sup>. Su incursión se encuentra a medio camino entre la producción funcional, documental y la voluntad artística.

A comienzos del siglo XX, la artista francesa Margarita Jacob de Bazin (1867-¿?) colaboró con su marido León Bazin en el curso de grabado en madera de la Escuela de Bellas Artes, creado en

---

<sup>14</sup> *Journal of a Residence in Chile during the year 1822 and a Voyage from Chile to Brasil in 1823*. Esta obra se ha traducido en más de una ocasión, también como *Diario de mi residencia en Chile en el año 1822*.

<sup>15</sup> María Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)* (Santiago: Editorial América, s.f.), acceso el 29 de diciembre de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7694.html>, 376. La prensa, que se reconoce como la primera prensa litográfica en Chile, fue encargada por Cochrane a Inglaterra en 1822. La estampa de Graham sería únicamente la primera obra impresa en este medio, pero en rigor no sería la primera obra estampada en Chile, pues antes se imprimió, con ornamentaciones, *Modo de ganar el Jubileo Santo*, un incunable de 1776 y esquelos fúnebres. «Los orígenes del grabado en Chile», acceso el 15 de noviembre de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-762.html>.

<sup>16</sup> Esta entrada del diario corresponde al 17 de noviembre de 1822 y el terremoto tendría lugar el 20 de noviembre, como ella misma relata.

<sup>17</sup> Bárbara Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99» (tesis de grado, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996), 31.

1902<sup>18</sup>. Apenas llegada a Chile, envió 18 grabados a la *Exposición de Material de Enseñanza*<sup>19</sup>. Participó en varios Salones Oficiales de la Escuela de Bellas Artes y ganó el Premio de Honor en 1904. Junto a Jacob, en esa misma ocasión recibieron también medallas las artistas del taller Elisa Berroeta, Marta Almeyda, Adriana Almeyda y Amelia Saavedra<sup>20</sup>. Cabe mencionar que Elisa Berroeta fue la primera persona becada por el gobierno de Chile para estudiar grabado en Francia<sup>21</sup>, donde estuvo entre 1905 y 1907 y participó en el Salón de París en 1906 y 1907<sup>22</sup>.

Virginio Arias, director de la Escuela de Bellas Artes en 1900 y 1901, afirma: “El ramo de grabado en madera lo estudian de preferencia las niñas, i, por lo general, comienzan ya a encontrar en ese trabajo ocupación lucrativa”<sup>23</sup>. Hay un incipiente carácter profesionalizante en su arte gráfico y cierta visibilidad al publicar algunas de sus obras en la revista *Selecta*. No hay detalles sobre los trabajos lucrativos aludidos por Arias, pero este las sitúa entre:

“[...] los alumnos de ambos sexos que se han formado en la Escuela de Bellas Artes [...] de quienes] se puede afirmar que en su mayor parte ocupan hoy puestos de profesores de dibujo en las escuelas, en los liceos, o en las escuelas profesionales de la República, etc. Hacen igualmente trabajos de arte que les son regularmente remunerados, lo que quiere decir que prestan al país servicios efectivos en la medida de sus fuerzas, i ganan ellos mismos su vida de un modo honorable i decente [...]”<sup>24</sup>.

Este es un argumento de peso en la defensa del autor sobre la Escuela de Bellas Artes. Aunque parecen equipararse las situaciones de hombres y mujeres, las alumnas han sido denominadas “niñas”, no mujeres, incluso teniendo una actividad económica que podría haberles dado cierta independencia —o una independencia simbólica— que les valiera la consideración de sujetos adultos en la época y, además, al haber estado respondiendo a un criterio de valor de la institución. Sin embargo, se refuerza su diferencia y posición asimétrica respecto de los varones, en tanto menores en edad, madurez o experiencia, o en cuanto no casadas o no convertidas en madres, pendiente la realización de lo propio de su género o carentes aún de un estatus legal y social adquirido en función del hombre. Por otra parte, hay que reparar también, al leer las palabras de Arias, en la determinación del término ‘niñas’ con la partícula ‘las’. Con el artículo

---

<sup>18</sup> En el taller de Bazin se trabajó también sobre metal, aparte de grabado en madera. *Ibídem*, 53. Según Virginio Arias: “Comprende el estudio de tonos, facsímiles, puntos, dibujo sobre madera, acuarela, lavado, figuras, composiciones, paisajes i ejecución de grabado”. Virginio Arias, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), 13.

<sup>19</sup> Exposición celebrada en el Congreso General de Enseñanza Pública. Se exhibieron cuatro grabados en madera de alumnos, 13 grabados en madera de León Bazin y 18 de Margarita Jacob de Bazin. *Ibídem*, 19-20.

<sup>20</sup> Existen incongruencias en los nombres de las artistas entre los catálogos, pero se puede afirmar que las mujeres de este taller que estuvieron activas en esos años fueron Marta Almeyda, Adriana Almeyda, Elisa Berroeta, Amelia Saavedra y Emma González. En los catálogos publicados por el Museo Nacional de Bellas Artes *Exposición anual de Bellas Artes de 1916*; *Exposición Oficial de Bellas Artes, Salón 1920*; *Exposición de Bellas Artes, Salón Oficial de 1922* se menciona que Marta Almeida y Adriana Almeida (apellidos con distinta grafía) ganaron premios previamente en 1904, ambas menciones honrosas en grabado. Se señala también que tanto Elisa Berroeta como Amelia Saavedra habían recibido en la misma categoría en 1904 la 3ª medalla y que a Emma González se le había otorgado la 3ª medalla en 1906, la 2ª medalla en 1907, la 2ª medalla en la Exposición Internacional de Quito de 1909 y la 3ª medalla en la Exposición Internacional de 1910.

<sup>21</sup> Cortés, *Modernas...*, 139.

<sup>22</sup> Arias, *Memoria...*, 23.

<sup>23</sup> *Ibídem*, 25.

<sup>24</sup> *Idem*.

definido no se refiere a sujetos individuales —‘algunas’ niñas— que se interesan en el grabado o artistas concretas que son mujeres y lo estudian. Es un comentario en el que, tematizando el taller, presenta el atributo de que el género femenino predomina en él. El mensaje puede leerse como una relación entre práctica y género como categoría colectiva y no como la identificación de mujeres que se vuelven artistas gráficas. Su trabajo lucrativo es el respaldo para justificar el curso, no para validar la producción de estas.

A través de esta fuente se perciben notas de un discurso de época, pero también se empaña la visión acerca del carácter de estas primeras prácticas gráficas en Chile. Al reflexionar sobre el estatus de la técnica entre las artes se debe tener la precaución de distinguir el valor que el discurso de su tiempo y el relato historiográfico le han asignado según determinados criterios e intentar aproximarse a estas historias buscando las claves para su adecuada comprensión, tensionando precisamente prejuicios reduccionistas. Así, cabe reparar en cierta relación establecida en la *Memoria* de Arias entre el arte con fines estéticos y lo práctico-industrial. Cita las siguientes palabras de Emilio Rodríguez Mendoza:

“Una vez que la Escuela, en el local más céntrico, vea reunidas en un solo plantel todas las secciones i dependencias anteriormente indicadas, empezará a llenar, no sólo los fines de un arte puramente estético que encuentra un público aun escaso entre nosotros, sino que dotará de instrucción práctica a los alumnos, los cuales hallarán en una industria artística campo en que aplicar sus conocimientos”<sup>25</sup>.

Consistente con la justificación de la institución que hace Arias a partir del ejercicio profesional de los artistas, se promueve la idea de un arte también de utilidad. Existe una dicotomía, pero el hacer del artista parece tener estos dos propósitos posibles, sin excluir el “aplicar sus conocimientos” de lo propio de la Escuela de Bellas Artes, entre las otras disciplinas. Es posible que se asigne una estimación diferente a unos u otros artistas, pero la práctica del grabado, en este contexto, evidentemente tenía, según estos términos, un carácter artístico, aunque tal vez no con un propósito estético puro —como en la antigua distinción de la estética kantiana—. En definitiva, no se encuentra exiliado del campo artístico.

De todas formas, aun estando entre los cursos tradicionales de la Escuela de Bellas Artes, la práctica es presentada en el Salón Oficial de 1904 en la sección miscelánea “Arte aplicado a la industria”. En esta oportunidad todas las participantes del taller y el profesor enviaron grabados que reproducían pinturas, dibujos o esculturas de otros artistas. Su actividad parece conquistar cierta validación en 1906, cuando algunas de las estampas expuestas no fueron copias de otras obras, sino imágenes originales, y aparecieron en el catálogo en la sección especial “Grabado”. Es posible que ellas asumieran una producción cuya apreciación se encontraba en una posición ambigua o doble: no aún una técnica legitimada por sí misma con un fin puramente estético para recibir atención independiente, como la pintura y la escultura —inexorablemente primeras en los catálogos—, pero de índole artística y a la altura de la formación de los artistas de la Escuela; no desligada de su carácter funcional —como material didáctico con el cual podrían ganar dinero, por ejemplo—, pero con interés en la reproducción de obras de arte, al menos en estos espacios, y no principalmente al servicio de la industria.

---

<sup>25</sup> Emilio Rodríguez Mendoza citado en Arias, *Memoria...*, 15.

Parece producirse una elipsis en el relato sobre el grabado en el marco institucional en la década siguiente y durante casi toda la de 1920. En 1910 Emma González fue la única expositora en la categoría exclusiva de “Grabado” del *Salón Oficial*. Luego, en 1911 la exhibición reunió las categorías de dibujo y grabado —también se había hecho así en 1909— en la que solo hubo caricaturas de artistas varones. En 1912 se creó la sección “Dibujo y Grabado y Caricatura” y la única obra señalada como grabado perteneció a Emma González, quien a su vez fue la única mujer en esa categoría. A partir del año siguiente no hubo sección especial para esta técnica y no siempre es posible identificar qué obras, si hay, corresponden a las artes gráficas, puesto que, bajo la categoría de “artes aplicadas” o “artes decorativas”, no se indica a veces de qué medio se trata.

Sin sección independiente en la década de 1920, con poca frecuencia se menciona en los catálogos la participación de artistas con obras gráficas. La ausencia de mujeres en este espacio coincide con una baja preponderancia general del arte gráfico. Solo en 1928, Ana Cortés, Emilia Guevara, Teresa Heyer e Inés Puyó presentan *affiches* en la sección “Arte decorativo”. Desde entonces comienza a asomarse este tipo de obra, aunque no todavía con constancia<sup>26</sup>. A partir de la bibliografía, es difícil dar cuenta del devenir de la gráfica fuera del circuito institucional en este periodo, pero no se debe suponer que la causa fuera el abandono de la práctica. Se puede plantear como hipótesis desde la perspectiva crítica asumida aquí que la prevalencia del ámbito oficial universitario, como referente en la construcción del relato, opaca aquella actividad —quizás principalmente de mujeres o también hombres sin formación oficial— que, como experimentación artística independiente llevada a cabo en espacios particulares, se pudo ver desplazada a los márgenes.

Un nuevo estadio en la historia del grabado puede identificarse con el acercamiento de la técnica al ámbito de lo industrial, cuando las mujeres siguen presentes, pero sin asociarse sus nombres a la percepción de una consolidación de la práctica por parte de los relatos historiográficos. En 1929, tras el cierre de la Escuela de Bellas Artes, varias artistas fueron enviadas a formarse a Europa en el grupo de becados por el Estado, con el fin de especializarse en las artes aplicadas y tres de ellas específicamente en las artes gráficas: “Emilia Guevara, que fue enviada a estudiar gráfica y *affiche*, grabado en madera y linóleo; [...] Laura Rodig, pintura decorativa y grabado en metal al ácido, orfebrería; Inés Puyó, artes textiles, pintura sobre género, grabado al ácido en metales, *affiche*, grabado en madera y linóleo, encuadernación [...]”<sup>27</sup>. Se encuentran pocas señas sobre la práctica de Guevara y Puyó en la gráfica, sin embargo, sobresale como obra de esta disciplina el afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres en Chile (MEMCH) que Laura Rodig haría más tarde, en 1937.

En la década de 1930 el crecimiento de la industria editorial a nivel mundial fomentó el desarrollo de la producción gráfica gracias a la mejora y aparición de tecnologías de impresión

---

<sup>26</sup> En las ocasiones en que el Salón contó con grabados (1923, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, de acuerdo con los catálogos), este figuró casi siempre bajo las secciones “Arte decorativo”, “Artes decorativas” y “Artes aplicadas”. Solo en 1925 existió la categoría “Grabado en madera”, cuyo representante fue Roberto Dávila Carson (1925). En la década, apenas 8 artistas gráficos concurren al evento: Roberto Dávila Carson (1923, 1925, 1926, 1928), Laureano Guevara (1927), Ana Cortés (1928), Emilia Guevara (1928), Teresa Heyer (1928), Inés Puyó (1928), Marco Bontá (1929) y Héctor Cáceres (1929). En 1930, no se explicita que nadie haya participado con este tipo de obra.

<sup>27</sup> Cortés, *Modernas...*, 142.

que beneficiaron la práctica de artistas y la reproducción de obras de arte<sup>28</sup>. Este proceso consolidó la obra gráfica en la ilustración de libros, pero también fue utilizada de manera relevante para la difusión de discursos comprometidos social o políticamente, como en el caso de Rodig.

Ana Cortés, quien había estado en Francia en la segunda mitad de la década anterior, se convirtió en 1930 en la primera mujer en ocupar el puesto de profesora en la Escuela de Artes Aplicadas<sup>29</sup>. Con la creación del Taller de Artes Gráficas de dicha institución, en 1931 tomó la dirección del curso de Afiche y Propaganda, cargo en el que permaneció hasta 1959<sup>30</sup>. El Taller de Artes Gráficas, en principio, orientaba la formación hacia prácticas involucradas en la industria editorial<sup>31</sup>, sin embargo, la expectativa de participar en dicha ocupación no se cumplió. El tipo de creación del Taller, inclinada hacia una mayor valoración estética de las artes gráficas, no respondía al desarrollo tecnológico del país<sup>32</sup>. Por lo demás, esto se relacionaba con el hecho de que en el ámbito de las artes aplicadas la voluntad de elaborar una identidad nacional y de liberar a las clases populares obreras de la mecanización de la industria local se traducía precisamente en la afirmación estética de lo producido, contra la pura funcionalidad<sup>33</sup>.

El Taller de Artes Gráficas implicó un cambio de categoría para el arte gráfico en los términos del discurso institucional del momento. De acuerdo a Felipe Baeza —quien estudia el desarrollo del grabado en Chile principalmente entre los años 30 y 50—, se inició, a través de “un proceso pedagógico-divulgativo”, una transición desde una comprensión funcional de la gráfica, como medio de reproducción de imágenes al servicio de la transmisión de ideas, hacia una concepción de orden estético, estableciéndose un canon “de corte realista, figurativo, popular y nacionalista”<sup>34</sup>. La tendencia estética correspondería a la figuración —en oposición a las

---

<sup>28</sup> Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973* (Buenos Aires: Edhasa, 2012), 51.

<sup>29</sup> Cortés, *Modernas...*, 88.

<sup>30</sup> Roberto Farriol, «Presentación», en *Reb/velada*, VV.AA. (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015), 10.

<sup>31</sup> De acuerdo a *Escuela de Artes Plásticas Sección Artes Aplicadas*, estas actividades incluían: “Tipografía, Affiche, Grabado, Impresión, Encuadernación, Dorado. —Dibujo y composición tipográfica. Conceptos del affiche e ilustración. Estudio de la impresión corriente y talla dulce. Grabado en sus diferentes técnicas: punta seca, agua fuerte, barniz húmedo, madera, linóleo. Conocimiento de los diferentes géneros de encuadernación: bibliotecas. Preparación y costuras de libros, del cuero, de lomos, de cortes y de capiteles en técnicas simples. Decoración exterior del libro; decoración de cortes, etc. Dorado sobre cuero, tela, etc. Bruñido y barnices. Revisión de las materias del año anterior, ampliando los conocimientos. Adaptación del affiche a la réclame en general. Litografía (preparación de las piedras litográficas, granaje, dibujo litográfico, calco e impresión). Grabado al acua tinta. Encuadernación artística en materiales finos, (marroquí, chagrí y pergamino). Técnica del repujado en cuero y sus diferentes aplicaciones. Dorado en los diferentes materiales de encuadernación. Decoración de mosaicos en cuero. Conocimientos de los procedimientos mecánicos de la tipografía. Impresión y ejecución de tricomías a la Talla Dulce. Técnica del Heliograbado. Realización libre del alumnado de los conocimientos adquiridos en los años anteriores y especialización en cualquiera de los diferentes aspectos de las Artes Gráficas. Visita a los diferentes establecimientos gráficos del país. Historia de las Artes Gráficas”. Universidad de Chile, *Universidad de Chile: Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas* (Santiago: Editorial Nascimento, 1934), 49-50.

<sup>32</sup> Felipe Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99» (Tesis de Magíster, Universidad de Chile, 2017), 20; 25-26.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 32-33.

<sup>34</sup> *Ibidem*, 8, 14.

propuestas de la abstracción— y a un realismo —vinculado a los procesos ideológicos, políticos, culturales, relacionados con las luchas sociales de la década— cuya temática central fue lo popular. De esta manera, Ana Cortés, junto a Marco Bontá, director del Taller de Artes Gráficas y profesor del curso de grabado, dieron a este espacio un rol decisivo en la comprensión y visibilización del carácter artístico del grabado en Chile.

No obstante, es importante delimitar críticamente en qué consiste esta transformación en el valor del grabado. Se puede rastrear en las fuentes la intención y el afán de dar legitimidad artística a este tipo de producción y se puede constatar la desigualdad en que se encuentra frente a otras prácticas. Pero, de acuerdo a lo expuesto sobre el curso de grabado de la Escuela de Bellas Artes en la primera década del siglo, no es posible afirmar —como hace Baeza— la idea de que el Taller de Artes Gráficas fuese “la cuna de los primeros grabadores chilenos que pensaron la disciplina como medio artístico”<sup>35</sup>; que “el grabado [... hubiera sido] considerado sólo como un medio para la transmisión de ideas a través de la imagen”<sup>36</sup>; o —como afirma González— que recién a mediados del siglo XX se produjera una “profesionalización gráfica al interior de las artes visuales”<sup>37</sup>. Si bien se sigue aquí parcialmente la lectura que hace Baeza de la posición que tiene el grabado y su proceso de adquisición de un carácter artístico autónomo en las décadas en las que se concentra el autor, el presente relato se debe distanciar de aquel tipo de generalizaciones, proponiendo intervenir con una mirada más amplia del desarrollo de la gráfica, desde el siglo XIX hasta finales del XX. Se debe incluir la actividad del taller de Bazin, que de hecho, da señas de un carácter profesional asumido por las artistas.

En primer lugar, únicamente desde el marco institucional y sus alrededores —el juicio de figuras de autoridad, la crítica, la prensa, la narración canónica, la enseñanza y la exhibición— no se obtiene con certeza la percepción que las artistas de la primera década del siglo XX poseían acerca de su obra. En segundo lugar, no necesariamente la concepción de la estampa de las décadas anteriores la identifica primordialmente con la funcionalidad técnica en un contraste excluyente frente a un carácter estético, como polos decisivos para su consideración artística. Lo que puede parecer desde análisis posteriores una posición ambigua o vacilante exige buscar o elaborar conceptos adecuados. Es sugerente, por ejemplo, el hecho de que el término “artesanía” surge en varios textos a propósito del arte gráfico entre la década de 1930 y 1950 y, sin embargo, Arias no lo utiliza<sup>38</sup>. Por tanto, es cuestionable que estas categorías —vinculables al segundo tercio del siglo— sean aplicables al escenario previo. No es adecuado despojar a la gráfica de los albores del siglo de un estatus artístico, desde el discurso de otro tiempo que eligió así recordarlo u omitirlo en claves diferentes. De lo contrario, se acaba en la exclusión de ese temprano capítulo en los relatos acerca del grabado “artístico”. Con este mecanismo se desplaza de manera efectiva a las artistas mujeres.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, 21.

<sup>36</sup> *Ibidem*, 14.

<sup>37</sup> González, «Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes», 12.

<sup>38</sup> Pasada la mitad del siglo se sigue utilizando esta clase de expresiones. Por ejemplo, el Taller 99 es aludido como “la iniciación de un movimiento renovador de esta artesanía”. «Grabados del ‘Taller 99’», *Las Últimas Noticias*, 15 de diciembre de 1956.

## El grabado modernista a mediados del siglo XX

A continuación, siguiendo el devenir del estatus del grabado, se puede observar cómo participan las artistas gráficas y la ambivalente apreciación de su labor de la mano de una correlativa valoración de la técnica.

Tras la apertura del Taller de Artes Gráficas, la visión de estas, extendida al comienzo de la década de 1930, como meramente utilitarias continuó desplazándose, gracias a su fomento por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (IEAP) y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), creados en 1945 y 1947, respectivamente. Esto implicó la realización de múltiples exposiciones de artistas locales e internacionales y actividades formativas para el público. Además, fue de gran importancia para su visibilización el inicio de la primera colección institucional de estampas, en el MAC: una iniciativa que “sirvió como una vindicación de la disciplina y también para despertar la curiosidad de la opinión pública. Esta colección llamó la atención de la prensa, aspecto que durante la primera década de vida del Museo fue constantemente reconocido como uno de sus más importantes atributos [...]”<sup>39</sup>.

No obstante, para la segunda mitad de la década de 1940, diversas fuentes otorgaban a la estampa un estatus menor frente a otras artes —por omisión y atención marginal en relatos historiográficos, textos críticos o en catálogos— y a veces una asociación indisoluble entre esta y sus funciones históricas. Siguiendo la perspectiva de Baeza acerca de esto, se trató de un desfase entre la enseñanza de la técnica y la percepción de las artes gráficas por parte de sus gestores y las categorías de análisis y valores de que disponían los intelectuales. En este sentido, no hay que olvidar que las funciones preponderantes del grabado en el campo editorial y como vehículo de mensajes políticos implicaban imágenes figurativas y narrativas<sup>40</sup>. A partir de este hecho, Silvia Dolinko sugiere que la gráfica en esta línea habría sido excluida del canon de la modernidad que afirmaba una “progresiva autorreferencialidad de la representación y la autonomización formal desentendida de circunstancias sociales o históricas”<sup>41</sup>. Si bien en el siglo XX la jerarquía de las artes y los supuestos a su base fueron sucesivamente cuestionados en el trabajo de múltiples artistas, en este periodo el arte gráfico no ganó igual consideración ni alcanzó un valor equivalente en el mercado a la pintura en los principales circuitos artísticos. En el paradigma modernista, la pintura continuó teniendo su histórica preeminencia en el canon del arte, liberada de aquellos elementos con que la gráfica aún mantenía una referencia a realidades extraartísticas. Sin embargo, la exploración de algunos grabadores comenzó a moverse también en esa dirección.

En 1944, Lily Garafulic recibió una beca Guggenheim para estudiar en Estados Unidos, en la New School of Social Research de Nueva York, donde conoció el *Studio 17*, dirigido por el artista británico Stanley William Hayter desde 1930, y comenzó a desarrollar la práctica del arte gráfico en un escenario clave en el proceso de adquisición de la categoría artística de la estampa<sup>42</sup>. Su

---

<sup>39</sup> Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99», 42.

<sup>40</sup> Dolinko, *Arte plural...*, 28.

<sup>41</sup> Dolinko, *Arte plural...*, 29.

<sup>42</sup> El *Studio* o *Atelier 17* fue fundado por Hayter en 1927 en París, en la dirección 17 Rue Campagne Première, como un espacio para el desarrollo y exploración de la técnica del arte gráfico. El artista trasladó su taller a Nueva York a

propuesta artística ponía de relieve lo material, el papel, la experimentación en las posibilidades específicas del medio y poseía una tendencia hacia la abstracción, sin contenido político. Vinculado a artistas del surrealismo y a jóvenes promesas del medio artístico de Nueva York, con estudiantes de todo el mundo, las características del taller lo situaron al centro de la escena, pues hacia el final de la Segunda Guerra Mundial su práctica resultaba idónea a los valores del paradigma modernista con el cual Estados Unidos intentaba consolidar su posición en el ámbito del arte a nivel mundial<sup>43</sup>. Recibió la máxima consideración, desde el punto de vista de la validación institucional, al organizarse en el *Museum of Modern Art* (MoMA) en 1944 la muestra titulada *Hayter and Studio 17*. Lily Garafulic estuvo en el conjunto de expositores conformado por artistas de múltiples orígenes, entre ellos también otros chilenos. Luego de viajar por Norteamérica, esta exposición fue enviada a varios países latinoamericanos y a Chile en 1947<sup>44</sup>.

Es significativo el hecho de que en 1946 Garafulic ganara en el 57° *Salón Oficial de Artes Plásticas* el *Primer Premio de la Sección de Dibujo y Grabado* con la obra *Cellista* (buril y aguafuerte, 1945), que había presentado también en el MoMA. “Garafulic [...] muy tempranamente estaba insertando en el campo artístico nacional las innovaciones modernistas para el grabado y daba a conocer una concepción de imagen inusual o por lo menos no trabajada en los talleres de [Marco] Bontá o [Carlos] Hermosilla”<sup>45</sup>, es decir, en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. La obra despertó el interés y la estima del jurado, aun cuando no respondía a la tendencia local, tal vez por su novedad en el trabajo de la técnica. Podría postularse que fueron factores en la aprobación de las autoridades el antecedente expositivo en el MoMA, es decir, el respaldo institucional de prestigio y la importación de atributos del centro de la modernidad artística. Por otro lado, Lily Garafulic destacaba en la escultura, su obra tenía prestigio, un prestigio que podría haber contribuido al reconocimiento de su obra grabada.

Por otra parte, la legitimación de esta tendencia no estaba todavía instalada. La muestra *Hayter y Studio 17*, que tuvo lugar en el Instituto Chileno-Norteamericano al año siguiente, fue criticada, a diferencia del caso de Garafulic, por su propensión a la abstracción y preocupación por la exploración técnica, desligándose de su “misión específica”<sup>46</sup>. No obstante, en otras

---

causa de la Segunda Guerra Mundial en 1940, siendo acogido en la New School of Social Research. Patricia Andaur y Paula Véliz, *Taller 99: Memoria colectiva del grabado en Chile* (Santiago: Ediciones UC, 2018), 29.

<sup>43</sup> Silvia Dolinko explica lo que implicaba la estética del *Studio 17*: “[S]u énfasis en la representación abstractizante, el virtuosismo técnico y el aspecto decorativo lo diferenciaba de la tradición del grabado ortodoxo tal como había predominado en Estados Unidos y en México. Lo “despolitizaba” o, más bien, podía reconducirlo hacia una forma más sutil de herramienta política, al convertirlo en un nuevo modelo de grabado contrapuesto al conocido hasta ese momento”. Dolinko, *Arte plural...*, 42-43.

<sup>44</sup> *Hayter and Studio 17* tuvo lugar “[...] entre junio y septiembre [...] organizada por Monroe Wheeler con más de sesenta grabados de artistas de España, Chile, Bélgica, Alemania, Austria, Egipto, Rumania y Argentina”. *Ibidem*, 44. Dolinko afirma: “se trató de un conjunto inscripto dentro de los envíos organizados por entidades norteamericanas como parte de una campaña tendiente a afianzar, ya en tiempos de la guerra fría cultural, la imagen de la “libertad artística” norteamericana en el territorio latinoamericano”. *Ibidem*, 47.

<sup>45</sup> Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99», 38.

<sup>46</sup> En particular Antonio Romera se refirió a que la obra de Hayter se apartaría de la “misión específica” de la técnica. Antonio Romera, «Exposición de grabados», *La Nación*, 27 de abril de 1947.

instancias del mismo año la crítica celebró aquellas cualidades, introduciendo como valores la autonomía, el despliegue técnico y estético<sup>47</sup>. En 1950 se realizó en Santiago, sin recibir mucha atención, la exhibición *El arte de la serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos* en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, cuyo envío por parte de la *National Serigraph Society* de Estados Unidos fue gestionado por la artista Lilo Salberg, quien estaba estrechamente vinculada al Taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Se dice en el catálogo: “El montaje de las obras, traducción del catálogo y demás detalles de la muestra han estado a cargo de la artista antes mencionada cuyos trabajos en grabado, que firma Lilo Salberg, son conocidos por nuestro público”<sup>48</sup>. Debe leerse la consciencia de que existe un rol de gestión y promoción en manos de una artista mujer, un aspecto también poco tratado en la literatura acerca de la gráfica.

Pocos años después prevaleció la validación artística de la gráfica en Chile y en todo Occidente. La estampa fue revalorizada internacionalmente en la década de 1950, poniendo al centro del discurso acerca de esta el concepto de “grabado original”. Cita Silvia Dolinko un artículo de la revista francesa *XX<sup>e</sup> de Siècle*, que imprimía litografías “originales”, en que se expresa que estos colaboraban en el regreso a “las bellas artes de la tradición de la edición de arte, envilecida estos últimos tiempos por demasiadas reproducciones mecánicas”<sup>49</sup>. Efectivamente, se produjo una consolidación definitiva de esta como “obra de arte”, un original múltiple, estéticamente autónomo, distinto de la reproducción funcional de la industria. Con el crecimiento del mercado artístico en el periodo de posguerra aparecieron nuevos consumidores de arte —un público mucho mayor al del tradicional coleccionista— para quienes estas imágenes, de menor precio, constituyeron un arte accesible. No obstante, para resguardar su valor comercial como obra de arte, surgió y se divulgó cierta normalización de la estampa, en la que la firma, el control del tiraje y la injerencia del artista en la impresión resultaron criterios cruciales para el circuito artístico tradicional<sup>50</sup>. En Chile se respondió a los mismos parámetros.

En concordancia, durante la década de 1950 se expusieron en abundantes ocasiones estampas de artistas locales e internacionales<sup>51</sup>. Desde el punto de vista del MAC, como de la

---

<sup>47</sup> Respecto de la Exposición de grabados de André Racz en la Sala del Pacífico, Romera apreció la autonomía de la obra y la técnica. Antonio Romera, «Grabados de André Racz», *La Nación*, 5 de septiembre de 1947.

<sup>48</sup> Universidad de Chile, «*El arte de la serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos*» (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1950). Alejándose del servicio a la industria en 1939 se fundó, sin contar con una prensa al comienzo, el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

<sup>49</sup> S/t, en *XX de Siècl.* a. 1, n° 3, marzo de 1958, s/p. citado en Dolinko, *Arte plural...*, 52.

<sup>50</sup> La popularidad del grabado, respaldada a nivel internacional en medios de prensa, justificó y requirió en Estados Unidos, por ejemplo, la creación del *Print Council of America* que debía velar por la difusión del arte gráfico y la creación y cumplimiento de estándares para regular la práctica delimitada como artística. Dolinko, *Arte plural...*, 54.

<sup>51</sup> Expone Baeza: “Dentro de las muestras de artistas extranjeros, podemos nombrar: Exposición de Pinturas, Dibujos y Grabados contemporáneos del Brasil (Museo de Arte Contemporáneo, octubre de 1952, IEAP); Arte gráfico en colores de la Alemania de hoy (Sala de la Universidad de Chile, 26 de julio al 13 de agosto de 1955, IEAP); Grabados suecos (Sala de la Universidad de Chile, 17 de agosto al 4 de septiembre de 1955, IEAP); Exposición de la Estampa Norteamericana (Museo Nacional de Bellas Artes, 16 al 31 de agosto de 1956, IEAP); y Grabadores noruegos contemporáneos (Sala de la Universidad de Chile, 20 de marzo al 3 de abril de 1957, IEAP), entre otras; las que tuvieron una muy buena acogida en la crítica y ayudaron a cimentar la apreciación por la gráfica moderna. En relación al grabado local, figuran: Exposición de Dibujos y Grabados de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores (Sala de la

prensa, se reconoció claramente un lugar para el arte gráfico en el devenir de las artes en el país con la muestra *Panorama de la Pintura chilena* en 1958<sup>52</sup>, aunque evidentemente el grabado no estaría en el eje central. En esta exposición se presentaron por primera vez obras de su colección de estampas que, aunque en su mayoría habían sido realizadas por artistas varones, comprendía ejemplares de Lily Garafulic, Ana Cortés y Graciela Fuenzalida<sup>53</sup>. Aquí cabe preguntar: si, como se ha visto, han abundado las artistas gráficas hasta ese momento, ¿dónde se han ido sus estampas, por ejemplo, presentadas en los salones en las décadas anteriores? ¿Por qué no habría en la colección más obras de otras artistas y de aquellas que estaban trabajando por aquellos años? ¿Por qué esta ligera mejora en el estatus de la disciplina no significa mayor visibilidad institucional e historiográfica para las mujeres? Se entrevé que, en cambio, la ausencia de hombres conlleva o va aparejada de la relevancia de la técnica. En este caso se refuerza la exclusión de género y el menor prestigio de la práctica en la jerarquía de las artes.

Con la participación de varias artistas, un par de años antes se había fundado en Santiago el Taller 99, un espacio independiente para el desarrollo del arte gráfico. Fue una iniciativa de Nemesio Antúnez, quien había asistido, como Lily Garafulic, al *Studio 17* en Nueva York<sup>54</sup>. Guardia Vieja 99, Providencia, fue la primera ubicación del Taller, que se concibió como un espacio para artistas que quisieran explorar técnica y estéticamente el grabado, con autonomía en sus creaciones y compartiendo colectivamente sus investigaciones. En la práctica de estos artistas no hubo impronta política ni poética determinada. Los resultados fueron apreciados, reconociéndose el conocimiento técnico y las novedades en las imágenes de Nemesio Antúnez, y distinguiendo la obra desplegada por las nuevas grabadoras del Taller 99.

En 2006 explica Milan Ivelic:

“[...] el Taller 99 ha contribuido a la valoración cualitativa del grabado, a reivindicarlo como creación artística, en un medio como el nuestro, que exiliaba y subestimaba esta práctica. Era considerado una técnica “manual y reproductora”; pero aún, daba como resultado un cierto número de ejemplares provenientes de la misma matriz. El concepto de obra única, irrepetible y original era violado”<sup>55</sup>.

---

Universidad de Chile, 11 al 17 de julio de 1955, IEAP); Exposición de Marco A. Bontá (Sala de Exposiciones de la Universidad, junio-julio de 1955, IEAP); Grabados de Carlos Hermosilla Álvarez (Sala de la Universidad de Chile, 7 al 18 de julio de 1959, IEAP); y Grabados de Eduardo Martínez Bonati (Sala de la Universidad de Chile, 1 al 17 de septiembre de 1959, IEAP), entre otras”. Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99», 51.

<sup>52</sup> Esta exposición, organizada cronológicamente, consideró también escultura y artes aplicadas y se otorgó una sala a las estampas de la colección del Museo. «Panorama de la pintura chilena. Exposición ofrecida por el Museo de Arte Contemporáneo a la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago» (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1958). En la prensa se comentó: “[...] Marco A. Bontá, ha logrado reunir obras de pintores, grabadores y escultores de este medio siglo, [para...] formarse una idea de la evolución de las artes visuales de nuestro país. Este panorama incluye la exhibición, por primera vez, de una de las más valiosas colecciones de grabados que posee el Museo. Las 75 láminas representan una historia de esta expresión en Chile y uno de los documentos didácticos de mayor mérito”. «El Museo de Arte Contemporáneo», *La Nación*, jueves 9 de enero de 1958.

<sup>53</sup> Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99», 55.

<sup>54</sup> El Taller 99 comenzó años después en la casa de Nemesio Antúnez en Providencia con una prensa que había traído de Francia en 1952. La experiencia de Antúnez provenía de su participación en el *Studio 17* en Nueva York, entre 1943 y 1947, y en París en 1950, donde aprendió a trabajar múltiples técnicas gráficas.

<sup>55</sup> Milan Ivelic, «Taller en diálogo», en *50 años – Taller 99* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006), 15.

A varias décadas de distancia, Ivelic plantea con claridad la transformación favorable que existió en el estatus del grabado, explicitando el carácter negativo que tuvieron en el discurso artístico tradicional la funcionalidad y otras cualidades del grabado. Esto va directamente en detrimento de la percepción y visibilidad de las artistas mujeres que realizaron esta práctica, del mismo modo en que la funcionalidad imbricada con las artes aplicadas se hubo utilizado discursivamente en menoscabo de prácticas feminizadas, según exponen Parker y Pollock. El Taller 99, como hito en la historia de la disciplina en el país, no surgió en continuidad con la formación de la Escuela de Artes Aplicadas ni, menos aun, teniendo en cuenta el curso de la Escuela de Bellas Artes abierto en 1902. Antúnez, denotando la secundariedad de la gráfica en la percepción pública chilena y su propio desconocimiento de esta, admitiría más tarde:

“Antes de 1943 [...] yo no sabía nada o muy poco de grabado; la palabra grabado se usaba en Santiago muy ampliamente, en los diarios decía debajo de una foto cliché, ‘en nuestro grabado se distingue a...’. Grabado se llamaban a las reproducciones de cuadros —y cualquier estampa vendible— reproducciones de Rembrandt, Goya, Daumier, Toulouse Lautrec”<sup>56</sup>.

La situación se imagina como un antes y un después, en que lo previo se concibe con cierto tono despreciativo, en relación al rol reproductor del arte gráfico. Estas palabras operan afirmando el menor interés de dichas obras, es decir, disminuyendo el estatus de cierto tipo de grabado que coincidentemente fue llevado a cabo por muchas artistas.

En 1956 se realizó la primera muestra del Taller 99 en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación, *Exposición de grabados en metal y madera del Taller 99*, que contó con obras de las artistas Roser Bru, Delia del Carril, Florencia de Amesti, Luz Donoso, Dinora Doudtchitzky, Inge Schünemann (Inge Dusi), Carmen Silva y Paulina Waugh, quienes mostraron en conjunto una mayor cantidad de obras que los varones<sup>57</sup>. La revista *Ercilla* tituló un artículo sobre la exhibición “Manos femeninas manejan buriles del ‘Taller 99’”<sup>58</sup>, en el que se rescatan los motivos domésticos de las imágenes, reparando en la obra de Luz Donoso, Florencia de Amesti y Roser Bru y omitiendo comentarios sobre los aportes masculinos a la exposición. ¿Por qué llamar la atención sobre el control de las mujeres específicamente sobre el buril? No se visibiliza el esfuerzo físico del conjunto de tareas que conducen a la impresión, en particular del momento del tórculo, sino el uso de buriles, que redundantemente *manejan con sus manos*. Se puede leer cierto tono sexualizante, al cobrar el buril simbólicamente una forma fálica como herramienta para el ejercicio de estas artistas. Se deriva de ahí un desprestigio o trivialización implícita de la técnica que se entrecruza con la construcción de la diferencia de género. La mitigación del éxito de la muestra ejerce su efecto en ambos ejes: visibilidad de las mujeres artistas y valor disciplinar.

Mientras que puede parecer positivo el llamado de atención sobre la presencia de mujeres, se proyecta la idea de un grabado hecho por *manos femeninas* y una visión reduccionista de su práctica. En sus recuerdos, las artistas confiesan enfáticamente su afán entusiasta y desvelos

---

<sup>56</sup> Nemesio Antúnez, «Carta sobre el grabado», en *N. Antúnez: Retrospectiva grabados 1946-1989* (Santiago: La Galería, 1989), acceso el 28 de agosto de 2026, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/749419#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-555%2C-1%2C2865%2C1604>.

<sup>57</sup> La exhibición incluyó también obras de Ricardo Yrarrázaval, José Bracamonte, Juan Domínguez, Héctor Pino, Viterbo Sepúlveda y Nemesio Antúnez.

<sup>58</sup> «Manos femeninas manejan los buriles del ‘Taller 99’», *Ercilla*, 12 de diciembre de 1956.

entregados a todas las dimensiones de su disciplina<sup>59</sup>. Es difícil encontrar en la bibliografía distinciones o exclusiones explícitas que postulen algo como un “grabado femenino”, pero este caso evidencia la necesidad de abordar críticamente los relatos hegemónicos sobre esta disciplina artística y la documentación de la época. Que no haya comentarios explícitamente sexistas o que construyan y refuercen la diferencia genérica no garantiza que no haya existido una asociación tácita entre la práctica y lo femenino. Por otra parte, surgen preguntas para futuras investigaciones: ¿cuál es el vínculo de las artistas mujeres con la técnica, desde sus experiencias, más allá de la consideración de los discursos masculinos? ¿Qué ocurre en esos espacios de trabajo colectivo que atrae a las mujeres?

Desde esta época, aparecen nuevos valores para la categoría artística del grabado<sup>60</sup>, celebrando el arte gráfico en su dimensión como saber hacer u oficio. Con este énfasis, se llevó a cabo, en el marco de la exposición señalada, y tuvo difusión en la prensa, una charla y demostración de su proceso de elaboración abierta al público. Visibilizar el proceso implicaba comprender la estampa no solo en cuanto imagen resultante final, sino como objeto cuya concepción supone procedimientos que constituyen una práctica virtuosa.

La 1ª *Exposición Internacional del Grabado Contemporáneo* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1957, recibió como respuesta incluso la admiración del potencial carácter “moderno” de la gráfica, en desmedro de la que ya se había vuelto convencional:

“[E]n los juicios de la crítica los grabados de carácter ilustrativo carecerían de ‘interés artístico’ a diferencia de las estampas que deslumbraban por ‘la riqueza de la técnica’, ‘la diversidad de sus texturas’ y por su capacidad de ‘escapar de las normas tradicionales’. Apreciaciones que se condecían precisamente con la estética que estaba desarrollando el *Taller 99*”<sup>61</sup>.

Entre los artistas locales se encontraban las participantes del Taller 99: Roser Bru, Florencia de Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Dinora Doudtchitzky y Paula Waugh. En los años sucesivos siguieron otras exposiciones del Taller 99, en las que aumentó la convocatoria de artistas mujeres, con un rol indudable en el posicionamiento de la disciplina de este periodo<sup>62</sup>.

Con un número creciente de miembros, en 1958 se trasladó la actividad del Taller 99 al alero institucional de la Universidad Católica, para sumarse a la creación de la Escuela de Arte, aportando su espíritu modernista<sup>63</sup>. Se sumaron artistas como Juana Lecaros, Lea Kleiner, Montserrat Palmer, María Rosa Cominetti, Natacha Moreno, entre otras<sup>64</sup>. Dinora Doudtchitzky

---

<sup>59</sup> Ver Andaur y Véliz, *Taller 99...*; y Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99».

<sup>60</sup> Walter Duhalde dice: “Las exposiciones de grabados y pintura que presentó Nemesio Antúnez a su regreso a Chile, hace dos años, causaron tal admiración por el dominio del oficio, que nuestro medio plástico comprendió que tras ese alarde técnico se escondía una artesanía prodigiosa cuyo aporte era necesario recoger y estudiar”. Walter Duhalde, «El taller de Nemesio Antúnez», *La gaceta de Chile*, octubre de 1955.

<sup>61</sup> Baeza, «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99», 83.

<sup>62</sup> Por ejemplo, *Taller 99*, en la Galería Anteo, Uruguay, en 1958, y, en 1959, en la Sala del Ministerio de Educación, *Exposición de grabados del Taller 99 – UC*. También estuvieron en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, imprimiendo frente al público, en los años 1960, 1961 y 1962. Nemesio Antúnez, *Carta aérea* (Santiago: Editorial Los Andes / Ediciones Hergar, 1988), 38; Andaur y Véliz, *Taller 99...*, 80.

<sup>63</sup> Galaz e Ivelic, *Chile. Arte actual...*, 104-105.

<sup>64</sup> Andaur y Véliz, *El Taller 99...*, 79-80, 97.

ejerció como ayudante de Antúnez y luego, cuando este se hizo cargo de la dirección del MAC, asumió como profesora del Taller en 1962. Como el Taller de Artes Gráficas, también este espacio contó con el esfuerzo fundamental de una artista en la enseñanza del grabado. Dice Eduardo Vilches que desde el periodo de Guardia Vieja:

“Los miembros más antiguos le enseñaban a los recién llegados y la Dinora —que era la más sabia— nos asistía a todos; ella tenía un cuaderno lleno de recetas para preparar diferentes barnices y mordientes, con instrucciones de uso. Y así el betún de Judea, la Pez de Castilla, el mordiente holandés, el barniz duro y el blanco, la cera de abejas y la tarlatana fueron palabras nuevas que ingresaron a mi repertorio”<sup>65</sup>.

Simultáneamente a la obtención de aquel respaldo institucional, en el ámbito del mercado artístico se sitúa el grabado en un lugar particular, en cuanto continúa distinguiéndose la obra gráfica de la pictórica o escultórica por su potencial reiteración. Afirmó Nemesio Antúnez en 1956: “En nuestro tiempo [...] es una técnica muy adecuada por sus características de difusión, copias múltiples y precios accesibles”<sup>66</sup>. Más tarde, aseguraría que el estatus ganado por la gráfica permitió que esta se instalara en el mercado chileno, valorando su cualidad “democrática”: la posibilidad de que la obra llegase a muchas personas<sup>67</sup>. Subyace a esta opinión la idea —de alcance internacional— de la originalidad múltiple que fundamentaba la legitimidad de la estampa como obra de arte y, por tanto, su valor de mercado. Aun siendo de carácter serial, el arte gráfico no es mera reproducción masiva o copia, sino la creación de múltiples ejemplares originales —firmados y numerados— hechos por un artista y accesibles a un ámbito más amplio<sup>68</sup>. Su propiedad “democrática”, frente a otras formas de arte, tiene como contracara en su discurso la sujeción a criterios del mercado del arte y coleccionismo convencional, en la regulación de la escasez, la exclusividad y la autenticidad, aspectos que inciden también en el reconocimiento de la técnica y su posterior inclusión en la historia del arte.

Muchos años más tarde, los artistas Pedro Millar y Eduardo Garreaud parecen percibir como virtud del grabado la seriación, bajo esta misma lógica. Así, “La capacidad de elección del grabador reside en que él decide cuántas copias realiza de su obra, lo cual permite que cada imagen pueda estar en muchas partes a la vez, ya que el grabado está ‘pensado para la difusión, para ser visto por un gran público, un público de masas’”<sup>69</sup>. La opinión de Garreaud sería que “su principal virtud es la capacidad de multiplicarse y ser original a la vez, lo que gatilla su capacidad de serialización”<sup>70</sup>. Ivelic afirma sobre la seriación que “permite —aquí está su enorme ventaja— una disponibilidad socialmente más amplia y económicamente más barata”<sup>71</sup>.

Acerca del discurso de este periodo hay que subrayar la creciente y renovada atención en el oficio y proceso de los artistas que aparece como factor de validación, si bien es también un elemento que tradicionalmente se ha asociado a esta técnica. Como explica Dolinko:

---

<sup>65</sup> Eduardo Vilches citado en Andaur y Véliz, *El Taller 99...*, 15.

<sup>66</sup> Nemesio Antúnez citado en «Nemesio Antúnez y el ‘Taller 99’», *Zig-Zag*, 22 de diciembre de 1956.

<sup>67</sup> Antúnez, «Carta sobre el grabado», 37.

<sup>68</sup> “El grabado es la más democrática de las expresiones artísticas, se crea una matriz con un diseño “original”, éste se imprime y se obtiene una cantidad ilimitada de “múltiples originales”. Debido a esta multiplicidad es de bajo precio y al alcance de un gran número de personas”. *Ibidem*, 37.

<sup>69</sup> Pedro Millar citado en Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 102.

<sup>70</sup> Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 121.

<sup>71</sup> Ivelic, «Taller en diálogo», 15.

“[...] dentro de las particularidades sostenidas en la práctica tradicional del quehacer gráfico se destacó la destreza artesanal como factor constitutivo para su valoración. Sujeta a procedimientos enunciados en textos técnicos que operaban a modo de «manual de instrucciones», la realización de las tareas gráficas efectuadas con minuciosidad, acentuando el virtuosismo técnico, la limpieza del trazo y la meticulosidad en el manejo de los materiales se vinculó al *savoir faire* del profesional como condición básica para este tipo de producción. El énfasis en la presencia del artista a través de su acción sobre la materia, la impronta de su trabajo en la matriz y en el proceso de la impresión constituyen distintos registros que posibilitan intuir «una especie de intimidad estrecha entre la obra que se forma y el artista que a ella se aplica». Marcas de la materia —rastros de tinta, sutil modulado del papel por la presión de la prensa, contorno rehundido de la matriz— que aportan un registro para la constatación de la «autenticidad» de la estampa”<sup>72</sup>.

Desde lo anterior, no se trata solo de la elaboración de una imagen o idea. Es también una experiencia material, un hacer de movimiento y contacto. Al aludir o pensar el arte gráfico surge la referencia a una o un artista que trabaja cuidadosamente con la habilidad de sus manos y todo su cuerpo en cada etapa o procedimiento. La estampa porta los sentidos autorreferenciales de su propia cualidad material y práctica: la obra gráfica significa el carácter corpóreo de su concepción, lo que no siempre se encuentra entre los principales criterios de valoración artística.

### El estatus elevado del grabado

Siguiendo hacia la década de 1960, a juicio de Galaz e Ivelic destacó la difusión del grabado y “el plano de igualdad cualitativo en que se le ubicó con respecto a la pintura y a la escultura”<sup>73</sup>. Se refieren al aumento de artistas que desarrollaron entonces la técnica desde las instituciones universitarias y a la celebración de las Bienales Americanas de Grabado. Estos últimos eventos, en particular, realizados en 1963, 1965, 1968 y 1970 con el impulso del MAC, fueron hitos relevantes para el afianzamiento del estatus del arte gráfico. La tercera y cuarta versión conllevaron, además, una labor de difusión contundente a través de conferencias y coloquios. Sin embargo, no dicen nada los autores sobre la abundante participación de artistas mujeres en el periodo. Es necesario explicar en qué consiste este momento de auge de la gráfica y su contracara para la valoración de las grabadoras.

En los catálogos de las bienales de 1963 y 1965 se declaró: “Se desea dar una visión general y concreta de la labor que hoy día se desarrolla en América de este antiguo arte. No hay/habrá limitaciones de estilo o técnica. El único criterio que prima/primará es/será la calidad de las obras y la seriedad profesional del artista”<sup>74</sup>. En ambas ocasiones se entrevé la concepción de este arte como una disciplina de larga data, de vieja tradición —en oposición a las modernas tecnologías de reproducción industrial—, que por entonces se puede encontrar en manos de artistas “serios” que elaboran estampas de “calidad” sin restringir su libertad artística en ningún respecto.

En el catálogo de la *I Bienal* escribe Antúnez: “Liberado [el grabado] al fin por la fotografía de la función de reproducir, ha tomado su lugar como medio original de expresión junto a la pintura

---

<sup>72</sup> Dolinko, *Arte plural...*, 25-26. La cita incluida en el pasaje de Dolinko es de Paul Valéry, «Pequeño discurso a los pintores grabadores», en *Piezas sobre arte* (Madrid: Visor, 1999), 148.

<sup>73</sup> Galaz e Ivelic, *Chile. Arte actual...*, 103.

<sup>74</sup> Museo de Arte Contemporáneo, *I Bienal Americana de Grabado* (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1963), 5; Museo de Arte Contemporáneo, *II Bienal Americana de Grabado* (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1965).

y escultura con un idioma propio, variado, precioso y noble”<sup>75</sup>. Se reitera la originalidad y autonomía frente a la funcionalidad servil como condición para nivelarse con las artes de categoría superior, lo que parece alcanzable por la consecución de un lenguaje artístico diferenciado, singular y rico. En alguna medida, resuena la perspectiva formalista que marcó el arte estadounidense con la idea de que cada arte —al acercarse a su madurez— debe resolverse en el ámbito y los límites que le pertenecen auténticamente según sus características formales, es decir, explorar de manera independiente sus propias posibilidades técnicas.

Con un complejo conjunto de ideas en el horizonte nacional e internacional articuladas en un registro local, las bienales fueron vehículo y respaldo del discurso que se suponía otorgaba prestigio al arte gráfico en la jerarquía de las artes, en su instalación en el ámbito institucional museal y expositivo a mayor escala. Galaz e Ivelic afirman:

“No hay duda que esta Bienal consolidó el valor artístico del grabado como una manifestación válida por sí misma, fruto de la ardua labor de los grabadores chilenos como de artistas de otras especialidades —pintores y escultores— que también practicaban esa expresión plástica [...], convirtiéndose [Santiago] en una verdadera capital del grabado”<sup>76</sup>.

Al igual que Antúnez, en la apreciación elogiosa de la situación conquistada por el arte gráfico estos autores señalan la nivelación de la práctica con la pintura y la escultura. Por una parte, se reconoce la asimetría entre ellas en la tácita jerarquía de las artes, interrumpida al menos dentro del periodo comentado. Por otra parte, la celebración de la culminación del proceso de visibilización y valoración está asociada a la impresión de que la capital se había convertido en epicentro de una disciplina artística, instalando a Chile en un escenario internacional<sup>77</sup>. El grabado se volvió importante en este último relato por la fertilidad de su producción por artistas locales —su “ardua labor”, el dominio técnico— y el estatus a nivel internacional en contacto con artistas de los centros del arte. Hay que añadir que la Bienal, tomando como referente las de los centros artísticos, podría haberse llamado Bienal de Santiago y, sin embargo, se aspiró a una ambiciosa escala continental desde un lugar autopercebido tradicionalmente como recóndito y pequeño en comparación con las metrópolis. Se proyecta la imagen del arte gráfico de la década de 1960 como un logro para el arte chileno, quizás con un ánimo similar al del jurado que en 1946 dio su venia a la propuesta de Lily Garafulic.

A esto hay que agregar las palabras de Antúnez escritas décadas después:

“No exagero si digo que se creó un movimiento que le dio categoría al grabado en Chile. Abrimos un mercado, se vendía por primera vez el grabado corrientemente. Era usual ver entre los regalos de las novias dos o tres grabados salidos del Taller 99, eran grabados nupciales. El grabado chileno estuvo entre los mejores de Latinoamérica”<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Nemesio Antúnez, «Nace el grabado», en *I Bienal Americana de Grabado* (Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1963), 3.

<sup>76</sup> Galaz e Ivelic, *Chile. Arte actual...*, 104. Según los autores, la idea de “capital del grabado” es de Antonio Romera.

<sup>77</sup> Se pueden señalar varios datos respecto de la internacionalidad de la situación de la gráfica chilena. La II Bienal Americana de Grabado contó con un gran envío por parte de Estados Unidos, entre los que se incluyeron obras de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, gestionadas por el MoMA. En la III Bienal, la Directora del Departamento de Dibujo y Grabado del mismo museo, Elaine Johnson, formó parte del jurado de la exposición. Más tarde, Josef Albers creó el afiche de la IV Bienal Americana de Grabado, reproducida como portada del catálogo, y se le dedicó una sala en la muestra.

<sup>78</sup> Antúnez, *Carta aérea...*, 38.

Evocando con orgullo aquel tiempo, Antúnez enlaza el asunto de la categoría a la comercialización, la circulación y el nivel (quizás “calidad”) internacional, dimensiones que parecen haber investido al grabado de prestigio. Como coronación de este posicionamiento, se dio una leyenda al grabado signada por la Lira Popular, un capítulo del devenir de la práctica gráfica en Chile siempre en un camino paralelo a los circuitos mencionados y tratado en las historias entre paréntesis, sin clara continuidad, más vinculado a la historia literaria que a la visual. En la IV Bienal Americana de Grabado se incluyeron xilografías de dicha adscripción como precursoras de una historia ilustre del grabado en Chile:

“se buscó además expandir las conceptualizaciones del grabado más allá de su atribuida raigambre artesanal y elaborar un discurso acerca de la historia del grabado en Chile. En este marco, se exhibieron grabados del artista mexicano Guadalupe Posada, en conjunto con xilografías de la Lira Popular proporcionadas por el bibliógrafo Alamiro de Ávila Martel, además de una sección dedicada al grabador chileno Carlos Hermosilla”<sup>79</sup>.

Es decir, que al entramar la Lira Popular al grabado, del que se intenta hacer apología, se lo sitúa a la par de artistas internacionales, dándole a dicha expresión ese tipo de valor a la vez que esta le da el reconocimiento de contar con un pasado —pasado en el que no aparecen las mujeres—<sup>80</sup>.

Si estas circunstancias afortunadas para la disciplina han sido tan contingentes como los discursos acerca de ella, cabe preguntarse si dejó de existir alguna vez la tensión acerca del carácter artístico de la estampa, tensión que desfavorecería el estatus de la práctica de artistas mujeres. Ivelic señala décadas más tarde, con un tono menos optimista: “Felizmente, o quizás no tan felizmente porque el prejuicio [antiguo en torno a las características del arte gráfico] es difícil de extirpar, se ha logrado gradualmente la comprensión y la aceptación del grabado como un original múltiple [...]”<sup>81</sup>.

El momento de victoria de las artes gráficas, según la mirada de Galaz e Ivelic, se circunscribe a dicha década. La Bienal se canceló luego de su cuarta versión en 1970, el Taller 99 se disolvió y surgieron nuevos procesos políticos y sociales a nivel nacional que desplazaron el interés de muchos artistas hacia otras prácticas. No obstante, el mismo taller volvió a tomar cuerpo más tarde contando con un significativo número de artistas mujeres. Jaime Cruz menciona que el Taller 99, en su primera etapa de vida, fue “un proyecto que significó un periodo de oro del grabado en Chile”, irrepetible<sup>82</sup>, y en otro lugar expresa tajantemente: “En 1970 termina la época dorada del grabado chileno clásico”<sup>83</sup>. Cruz sintoniza con el discurso de *Chile, arte actual*. En el circuito artístico el grabado se pensó en los 60 elevado a la par de las antiguas “artes mayores”.

---

<sup>79</sup> Biblioteca Nacional de Chile. «Bienales Americanas de Grabado», acceso el 15 de noviembre de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94365.html>.

<sup>80</sup> Justo Pastor Mellado propone: “La historia del grabado contemporáneo requería hacerse de una *escena primitiva*. La Lira Popular cumplirá dicho propósito [...] En Chile, a partir de esta situación fundacional, se ha consolidado el mito del Taller 99, que es el lugar institucional donde el efecto de la Lira se convierte en leyenda”. Justo Pastor Mellado, *La novela chilena del grabado* (Santiago: Economías de guerra, 1995), 60.

<sup>81</sup> Ivelic, «Taller en diálogo», 15.

<sup>82</sup> Jaime Cruz citado en Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 95.

<sup>83</sup> Jaime Cruz, «Historia del grabado en Chile», en *Grabado chileno: colección Pinacoteca*, VV.AA. (Córdoba: Universidad de Concepción / Pinacoteca Universidad de Córdoba / Sala de Arte Mateo Inurria, 2008), 12.

A pesar de que al grabado no se le ha dado un sólido devenir en la escritura del arte, se le da parcialmente el privilegio de un tiempo, entre la segunda mitad de la década de 1950 y la década de 1960. En este lapso, muchas mujeres aprendieron la técnica, compartieron en talleres y fueron maestras, tuvieron una participación abundante en las bienales, fueron premiadas en el país y en el extranjero, es decir, se insertaron plenamente en el medio de acuerdo a los criterios de aprobación tradicionales en este. Especialmente, se puede valorar su rol en la enseñanza del grabado. A lo largo del siglo, además de Ana Cortés y Dinora Doudtchitzky, compartieron la técnica con otros artistas o generaciones, en espacios universitarios o independientes, Roser Bru, Virginia Errázuriz, Florencia de Amesti, Luz Donoso, Lea Kleiner, Mireya Larenas, Paula Soza, entre otras.

Con el arte gráfico parecen haber estado a sus anchas en los contextos institucionales y puede haber sido incluso una “era dorada” para la actividad de las artistas desde dichos parámetros, comparado a su situación precedente en la historia del arte en Chile. Resalta la docencia de Dinora Doudtchitzky y el hecho de que grabadoras de larga trayectoria descubrieran el arte gráfico en aquel tiempo. Respecto de las Bienales Americanas de Grabado, Roser Bru recibió en 1963 el *Premio del Instituto de Extensión de Artes Plásticas* y una *Mención de Honor* y, a su vez, ganó el *Premio de adquisición* con su obra *Mujer con un tronco*. En 1970 se reconoció con el *Premio de Adquisición ARMCO* a Florencia de Amesti, *El hombre está lleno de oscuridad*; una *Mención Honrosa* para Luz Donoso, por *El ojo*, y para Paula Soza, por *Elefantes*.

Sin embargo, no siempre se rescata esta presencia y aporte femenino reconocido en aquel momento. El gran momento áureo de la técnica no incorpora en su construcción discursiva como protagonistas a las artistas que se volcaron a esta. En la bibliografía no se analiza en profundidad o críticamente el interés que, de manera muy particular en esa época, mostraron tantas mujeres. Sumándose a la idea de las “manos femeninas que manejan buriles”, existe un reverso al panorama auspicioso para las artistas: la fama de las “niñas pitucas” y el “club de buenas señoras”.

Tanto Jaime Cruz como Eduardo Vilches aseveran la experiencia técnica y el valor de la obra de Dinora Doudtchitzky en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, pero testimonian que en torno al taller se cernía la opinión de que entre los estudiantes, principalmente mujeres, no se encontraban grabadores destacables: “La fama de la escuela [en general] en un principio fue que asistían puras niñas pitucas, pero eso fue cambiando rápidamente”<sup>84</sup>. No queda claro si lo que cambió fue el juicio exterior o el tipo de asistentes. Aunque el artista se distancia del comentario, en lugar de discutir el asunto en defensa de las artistas, solo propone que hubo un cambio en esa situación, implicando simplemente una mejora en el prestigio de la Escuela.

En una lectura caritativa, se puede concebir que las artistas hayan logrado legitimarse en las lógicas predominantes del campo artístico de aquel tiempo, pero Cruz dice, específicamente sobre el taller de grabado: “Se convirtió incluso en ‘club de buenas señoras’, que venían a pasar un poco el tiempo y siguió funcionando el taller a su hora, etc., pero las personas que estaban asistiendo allí, salvo Dinora Doudtchitzky, el resto hacía grabado no más, no eran grabadores”<sup>85</sup>. En este testimonio las alumnas no reciben el estatus de artistas. No se especifica a qué se debe

---

<sup>84</sup> Eduardo Vilches citado en Andaur y Véliz, *Taller 99...*, 92.

<sup>85</sup> Jaime Cruz citado en Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 94.

esta negación, sino que lo único que se sostiene es que los participantes no eran tenidos como artistas “de primera línea”. En la idea de “niñas pitucas” se entiende que no se las ve como mujeres o no mujeres maduras, igual que en el caso de las “niñas” de comienzo de siglo a las que alude Virginio Arias. Con la imagen de un “club de buenas señoras” se alude a una actividad recreativa de mujeres esposas y madres, en oposición al taller de artistas profesionales. Ambas expresiones tienen una inequívoca connotación peyorativa en el uso, a la que subyacen significados sociales excluyentes sobre lo femenino. De esta manera, denotan la existencia de prejuicios en torno al género y la condición social, que imponen restricciones a la práctica artística incidiendo en la consideración del arte gráfico en el discurso. Bajo esta luz, el grabado aparecería como una disciplina que puede realizarse trivialmente.

En el apogeo del grabado, la validación de las artistas mujeres que desarrollan la técnica no está garantizada. Parece ser que, en el caso de las mujeres artistas, juega en contra tanto la orientación funcional profesionalizante como la autonomía artística, lo que, como se ha visto, no ocurre en el caso de artistas varones que han tenido, además, la posibilidad de legitimar o deslegitimar en sus propias palabras una u otra tendencia según la necesidad de la defensa discursiva de la disciplina.

Hay que referir el hecho de que, si bien la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile fue el centro de gravedad de la producción artística del momento, existen dos instancias de promoción del grabado en la institución que no se destacan en el relato canónico, que no forman parte protagónica de la leyenda de los años dorados: el Taller de Grabado de Eduardo Martínez Bonati (1955-1975) y el Departamento de Gráfica previo al Golpe Militar. Virginia Errázuriz reconoce el impacto que tuvo Bonati en su formación universitaria en el aspecto reflexivo de la disciplina: “[...] de alguna manera Bonati a través del Taller de grabado, que era un Taller electivo, ampliaba la mirada, traía gente de otros campos disciplinarios, generaba unas conversaciones muy interesantes”<sup>86</sup>. En primer lugar, el dato del carácter optativo de la asignatura contraría la idea de un estatus elevado de la técnica en la academia, en la medida en que en la formación aparece en una modalidad secundaria. En segundo lugar, parece sembrarse ahí la preocupación intelectual sobre el hacer artístico y un afán de trascender lo propio de la gráfica “artesanal”. Sostiene Errázuriz:

“Y cuando nosotros trabajábamos en grabado, dentro del Taller de Bonati, se planteó [...] el concepto de grabado como espacialidad de la obra. Bonati ya tenía instalado la extensión del grabado de lo artesanal. Piensa que poco tiempo antes del Golpe nos llegó una máquina que era una estampadora al vacío, una máquina que venía al Taller de Grabado, y eso lo tenía ya comprado la Escuela para implementar el Taller, pero justo viene el Golpe. Esa máquina te estaba dando la imagen del grabado como algo que estaba siendo pensado más allá de lo artesanal, porque modificaba todas las condiciones de la espacialización y de la circulación de la obra. ¿Te fijas? Tú ya estabas pensando cómo ibas a utilizar esa máquina, qué tipo de obra ibas a hacer con esa máquina que estampaba toda clase de objetos y que podían ser murales o lo que fuera. Esa problemática ya estaba instalada”<sup>87</sup>.

La artista está afirmando un precedente decisivo para las cuestiones que ingresarían en las décadas posteriores en torno a este medio. El Departamento de Gráfica “era algo así como lo

---

<sup>86</sup> Virginia Errázuriz citada en Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)* (Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007), 101.

<sup>87</sup> *Ibidem*, 104.

más nuevo que se estaba levantando a partir de un conjunto de reflexiones que buscaban vincular la Universidad con el campo productivo, relaciones que se proyectaban con toda la industria gráfica, dado lo que se vivía en el país”<sup>88</sup>. Los conceptos de máquina e industria podrían remitir al periodo del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas, sin embargo, la actividad en este nuevo espacio se vio animada por militancias políticas en el marco de una álgida contingencia nacional, de la mano de una necesidad de experimentación y conceptualización artística sobre esta producción. Como se expondrá a continuación, el grabado, en general, comenzó a navegar por otra corriente “más allá de lo artesanal”, en nuevas condiciones, aún desarrollado por mujeres en los márgenes.

### **Grabado *versus* gráfica**

En las décadas posteriores a la “época dorada” del grabado, la disciplina experimentó una transformación que no solo afectó su estatus en el campo artístico, sino también la manera en que las mujeres participaron y se posicionaron en él. A diferencia de etapas anteriores, donde la marginalidad del grabado y la exclusión de las mujeres se reforzaban mutuamente desde los discursos masculinos, en este periodo las artistas gráficas comenzaron a intervenir activamente en la reflexión sobre la naturaleza, los límites y el sentido de la práctica. Así, el vínculo entre estatus y género se manifiesta no solo en la persistencia de tensiones y exclusiones, sino también en la capacidad de las propias artistas para cuestionar, redefinir y ampliar el campo de la gráfica, abriendo nuevas posibilidades materiales, políticas y discursivas para el grabado en Chile. Es pertinente subrayar que esta observación es posible a través del análisis de los propios testimonios de las artistas y no a partir de la lectura de los relatos canónicos o panorámicos sobre el grabado, lo que muestra el valor metodológico desde una perspectiva feminista de recurrir al relato testimonial.

Aunque desde la década de 1970 en adelante la práctica del grabado no desapareció en ningún sentido, sino que se sumaron exploraciones en torno a otras modalidades de este como lenguaje, en estos capítulos de la historia del arte en Chile la gráfica nuevamente se desplaza fuera del centro de la acción. La posterior concepción del grabado en algunos contextos contrasta fuertemente con los discursos vigentes en la “época dorada”.

Mencionar el caso de Luz Donoso es ilustrativo respecto del cambio en la situación que se comenta aquí. La artista perteneció al grupo de los primeros grabadores del Taller 99, atribuyendo toda su formación en el grabado a este lugar<sup>89</sup>. Sin embargo, de acuerdo a Becker, “luego de dedicarse a este oficio”, habría vivido “un cambio, un proceso interior de transformación que afectó su forma de hacer arte. De este modo, convirtió los grabados en afiches. Así ‘usaba’ el arte para comunicar ideas, con la intención de ‘cambiar el mundo’ y de llegar más directamente a la gente”<sup>90</sup>. Esto suponía que las estampas se situaran más bien en el

---

<sup>88</sup> *Ibídem*, 94.

<sup>89</sup> Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 106.

<sup>90</sup> *Ibídem*, 107.

espacio público donde adquirieran el carácter de acción política<sup>91</sup>, teniendo como telón de fondo la Dictadura Militar y su necesidad de resistencia<sup>92</sup>.

Por aquella época se encontraron activas también revitalizando la práctica y el discurso acerca de la gráfica, por ejemplo, Valentina Cruz, Florencia de Amesti, Lotty Rosenfeld, Paula Soza, Alejandra Izquierdo, Carla María Davanzo, Francisca Délano, Francisca Sutil, María Luisa Señoret, Mireya Larenas y Eva Lefever<sup>93</sup>. Entre ellas, se debe contar a Virginia Errázuriz, quien participó en 1974 en la fundación y desarrollo del Taller de Artes Visuales (TAV), experimentando con las posibilidades de la disciplina en un espacio independiente, políticamente disidente de la oficialidad. Este funcionó inicialmente en Bellavista 0866 también para prestar servicios de edición a grabadores externos, pero a pocos meses de andar, se formó la Galería Bellavista 61, abierta solo hasta 1978 a causa de la falta de presupuesto. Donoso, quien enseñó en el TAV, relata que, en este último espacio, “la metodología era un poco diferente, pues además de trabajar con grabados, se exigía hablar sobre la obra: qué es lo que pretendía con ella, por qué se hizo así; de esa manera, hacía pensar y reflexionar sobre lo que se había hecho, cosa que Luz considera muy importante en la labor artística”<sup>94</sup>. Asimismo, para el TAV fue relevante la discusión sobre la naturaleza y posibilidades del arte gráfico y las condiciones que podrían distinguirlo del grabado tradicional.

Francisco Brugnoli, uno de los fundadores del TAV junto a Virginia Errázuriz, sostiene que una de las preocupaciones era “abrir el ámbito a una reflexión sobre las técnicas mismas que se usaban. Esto es: dejar de pensar la técnica por la técnica, y trabajar con los desplazamientos que estas técnicas daban”<sup>95</sup>. Estas preguntas suponen la visión de que existe una diferencia entre el “grabado artesanal”, aquel vuelto sobre el oficio por sí mismos, y el arte gráfico, como una práctica amplia que explora e integra nuevas posibilidades materiales y visuales, incluso político. Se agrega a esta inquietud —en palabras de Errázuriz— que la lógica del Taller era “mantener un centro en el que reflexionar sobre nuestra propia cotidianeidad, en el que se pueda repensar la relación productiva con el arte y en el que ingrese, además, el análisis político. Y entonces la producción misma era analítica, es decir, la producción era el análisis político”<sup>96</sup>.

Hasta la década de 1970, en Chile se hablaba únicamente de ‘grabado’<sup>97</sup>, si bien se trataba de un uso amplio de la palabra que incluía, impropiamente, a técnicas como la serigrafía y la

---

<sup>91</sup> Marcela Guerrero, «Luz Donoso», en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Archivo digital, Los Ángeles: Hammer Museum, 2019), acceso el 6 de noviembre de 2020, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/luz-donoso>.

<sup>92</sup> Sobre esta artista se debe revisar *Luz Donoso: El arte y la acción en el presente* (Ed. Ocho Libros, 2018) de Paulina Varas. Se trata de una monografía fundamental que reconstruye la trayectoria artística, política y pedagógica de Luz Donoso, abordando tanto su obra gráfica como su activismo y su rol en la escena cultural chilena, a partir de archivos, testimonios y análisis crítico. El libro ofrece una mirada integral sobre la relación entre arte y acción social en la práctica de Donoso, y constituye una referencia clave para comprender el impacto de algunas artistas gráficas en el contexto nacional.

<sup>93</sup> Enrique Solanich, *Dibujo y grabado en Chile* (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987), 105-112, 120-124.

<sup>94</sup> Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 108.

<sup>95</sup> Francisco Brugnoli citado en Galende, *Filtraciones I...*, 4.

<sup>96</sup> Virginia Errázuriz citada en Galende, *Filtraciones I...*, 98.

<sup>97</sup> Solanich, *Dibujo...*, 111.

litografía. A partir de los decenios siguientes, la tendencia fue la experimentación más allá de lo técnico con una filiación política, tomando distancia del interés de la época de oro del grabado, experiencia de tránsito de la que da cuenta el caso de Luz Donoso.

Jaime Cruz declara que,

“Junto a los grabadores, se dedican a la gráfica artistas que se mueven y crean en otros lenguajes que desconocen las leyes básicas de la expresión gráfica [...] La reflexión teórica sobre los desplazamientos del grabado es lo que denominamos gráfica. Concepto que reúne las expresiones artísticas elaboradas con el uso multimedial y la incorporación de documentos y técnicas experimentales”<sup>98</sup>.

Virginia Errázuriz asevera, en un Seminario de los Viernes organizado por el TAV el 24 de abril de 1981 —diálogo registrado en el Boletín *Otra cosa*, n°1— que hay un uso difuso de los términos ‘grabado’ y ‘gráfica’: “creo que se está generalizando; cuando se habla de grabado, se está hablando de gráfica”<sup>99</sup>. Eduardo Garreaud expresa: “Este elemento gráfico que ha aparecido últimamente, que aun no puedo definir a pesar de entender cuándo una obra es gráfica; pero, intelectualmente, filosóficamente, estéticamente, no puedo definirlo. ¿Cuándo es grabado, cuándo gráfica, cuándo es pintura?”<sup>100</sup>. Lo anterior puede dar cuenta de concepciones enfrentadas respecto de la distinción e incluso, si se admite la diferencia entre grabado y gráfica, de los valores que comportaría cada expresión artística. Estas se sintetizan en el primer Boletín de los Seminarios de los Viernes. Abre la discusión Virginia Errázuriz:

“Pensamos que como Taller de Gráfica, el tema central de este primer número, tendría que ser el Grabado; para definirlo de alguna manera, el “grabado artesanal”. Hemos invitado a una serie de personas que han tenido una participación destacada en esta técnica desde hace unos 20 años, que es cuando el grabado toma acá importancia como medio de expresión artística”<sup>101</sup>.

Sus palabras denotan la consciencia del auge de la estampa en las décadas de 1950 y 1960 y la asociación de tal escenario con el “grabado artesanal”. Se vincula a este la idea del dominio de un oficio, la impresión y la originalidad multiejemplar y la seriación como cualidad inherente. Además, los invitados reconocen que este tipo de estampas habrían estado insertas en un mercado del arte, pensadas en cierta relación con el coleccionismo —si bien más democrático—, como obras de arte, únicas y originales, como la pintura. La gráfica, en tanto, tendría una inclinación a la realización de la obra única operando desplazamientos respecto de ese oficio manual que distingue al grabado de la década de 1960<sup>102</sup>. Diferentes generaciones, en general,

---

<sup>98</sup> Cruz, «Historia del grabado en Chile», 12.

<sup>99</sup> Virginia Errázuriz en Taller de Artes Visuales (en adelante TAV), «El grabado», *Otra cosa. Boletín Seminario de los viernes*, n° 1 (julio de 1981). Participan Roser Bru, Virginia Errázuriz, Patricia Israel, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Eduardo Garreaud, entre otros artistas que han tenido trayectoria en la práctica de las artes gráficas.

<sup>100</sup> Eduardo Garreaud citado en TAV, «El grabado».

<sup>101</sup> Virginia Errázuriz en TAV, «El grabado». Pedro Millar también aporta en la misma línea: “Nosotros que estamos trabajando en Grabado hace casi 20 años, hemos visto cómo la extensión del término se ha ido estrechando o ampliando hasta límites que ya no son el auténtico Grabado; y hemos visto que aparece otro término que engloba a este, que es el término de Gráfica. Este es un fenómeno interesante”.

<sup>102</sup> Describe Solanich que la gráfica “exhorta una ruptura en la especificidad de los sistemas expresivos habituales de las artes plásticas, desestimando la consabida pureza de los medios en sus potencias inveteradas. Concebida como otro medio expresivo, puede, la gráfica, integrar y ensamblar dibujo, grabado, fotografía y texto, consultando el factor multiplicador merced a los sofisticados procedimientos de impresión”. Solanich, *Dibujo...*, 112. A su vez, Eduardo

se identificarían con cada tipo de propuesta. Sin embargo, se cuestiona la necesidad de trazar un límite entre una y otra cosa, en tanto las prácticas artísticas son dinámicas, o quizás también porque no se trata de una auténtica diferencia, sino que el concepto de gráfica está, en aquel periodo, sirviendo en realidad para englobar igualmente al grabado tradicional.

Situado en la década de 1990, Justo Pastor Mellado evalúa el proceso de los decenios anteriores como una “tensión dialéctica entre la *cocinería* propia del oficio del grabado y la emergencia de los procesos fotomecánicos”<sup>103</sup>. Tomando partido por la gráfica, a su juicio,

“Ciertamente, la producción de grabado chilena es rica y abundante; sin embargo, gran parte de ella ha permanecido en una zona de respeto fetichista al oficio, que ha terminado por estancar su desarrollo. Es así como en las zonas laterales de su campo se han desarrollado trabajos que toman del grabado préstamos tecnológicos e intelectuales que luego son empleados de manera perversa, desviando su procedimiento como una necesidad metodológica de la búsqueda plástica”<sup>104</sup>.

Sin embargo, es importante señalar que en la voz de los presentes en aquel Seminario del TAV la calificación ‘artesanal’ del grabado no es peyorativa en el sentido en que se utilizaba para distinguirlo de la categoría propiamente artística hasta mediados de siglo. El término se usa en este contexto para poder llevar adelante la discusión, pero también vinculado a la centralidad de lo manual y el oficio, como un valor. A la vez, los interlocutores se preguntan por qué a los estudiantes de arte jóvenes les interesa menos este proceso y la multiplicidad del grabado, y lo comentan como algo que se está perdiendo, o incluso que está muriendo, dado que habría artistas en este ámbito que ya no ostentarían el saber hacer de este tipo de expresión al modo de las décadas precedentes o de la historia del arte gráfico<sup>105</sup>.

Aparece como posible explicación entre los interlocutores el que la stampa de la década de 1960 y las que le sucedieron en esta misma lógica —de edición más pequeña y de buena calidad en sus materiales, pensada para un coleccionismo más democrático—, terminara guardada, encerrada, ajena a la función que habría tenido aquella de impresión masiva en los orígenes de la técnica. Al preguntarse por esto y cómo ha descendido el interés en la edición de múltiples

---

Vilches que “[e]ntonces, en el fondo, el grabado ha ido tomando la misma categoría que la pintura; la estructura de objeto único[...]”. Eduardo Vilches en TAV, «El grabado».

<sup>103</sup> Mellado, *La novela...*, 103.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 104.

<sup>105</sup> Eduardo Vilches opina que “son muy pocos los grabadores que están trabajando en el grabado tradicional”. Relata: “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”. Pedro Millar comparte: “Ahora, uno podría pensar: ¿para ellos tiene algún sentido la edición de un grabado? Porque para nosotros fue una motivación. El hecho de que el grabado fuese múltiple, no era una cosa ajena a nuestro interés. Si ahora se elude de la edición es probable que no tenga sentido los múltiples ejemplares que pueda tener una imagen. ¿Por qué razón eluden el grabado como artesanía, a pesar de que muchos recursos, como la fotografía, se ha integrado al oficio? ¿Será que hay una urgencia por expresar cosas o porque hay una tendencia a trabajar de manera aleatoria, es decir, combinando muchos recursos, muchas técnicas?”. Roser Bru responde al pesimismo: “En todo caso gente que ha pasado por el país y le ha tocado ver algunas de estas exposiciones de gráfica, han quedado muy impresionados por la vitalidad, por lo positivos que son. Entonces, yo no creo que el grabado esté tan muerto”. TAV, «El grabado».

estampas, Vilches afirma: “no le hemos dado la función que le corresponde como múltiple”<sup>106</sup>. La funcionalidad, repudiada desde la década de 1930, ahora invierte su valor. Dice Millar sobre el desarrollo de la práctica en los 60:

“[...] editar en términos clásicos [...] ejemplares destinados a morir en un cajón, sin mayor difusión [...] en ese caso, la edición no cumple su papel y si nosotros queremos recuperar la vitalidad para el grabado, tendríamos que pensar en volver a los orígenes. El grabado empezó editándose para multitudes, en la calle; no cabía la preocupación para que esa hoja impresa perdurara”<sup>107</sup>.

En 1981, en cambio, están enfrentando otras preocupaciones sobre la técnica: la funcionalidad “[...] es algo que deberíamos considerar si queremos que el grabado salga de los talleres y de las salas de exposiciones”, dice Millar<sup>108</sup>. Lo mismo afirma Virginia Errázuriz:

“Está también el problema de la circulación de la obra de arte. Es un problema que tenemos que asumir todos. Tenemos que ganar los espacios, hay espacios y hay gente dispuesta a tenerlos. Los espacios están en los sindicatos, en los centros poblacionales, las galerías, museos e institutos binacionales. No podemos ser artistas que esperamos, tenemos que ganarlos nosotros mismos nuestros espacios”<sup>109</sup>.

Es interesante que la artista hable de espacios alternativos a las instituciones oficiales del ámbito artístico, es decir, en la búsqueda de una llegada a otros públicos, lo que supondría otras valoraciones y comprensiones de la disciplina, como de interpretaciones y recepción de las obras y sus mensajes. El grabado artesanal, en cambio, se había consagrado en los espacios museales y en la enseñanza universitaria, desde aquellas lógicas. Asevera Errázuriz sobre el contraste, en este punto, entre la década de 1960 y las posteriores, que montaron la Galería Bellavista para poder visibilizar su producción, dándole “legalidad”: “Y en ese sentido las Embajadas fueron muy importantes, porque nos generaban legalidad. Igual todo era muy diferente a la circulación de obras y exposiciones que había durante los 60’s y 70’s, porque eran más oficiales”<sup>110</sup>.

Cabe reparar en que existió desde esos años un rechazo de algunos artistas, desde una revisión crítica de la historia del arte y respondiendo al contexto político —en particular de la *Escena de Avanzada*—, a las formas tradicionales de arte, especialmente hacia la pintura<sup>111</sup>. Si el grabado por fin hubo alcanzado en la década de 1960 un lugar, desde el discurso hegemónico, a la par de la pintura, también es concebible que su fortuna cambiara junto a la de esta, en tanto tradicional y adscrito a los mismos valores vinculados a la institucionalidad y al mercado. Se podría sugerir que, en este escenario de mayor complejidad política y social, el arte gráfico quedó en un intersticio: continuó sin satisfacer plenamente los parámetros predominantes y al mismo tiempo no acabó de posicionarse como el medio de preferencia o de mayor impacto para la

---

<sup>106</sup> Eduardo Vilches en TAV, «El grabado».

<sup>107</sup> Pedro Millar en TAV, «El grabado».

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Virginia Errázuriz en TAV, «El grabado».

<sup>110</sup> Virginia Errázuriz citada en Galende, *Filtraciones I...*, 111.

<sup>111</sup> Sophie Halart, «La piel de las cosas: mutaciones epidérmicas en la pintura de Roser Bru», en *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen III* (Santiago: Lom, Centro de Documentación de las Artes Visuales, 2014), 61.

resistencia política. Recuerda Errázuriz: “Y la *Avanzada* de repente nos pescaba y de repente nos tiraba para afuera”<sup>112</sup>.

Tal espacio intersticial se esboza de manera escurridiza: el arte gráfico se circunscribió entre un estatus recientemente adquirido entre las artes mayores, pero apelando más a la artesanía que a la creación genial y más a la originalidad múltiple que al valor de lo único. En otra dirección, surgió una experimentación que rompe las formas canónicas, la educación artística impartida en las universidades tradicionales, pero tendiente al objeto único. Por un lado, se ubicó entre las artes “clásicas”, bajo el signo del oficio y la preocupación por la técnica en sí misma, y, por otro lado, se ocupó de ampliar estos márgenes abriéndose y tendiendo puentes con otras materialidades o lenguajes, eludiendo el mercado tradicional del arte. También la vocación democrática del grabado parece resignificarse. Si antes se trataba de llegar a un nuevo público de coleccionistas, en las décadas de 1970 y 1980 aparece el afán de “salir a la calle”, activar la circulación en espacios públicos e impactar en las circunstancias sociales y políticas, con el afiche o cartel, apuntando a la impresión a mayor escala<sup>113</sup>. Es claro que la funcionalidad a la que se otorga estima se vincula no al uso industrial del estampado, del que el “grabado artesanal” intentó desentenderse, sino a fines sociales y políticos.

Dice Bru: “Creo que nunca hay que limitar; las cosas están vivas y se van modificando. ¿Por qué nos preocupa que el grabado entre en la Gráfica, da lo mismo, no?”<sup>114</sup>. No obstante, buena parte de la conversación de los invitados al TAV versó sobre esta demarcación, lo que denota una preocupación por la categoría poco definida sobre la disciplina, sobre la cual se reconoce algo común, pero también actitudes divergentes. Lo que queda claro es la desestabilización de la valoración del grabado, frente al desarrollo de la técnica en otro tiempo, y la necesidad de encontrar un nuevo sustento para la legitimación del arte gráfico en sentido amplio. En esta ocasión es patente que hay más mujeres haciéndose cargo de la conversación.

Respecto del intersticio que ocupa el arte gráfico en aquel momento, Virginia Errázuriz sostiene en favor de la práctica tradicional: “Pienso que el grabado llamado artesanal tiene aún mil posibilidades, sus técnicas pueden usarse de mil maneras [...]” y “dentro del hacer artesanal no hay límites”<sup>115</sup>. Es decir, nuevamente, que puede ser lugar de experimentación y desplazamientos. Por el otro lado, también plantea que “trabajar en fotocopia requiere un oficio, si se quiere lograr una buena imagen tienes que conocer todo el proceso”<sup>116</sup>. Con esta síntesis, instala un punto de convergencia o desarticula la oposición entre la perspectiva de esta práctica en general —todas las técnicas de las artes gráficas— y la del “grabado artesanal”. En las palabras

---

<sup>112</sup> Virginia Errázuriz citada en Galende, *Filtraciones I...*, 109.

<sup>113</sup> Eduardo Banderas, estudiante de Arte, expone: “Mi problema como alumno es el mismo que se planteó aquí, la frustración que provoca el hecho de que el grabado no tenga la difusión que le corresponde. A pesar de esto, me niego a abandonar mi oficio y estoy en desacuerdo con aquéllos que rechazan las técnicas tradicionales... Personalmente me interesa el grabado por ser una obra de originales múltiples, pero también me interesa que el grabado salga a la calle. ¿Cómo hay que hacerlo? No sé. ¿Transformarlo un poco en cartel? No sé”. Replica Roser Bru: “Para eso está el cartel. Creo que un grabado para la calle tiene que estar pensado de distinta manera, no vamos a hacer una aguafuerte para la calle ¿no? Hay que buscar una técnica adecuada para la calle”. TAV, «El grabado».

<sup>114</sup> Roser Bru en TAV, «El grabado».

<sup>115</sup> Virginia Errázuriz en TAV, «El grabado».

<sup>116</sup> Idem.

de Errázuriz, se abre un espacio propio para concebir la obra gráfica, en vez de un intersticio como un mero intermedio ambiguo entre las artes tradicionales y las prácticas de ruptura. La delimitación —de la que Bru sospechaba que pudiera ser útil— se pone en entredicho, cuando se reconoce la posibilidad de integrar las características de la disciplina en lugar de producir discursos de mutua exclusión. Errázuriz ha afirmado posteriormente: “entonces, qué es lo experimental: el ir buscando nuevos lenguajes, te fijas, pero desde un lenguaje formal establecido. Es solamente una rearticulación de los lenguajes establecidos [...]”<sup>117</sup>.

En ciertos aspectos, este desarrollo de la gráfica en Santiago sintoniza con lo llevado a cabo por Liliana Porter, Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo en el *New York Graphic Workshop* (NYGW), en el momento en que en Chile encontraba su apogeo el “grabado artesanal”. Este taller —activo desde 1964 hasta comienzos de la década de 1970— intentaba cuestionar los parámetros convencionales de la disciplina y el valor asignado a las obras en el mercado del arte de Nueva York<sup>118</sup>. Liliana Porter, por ejemplo, utilizó procedimientos clásicos del grabado con una aproximación conceptual a las características de esta expresión<sup>119</sup>. Ahora bien, las diferencias contextuales hacen de las propuestas del NYGW y el TAV divergentes en sus énfasis y soluciones. A su vez, a diferencia de lo acaecido en Chile, el colectivo neoyorkino logró ubicarse de manera relevante en el principal circuito artístico y continúa recibiendo atención por parte de los historiadores del arte y los artistas interesados en la escena de aquel periodo<sup>120</sup>. Probablemente, la menor recepción de la tendencia conceptual en el arte gráfico chileno —en la “alta cultura”— tenga que ver de modo primordial con las búsquedas en otros lenguajes o medios como recursos de resistencia política y no solo con una impronta cuestionadora en el plano artístico. Este factor podría haber contribuido en su puesta en segundo plano en el relato historiográfico. En otra dirección, el discurso en torno al grabado tradicional puede ser capaz de desactivar la notoriedad de un potencial conceptual y político de la práctica. Justo Pastor Mellado puntualiza que se reproduce en Chile permanentemente la leyenda del Taller 99, a la que la historiografía se aferraría, “[c]omprometiendo el desarrollo del grabado posterior. Por eso, los artistas han tenido que ir contra la historiografía, elaborando una crítica teórica que se ha sostenido, más que nada, en la diagramaticidad de sus propias obras”<sup>121</sup>.

Cuestiona Mellado el relato hegemónico, fundado en fuentes de “naturaleza ficcional” que continuaría dando preeminencia y protagonismo a lo que se ha llamado aquí “grabado artesanal”, invisibilizando a la “gráfica”. Al mismo tiempo desde esta perspectiva los Seminarios de los Viernes se develan como un enclave de resistencia ideológica frente a aquellos criterios que excluyen la práctica de la gráfica, como se ha visto en el diálogo comentado, una toma de

---

<sup>117</sup> Virginia Errázuriz en Museo de Arte Contemporáneo, «Microdocumentales: Virginia Errázuriz», 16 de enero de 2016, acceso el 21 de mayo de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=37x6XFb8r\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=37x6XFb8r_o).

<sup>118</sup> Sophie Halart, «Wrinkles in Time», en *Wrinkle 1968 by Liliana Porter – in Focus | Tate*, Tate Research Publication, 2018, acceso el 21 de enero de 2025, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/wrinkle/wrinkles-in-time>.

<sup>119</sup> Idem. La obra de Liliana Porter no era desconocida en el ámbito chileno. En 1969 se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición *New York Graphic Workshop: Luis Camnitzer – Liliana Porter*.

<sup>120</sup> Sophie Halart, «The New York Graphic Workshop, 1964–70», en *Wrinkle 1968 by Liliana Porter – in Focus | Tate*, Tate Research Publication, 2018, acceso el 21 de enero de 2025. <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/new-york-graphic-workshop>.

<sup>121</sup> Mellado, *La novela...*, 110.

palabra en la construcción discursiva sobre la técnica. Esta coexiste, pero no supera o predomina propiamente sobre los valores reconocidos vinculados al grabado de mediados del siglo XX.

Por su parte, Solanich en 1987 emite el juicio de que la gráfica —a causa de las particularidades expuestas— estaba en un lugar protagónico y provocativo, que se podría interpretar como garantía de su privilegio en los relatos y reflexiones posteriores. Escribe:

“Ella, la gráfica, se convierte en la mandante de las artes visuales locales y exige una revisión a los planteamientos estéticos imperantes para enjuiciar dichas obras y posturas. Insta a nuevas actitudes en el espectador y obliga al análisis teórico a una metódica que respete y considere el contexto en el cual las obras se originan”<sup>122</sup>.

Sin embargo, Solanich —confirmando el diagnóstico de Mellado— no aborda en sus páginas la actividad del TAV, que no estuvo en el eje de los museos ni cerca del oficialismo. Y de esta nueva manera, mujeres que promueven discursivamente y ejercen esta práctica quedan relegadas.

## Conclusión

Identificar la fluidez y las tensiones del discurso sobre las artes gráficas en Chile permite comprender cómo el estatus del grabado y la cuestión de género se entrelazan y condicionan mutuamente la interpretación y el valor de esta práctica en cada momento histórico. Los prejuicios arraigados sobre el grabado —ya sea funcional o artesanal— y la persistente dificultad para situarlo a la altura de la pintura y la escultura han incidido directamente en la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres que lo han cultivado. La distinción entre “grabado” y “gráfica” no responde únicamente a cuestiones técnicas, sino que revela actitudes, funciones y modos de circulación que, bajo la luz de los discursos hegemónicos, han contribuido a la marginalidad de la disciplina y de sus cultoras.

La relativa atención que reciben las artes gráficas en los relatos canónicos sigue siendo, en gran medida, una cuestión de estatus, y esto repercute en el tratamiento parcial de las trayectorias de las grabadoras —estudiantes, docentes, expositoras y premiadas— en la bibliografía especializada. El análisis realizado muestra que la exclusión de las mujeres en el grabado no es un fenómeno aislado, sino que responde a la interacción entre la jerarquización de las disciplinas artísticas y los discursos de género, que han relegado tanto al grabado como a quienes lo practican en posiciones periféricas.

En diálogo con los planteamientos de Rozsika Parker y Griselda Pollock, resulta pertinente precisar que la práctica del grabado no puede entenderse como una disciplina explícitamente feminizada ni asociada de manera directa a una “naturaleza” o sensibilidad femenina. Sin embargo, es posible plantear que su persistente invisibilización en la historiografía del arte chileno guarda relación con el hecho de que ha sido una práctica ampliamente cultivada por mujeres. Más que una subordinación intrínseca de la técnica, lo que parece operar es un sistema de jerarquización disciplinar en el que la pintura y la escultura —prácticas históricamente dominadas por agentes masculinos— concentran mayor prestigio simbólico, institucional y económico, mientras que el grabado permanece en una posición secundaria. En este sentido, la menor valoración del grabado no puede desvincularse de las relaciones de género que atraviesan

---

<sup>122</sup> Solanich, *Dibujo...*, 112.

el campo artístico, aunque tampoco existe evidencia suficiente para sostener que las mujeres hayan sido forzadas o inducidas a practicarlo debido a su condición de género. Por el contrario, las fuentes revisadas sugieren que, en muchos casos, el grabado constituyó un espacio de elección, experimentación y agencia, que permitió a las artistas desarrollar una producción sólida y visible sin quedar necesariamente relegadas a la sombra de figuras masculinas dominantes en otras disciplinas.

A lo largo del recorrido propuesto en este artículo, se ha evidenciado que los relatos y testimonios sobre el grabado en Chile han sido contruidos mayoritariamente por voces masculinas, lo que ha reforzado la centralidad de figuras varoniles y ha dejado en los márgenes —o en el anonimato— a muchas artistas mujeres. Sin embargo, también se ha intentado cuestionar dichas escrituras y entamar una trayectoria que limite la preponderancia de los líderes a quienes se ha atribuido tradicionalmente el impulso de la estampa. La reconstrucción de estas narraciones, a partir de datos fragmentarios y voces entre líneas, permite vislumbrar la riqueza y diversidad de las experiencias femeninas en la gráfica, así como los mecanismos de exclusión que han operado en su contra.

No obstante, esta aparente disponibilidad del grabado como espacio de desarrollo artístico no se tradujo automáticamente en un reconocimiento historiográfico duradero. Resulta significativo constatar que no basta con desempeñar un rol formador, obtener premios o alcanzar reconocimiento institucional para asegurar un lugar central en la memoria del arte chileno. Varias de las primeras grabadoras fueron premiadas y tuvieron trayectorias destacadas, pero su presencia en los relatos historiográficos sigue siendo marginal. Lily Garafulic, por ejemplo, es recordada principalmente por su obra escultórica; Ana Cortés, por su pintura, pese a su papel fundamental en la formación de grabadores; lo mismo ocurre con Dinora Doudtchitzky, cuya labor pedagógica fue decisiva, pero escasamente reconocida en la historia del grabado. Lilo Salberg, además de su producción artística, desarrolló una intensa labor de gestión y difusión de la gráfica en la región de Valparaíso, sin que ello haya derivado en una atención proporcional por parte de la historiografía. Solo en tiempos muy recientes figuras como Eileen Kelly han comenzado a recibir una valoración más sistemática. Existen, por cierto, excepciones relevantes, como la de Roser Bru, quien logró sostener con fuerza su identidad simultánea como pintora y grabadora, insistiendo en la legitimidad de esta última práctica. Estas trayectorias permiten reforzar la idea, planteada por Pollock, de que la jerarquía disciplinar opera como un mecanismo clave de exclusión y de construcción de la diferencia de género en el arte, y que la intersección entre jerarquía disciplinar y género no funciona del mismo modo cuando se trata de agentes masculinos que cuando se trata de mujeres.

En este horizonte, resulta imprescindible ampliar la investigación y situar en el centro las experiencias y voces de las propias artistas gráficas, rastreando desde una perspectiva feminista cómo se ha valorado su práctica y cuáles son los vínculos entre la concepción y el prestigio del grabado y el interés de las mujeres en él, como se ha hecho, por ejemplo, al analizar la discusión en torno a la gráfica y el grabado.<sup>123</sup> Es fundamental, además, incorporar el estudio sistemático

---

<sup>123</sup> Bárbara Becker y Patricia Andaur y Paula Véliz también han realizado una importante contribución a este respecto, con un levantamiento de información relevante a través de entrevistas, si bien con propósitos diferentes de los

de los testimonios y relatos de las propias artistas, para comprender cómo han vivido y significado su relación con la gráfica y su lugar en el campo artístico. Del mismo modo, se vuelve necesario atender a lo que sucede en otros territorios y ciudades fuera del eje central, reconociendo la diversidad de contextos y trayectorias que han dado forma a la disciplina y a la participación femenina en ella. Los vínculos entre estatus disciplinar y género no solo explican la persistencia de la marginalidad del grabado y de sus cultoras, sino que invitan a repensar críticamente los relatos canónicos y a construir una historia del arte chileno más plural, atenta a las voces, experiencias y territorios que han sido tradicionalmente excluidos.

A su vez, como se habrá notado, en la bibliografía central se ofrece escasa atención a escenas distintas de la zona central del país. Antofagasta, Viña del Mar y Concepción han sido importantes enclaves para el desarrollo del grabado, pero se encuentran con frecuencia omitidos o tratados de manera marginal en los relatos canónicos. Por ejemplo, en Viña del Mar, el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes, dirigido por Carlos Hermosilla, fue un espacio fundamental para la formación de artistas y la experimentación gráfica, contando con la participación de numerosas mujeres grabadoras. Destaca la figura de Lilo Salberg, mencionada más arriba, artista grabadora, quien jugó un papel fundamental en la difusión y el desarrollo de la gráfica en la región. Aun con su importante contribución, no hay estudios monográficos sobre la artista. Su labor, junto a la de otros y otras artistas locales, evidencia la riqueza de historias y trayectorias fuera del eje central, como lo postula *La línea de la memoria. Sobre el grabado contemporáneo en Valparaíso* (1995). En Concepción, la Pinacoteca y la Universidad de Concepción han impulsado exposiciones y talleres que han dado lugar a una producción gráfica significativa, pero su aporte rara vez es reconocido en la historiografía centralista. Un caso paradigmático es el de Eileen Kelly, cuya obra y trayectoria han sido recientemente objeto de exposiciones retrospectivas y publicaciones, en reconocimiento a su obra y su labor en la formación de otras generaciones de artistas.<sup>124</sup> Antofagasta, por su parte, ha visto surgir iniciativas independientes y colectivos que exploran la gráfica desde perspectivas territoriales y sociales propias, pero estos desarrollos apenas figuran en la bibliografía especializada.

Esta omisión no solo invisibiliza la diversidad de experiencias y trayectorias, sino que también refuerza la idea de que la historia del grabado chileno se construye exclusivamente desde el centro, ignorando los procesos paralelos y las dinámicas propias de las llamadas “periferias”. Lejos de replicar lo que ocurre en Santiago, estos espacios han generado propuestas estéticas, pedagógicas y políticas singulares, que tensionarían y enriquecerían los relatos hegemónicos sobre la disciplina. Así, la exclusión historiográfica opera bajo distintos criterios —geográficos, de género y disciplinares—, sujeta a mecanismos pluridimensionales que han condicionado el reconocimiento y la valoración de la gráfica y las mujeres que realizan dicha práctica en Chile.

---

objetivos de corte feminista instalados en el presente trabajo, sin profundizar en un análisis crítico de las fuentes generadas.

<sup>124</sup> Para una aproximación a la artista Eileen Kelly, se puede revisar el libro *Eileen Kelly. Grabado, tiempo y lugar* que presenta 90 obras de la artista y está asociado a una exposición realizada en la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, recogiendo más de 30 años de trayectoria. María Teresa Fuentes Aedo, Paulo Arias Ruiz, Cristián Corral Fernández, Alberto Madrid Letelier, Sandra Santander Montero, *Eileen Kelly. Grabado, tiempo y lugar* (Concepción: autoedición, 2023).

En suma, este análisis parte del supuesto —desarrollado por Griselda Pollock— de que los discursos sobre el arte, el género y la jerarquía disciplinar no son fijos ni universales, sino móviles, históricos y sujetos a disputa y resignificación. Desde una perspectiva feminista, esto implica que la marginalidad del grabado y la posición secundaria de las mujeres en la historiografía no deben entenderse como realidades inmutables, sino como construcciones históricas que pueden ser cuestionadas, transformadas y reescritas. Reconocer la historicidad y movilidad de estos discursos permite abrir el campo para nuevas interpretaciones, visibilizar experiencias y trayectorias antes relegadas, y contribuir a una historia del arte chileno más plural, dinámica y crítica.

Por último, se debe subrayar que la gráfica, con sus múltiples dimensiones —el pequeño formato, la fragilidad del soporte, la circulación, el trabajo colectivo y el énfasis en el proceso—, entrevera *significados* que merecen ser explorados desde la mirada y la palabra de quienes han hecho de esta disciplina un espacio de creación y resistencia. Una seña: dice Luz Donoso que “El grabado te pesca, te traga en todo tu ser, en toda tu vitalidad, toda tu atención, porque es precioso hacer [...] lo que aparece ahí es algo que uno no cree que lo haya hecho”<sup>125</sup>.

## Referencias

### Bibliografía

- Andaur, Patricia y Paula Véliz. *Taller 99: Sesenta años de grabado en Chile*. Tesis de magíster. Universidad de Los Andes, 2017.
- Andaur, Patricia y Paula Véliz. *Taller 99: Memoria colectiva del grabado en Chile*. Santiago: Ediciones UC, 2018.
- Antúnez, Nemesio. *Carta aérea*. Santiago: Editorial Los Andes / Ediciones Hergar, 1988.
- Arias, Virginio. *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1908. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7694.html>.
- Baeza, Felipe. «Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile, de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99». Tesis de magíster. Universidad de Chile, 2017. Acceso el 15 de noviembre de 2020, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/153132>.
- Becker, Bárbara. «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99». Tesis de grado. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996. Acceso el 23 de mayo de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-144042.html>.
- Biblioteca Nacional de Chile. «Bienales Americanas de Grabado». Memoria Chilena. Acceso el 15 de noviembre de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94365.html>.
- Biblioteca Nacional de Chile. «Los orígenes del grabado en Chile». Memoria Chilena. Acceso el 15 de noviembre de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-762.html>.
- Brodsky, Varinia y Mariairis Flores, eds. *Mujeres en las artes visuales en Chile/Women in the Visual Arts in Chile, 2010-2020*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del

---

<sup>125</sup> Luz Donoso citada en Becker, «La historia del grabado en Chile: desde sus orígenes hasta el Taller 99», 105.

- Gobierno de Chile, 2021. Acceso el 2 de octubre de 2021. <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/mujeres-artes-visuales-chile/>.
- Cortés, Gloria. *Modernas. Historias de mujeres en el Arte, Chile (1900-1950)*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.
- Cortés, Gloria. «Los pinceles femeninos se ponen serios». En *Compartir el mundo*, editado por María Laura Rosa y Soledad Novoa, 51-80. Santiago: Metales Pesados, 2017.
- de la Maza, Josefina. «Nunca te entregues ni te apartes del camino». *Historia* 396 11, nº 2 (2021): 133-164.
- Dolinko, Silvia. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Fajardo Hill, Cecilia y Andrea Giunta, eds. *Radical Women: Latin-American Art, 1960-1985*. Los Ángeles: DelMonico Books – Prestel, 2017.
- Fuentes Aedo, María Teresa, Paulo Arias Ruiz, Cristián Corral Fernández, Alberto Madrid Letelier, Sandra Santander Montero, Eileen Kelly. *Grabado, tiempo y lugar*. Concepción: autoedición, 2023.
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1981. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8643.html>.
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *Chile. Arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1988. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8724.html>.
- Galende, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Graham, María. *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*. Santiago: Editorial América, s.f. Acceso el 23 de mayo de 2020, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7694.html>.
- Guerrero, Marcela. «Luz Donoso». *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Archivo digital. Los Ángeles: Hammer Museum, 2019. Acceso el 6 de noviembre de 2020, <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/luz-donoso>.
- González, Nicole. «Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes». *Bajo la lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural* (2023). Acceso el 20 de enero de 2025, <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/matriz-y-estampa-las-grabadoras-en-la-coleccion-del-museo-nacional-de-bellas-artes>.
- Halart, Sophie. «La piel de las cosas: mutaciones epidérmicas en la pintura de Roser Bru». En *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen III*, 59-89. Santiago: Lom, Centro de Documentación de las Artes Visuales, 2014.
- Halart, Sophie. «The New York Graphic Workshop, 1964–70». En *Wrinkle 1968 by Liliana Porter* – in Focus | Tate. Tate Research Publication, 2018. Acceso el 21 de enero de 2025, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/new-york-graphic-workshop>.
- Halart, Sophie. «Wrinkles in Time». En *Wrinkle 1968 by Liliana Porter* – in Focus | Tate. Tate Research Publication, 2018. Acceso el 21 de enero de 2025, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/wrinkle/wrinkles-in-time>.

- Laumann, Lucía. «Mujeres artistas y políticas de la memoria: prácticas y relatos en el arte argentino contemporáneo». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 61 (2017): 61-72.
- Laumann, Lucía. «La memoria de las mujeres artistas en la historia del arte argentino: relatos, silencios y disputas». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 47 (2017): 97-112.
- Laumann, Lucía. «Mujeres, arte y feminismo en la Argentina: entre la visibilidad y la memoria». En *Mujeres, arte y feminismo en América Latina*, editado por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, 145-162. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Santiago: Economías de guerra, 1995. Acceso el 23 de mayo de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124558.html>.
- Mellado, Justo Pastor. *Grabado. Hecho en Chile*. Santiago: Centro Cultural Palacio la Moneda, 2021.
- Museo de Arte Contemporáneo. «Microdocumentales: Virginia Errázuriz». 16 de enero de 2016. Acceso el 21 de mayo de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=37x6XFb8r\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=37x6XFb8r_o).
- Novoa, Soledad. «Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones». En *Seminario. Historia del arte y feminismo: relatos lecturas escrituras omisiones*, 9-18. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Ossa, Nena. *La mujer chilena en el arte*. Santiago: Editorial Lord Cochrane, 1992.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: I.B. Tauris, 1984.
- Parker, Rozsika y Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: I.B. Tauris, 2013.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.
- Romera, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951. Acceso el 3 de abril de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-86477.html>.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti. «Gênero, arte e história: a profissionalização das artistas no Brasil». *Revista Estudos Feministas* 13, nº 3 (2005): 579-597.
- Solanich, Enrique. *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987. Acceso el 23 de mayo de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124567.html>.
- Universidad de Chile. *Universidad de Chile: Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas*. Santiago: Editorial Nascimento, 1934. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59058.html>.

## Catálogos

Todos los catálogos citados del Museo Nacional de Bellas Artes se encuentran disponibles en <https://www.mnba.gob.cl/publicaciones>.

- Antúnez, Nemesio. «Nace el grabado». En *I Bienal Americana de Grabado*, 3. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1963. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124560.html>.
- Antúnez, Nemesio. «Carta sobre el grabado». En *N. Antúnez: Retrospectiva grabados 1946-1989*. Santiago: La Galería, 1989. Acceso el 28 de agosto de 2026, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/749419#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-555%2C-1%2C2865%2C1604>.
- Cruz, Jaime. «Historia del grabado en Chile». En *Grabado chileno: colección Pinacoteca*, 9-17. Córdoba: Universidad de Concepción / Pinacoteca Universidad de Córdoba / Sala de Arte Mateo Inurria, 2008. Acceso el 24 de mayo de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124543.html>.
- Farriol, Roberto. «Presentación». En *Reb/velada*, 7-11. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015. Acceso el 5 de junio de 2020, <https://www.mnba.gob.cl/publicaciones/ana-cortes-rebvelada>.
- Ivelic, Milan. «Taller en diálogo». En *50 años – Taller 99*, 15-17. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Museo de Arte Contemporáneo. *Panorama de la pintura chilena. Exposición ofrecida por el Museo de Arte Contemporáneo a la XXIII Escuela Internacional de Verano de Santiago*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Talleres Gráficos Lautaro, 1958.
- Museo de Arte Contemporáneo. *I Bienal Americana de Grabado*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1963. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124560.html>.
- Museo de Arte Contemporáneo. *II Bienal Americana de Grabado*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1965. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124561.html>.
- Museo de Arte Contemporáneo. *III Bienal Americana de Grabado*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1968. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124565.html>.
- Museo de Arte Contemporáneo. *IV Bienal Americana de Grabado*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1970. Acceso el 5 de agosto de 2020, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124566.html>.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposicion Anual de Bellas Artes, Salón de 1904. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta y encuadernación Chile, 1904.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Salón de 1906. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Sociedad Imprenta i Litografía Universo, 1906.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Salón de 1910. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta i Encuadernación Chile, 1910.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Salón de 1911. Catálogo de las obras de pintura, dibujo, escultura, arquitectura i arte aplicado a la industria*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta i Encuadernación Chile, 1911.

- Museo Nacional de Bellas Artes. *Salón de 1912, Catálogo Ilustrado de las secciones de Pintura, Dibujo, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Papel i Tinta, 1912.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición Anual de Bellas Artes. 1916. Exposición de las secciones de pintura, dibujo, escultura, arquitectura y artes decorativas*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Bellavista, 1916.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición Oficial de Bellas Artes. Salón 1920. Pintura – dibujo – escultura – arquitectura y artes decorativas*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Empresa Editorial Ibérica, 1920.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición Oficial de Bellas Artes. Salón 1921. Pintura – dibujo – escultura – arquitectura y artes decorativas*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Chile, 1921.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Salón Oficial de 1922*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Lagunas, 1922.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Salón Oficial. 1923*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Lagunas, 1923.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Salón Oficial. 1924*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Universitaria, 1924.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Salón Oficial. 1925*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, 1925.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Catálogo Ilustrado del Salón de 1926*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, 1926.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Catálogo Ilustrado del Salón de 1927*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, 1927.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Exposición de Bellas Artes. Catálogo del Salón Oficial de 1928*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Imprenta Siglo XX, 1928.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Ana Cortés, Reb/velada*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.
- Universidad de Chile. «El arte de la serigrafía en los Estados Unidos: 50 obras de pintores norteamericanos». Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1950.

### Publicaciones periódicas

- Duhalde, W. «El taller de Nemesio Antúnez». *La gaceta de Chile*, octubre de 1955.
- «El Museo de Arte Contemporáneo». *La Nación*, jueves 9 de enero de 1958.
- «Grabados del 'Taller 99'». *Las Últimas Noticias*, 15 de diciembre de 1956.
- «Manos femeninas manejan los buriles del 'Taller 99'». *Ercilla*, 12 de diciembre de 1956.
- «Nemesio Antúnez y el 'Taller 99'». *Zig-Zag*, 22 de diciembre de 1956.
- Romera, Antonio. «Exposición de grabados». *La Nación*, 27 de abril de 1947.
- Romera, Antonio. «Grabados de André Racz». *La Nación*, 5 de septiembre de 1947.
- Taller de Artes Visuales (TAV). «El grabado». *Otra cosa. Boletín Seminario de los viernes*, nº 1, julio de 1981.



Todos los contenidos de la *Revista de Historia* se publican bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) y pueden ser usados gratuitamente, dando los créditos a los autores de la revista, como lo establece la licencia.