

## La historia del grabado en Chile: una revisión a la participación de Santos Cházvez en el circuito del arte en la década de los 60'

Por Sonia Martínez Moreno\*

La historia del grabado en Chile nos permite a comprender diversas manifestaciones sociales y artísticas que presentan rasgos culturales de nuestro país. En cierta medida, son imágenes, símbolos o íconos propios de nuestra cultura que reflejan una identidad social. Por medio de este arte, ya sea como xilografía, aguatinta, litografía, entre otras, notamos cómo la imagen transmite una realidad, donde podemos rescatar elementos visuales que son netamente propios de la vida cotidiana, social y cultural.

El arte y la cultura están estrechamente relacionados, en cuanto las representaciones e imágenes que se elaboran dan cuenta de elementos culturales de los grupos sociales, tanto de quienes las realizan como quienes son retratados. El historiador Peter Burke en su libro *Visto y no visto, el uso de las imágenes como documentos históricos*, nos menciona acerca de la importancia de las imágenes como fuentes para comprender las diversas culturas. La imagen como un objeto de estudio representa un contexto cultural e histórico.[1] Es así como la imagen es un documento histórico que nos muestra la esencia de cada cultura a través de las imágenes que se representan y salen del seno de su sociedad. Según el autor, el punto en común entre la creación artística y el estudio de la historia es la forma en que éstas crean imágenes de cada cultura a lo largo del tiempo.[2]

Por otro lado, uno de los exponentes más relevantes del área de la historia del arte es Ernst Gombrich, quien trata acerca de la importancia del medio visual para explicar y entender los acontecimientos históricos. En especial en los dos últimos siglos donde nos hemos visto bombardeados por imágenes en los medios de comunicación y la masificación de éstas, terminan siendo un aporte para explicar los momentos en que éstas surgen y el contexto histórico en las que se ven envueltas las representaciones visuales.

*“No es de extrañar que se haya dicho que estamos entrando en una época histórica en que la imagen se impondrá a la palabra escrita. Dada esta afirmación, es de la máxima importancia*

*aclarar las posibilidades de la imagen en la comunicación, preguntarse qué puede y qué no puede hacer mejor que el lenguaje hablado o escrito”.[3]*

A partir de lo mencionado anteriormente sobre la importancia de la imagen como medio de comunicación social, se puede señalar que el objetivo de este estudio es relacionar la historia del grabado en Chile como manifestación social artística donde a través de las imágenes o iconos propios de nuestra cultura se vislumbra la identidad de nuestra nación. Es así como desde el periodo colonial hasta mediados y fines del siglo XX son claves para la realización de distintas manifestaciones del grabado desde el uso de distintas técnicas tales como xilografía, aguatinta, litografía, entre otras, donde la imagen se complementa con la materialidad y lo que se busca transmitir a través de ellas.

El grabado en nuestro país desde sus inicios busca retratar y mostrar la realidad de nuestra cultura, una forma en que el arte se impone y a través de las imágenes habla de nosotros como sociedad. Desde el período colonial se retrata la flora y fauna, las costumbres y la gente, se busca mostrar una tierra de América lejana perdida en la zona más distante del sur, es aquí donde juega el rol de mostrar a través de los elementos visuales en el grabado lo exótico de la otredad; en este caso el nuevo continente en contraposición a la mirada europea.

Si hablamos de grabado y representación social podemos remitirnos a fines del siglo XIX, donde por medio de las liras populares, que consistían en publicaciones periódicas, se buscaba representar en Chile a la clase popular de nuestro país.

*“durante las últimas décadas del siglo XIX comenzó a circular la Lira Popular, pliegos sueltos impresos con versos e ilustraciones xilográficas que se vendían en las calles de las principales ciudades del país. Estas ediciones, realizadas con recursos mínimos, pero de gran potencial expresivo, son hasta el día de hoy un documento histórico y artístico de incalculable valor, cuya original iconografía inspira hoy a artistas y diseñadores”.[4]*

Posteriormente, en los años 60, también notamos cómo se retrata a la sociedad chilena, los movimientos sociales y políticos de la época, donde emergen mediante los estudios universitarios y talleres independientes de grabado nuevos movimientos de expresión en Chile a través del grabado, como es el caso del taller 99'. En este contexto, notamos cómo surge de forma preponderante el grabado en nuestro país por medio de las bienales realizadas entre los años 60 y 70.[5]

Para entender el contexto del grabado en Chile, es necesario mencionar a uno de los mayores expositores de la historia del grabado en nuestro país. Enrique Solanich Sotomayor, en su libro *Dibujo y grabado en Chile*, cuenta que desde el periodo de la colonia en Chile existía un grabado que buscaba testimoniar sobre la flora, fauna, tipos humanos, costumbres y la geografía del país.[6] Estas obras eran realizadas por soldados españoles, religiosos o viajeros cronistas. En el siglo XIX las artes plásticas adquieren niveles de importancia. La llegada de artistas extranjeros y la creación de academias de pintura, los cursos de Arquitectura, de Escultura Ornamental y Dibujo en Relieve, forjan inauguraciones de salas exposiciones colectivas de los nuevos artistas. Muchos de estos artistas cultivan el dibujo y en menor grado en algunos casos el grabado.[7]

Con la llegada de las prensas litográficas a fines del siglo XIX, esta técnica cobró fuerza, ya que ayudaba a la reproducción de imágenes y facilitaba la rápida circulación de éstas. Con el surgimiento de la litografía en Chile no solo se facilitó la reproducción de imágenes ilustradas en libros, sino además hizo surgir un prolífico grupo de artistas gráficos, tales como Antonio Smith, Luis Fernando Rojas, y con ello numerosos periódicos ilustrados tales como *El correo literario*, *El cóndor* y una serie de prensa escrita que se enfocaba a la sátira por medio de las ilustraciones.[8]

Uno de los hechos más emblemáticos del grabado en Chile es el surgimiento de la *Lira popular* a fines del siglo XIX, que eran pliegos de papeles sueltos impresos con ilustraciones xilográficas las que circulaban como los periódicos y se vendían en las calles de las principales ciudades del país. La *Lira popular* tiene un enorme significado histórico y artístico para nuestra cultura, ya que a través de ellas se plasma la identidad popular de los chilenos, en la cual se sincretiza la expresión propia de la cultura campesina y las formas modernas de la circulación y reproducción de la palabra escrita. Es así como en estos textos las ilustraciones xilográficas representan al hombre y mujer criolla de esos tiempos, haciendo también más cercana y conocida la técnica del grabado para el pueblo.[9]

En el libro de Solanich se menciona mayoritariamente el dibujo desde la época colonial hasta el siglo XIX, pero poco se refiere sobre el grabado. En el capítulo “La enseñanza del Grabado en Chile”, hace referencia del grabado desde comienzos del siglo XX, con la Escuela de Bellas Artes, donde se creó el curso de grabado para primer y segundo año. Esto queda estipulado en el reglamento de 1914. Con este curso formal de la técnica del grabado comenzarán a surgir numerosos artistas dedicados a esta área de arte. En el año 1929, se une la Escuela de Artes decorativas a la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde se reordenan los cargos en las distintas escuelas. Uno de los

artistas destacados como grabador de esta época es Marco Aurelio Bontá, quien además se dedica a conducir en el año 1929 el taller de las artes gráficas. Este artista enseña las siguientes técnicas del grabado aguafuerte, aguatinta y litografía. Bajo su enseñanza surgen nuevos artistas tales como Francisco Parada, Carlos Hermosilla Álvarez, Pedro Lobos, y más tarde Viterbo Sepúlveda y Julio Palacios.

Carlos Hermosilla es uno de los grabadores más importantes de la época, ya que al erradicarse en Valparaíso retrata el puerto y la vida en torno a éste. Perfecciona su técnica preferida que es la xilografía y su variante el linóleo. Hermosilla desempeña un papel importante para la difusión del grabado en la zona de la V región de Chile. El historiador y crítico de arte chileno, Milan Ivelic, describe del siguiente modo a Carlos Hermosilla y su obra:

*“Toda la obra de Carlos Hermosilla está en directa relación con un imaginario popular, es decir, con una cercanía vivencial con los grupos modestos y anónimos de la sociedad chilena. A mi juicio, el no hace arte intencionadamente popular, elabora obras que surgen de su propio mundo, humilde y sencillo, plenamente identificado con los rostros, con las huellas y marcas de sus personales vivencias”.*[10]

En la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile se destacan los siguientes grabadores en la década de los cuarenta: Eduardo Martínez Bonatti, Julio Palazuelos, Pedro Millar, Eduardo Vilches, Luz Donoso, Lucy Rosas y Eduardo Garreaud. Esta generación de taller de grabado se destaca por sus características de ediciones múltiples y sus ventajas de seriar una obra plástica que llegue a un público cada vez mayor. Múltiples figuras pasaron por este taller como Juan Egenau, Carlos Donaire, Matias Vial, Dolores Walker, Mireya Larenas, Francisco Brugnoli, Eduperto (Eduardo Pérez), Raúl Sotomayor, Dino di Rosa, Virginia Errázuriz, Teresa Montiel, José Samith y Eugenio Dittborn, los que hacen del grabado ocasional o permanentemente un medio de expresión.

Solanich hace mención al destacado taller 99, el cual es fundado por el reconocido artista chileno Nemesio Antúnez, quien toma la idea en retribución de lo aprendido y experimentado en el Atelier 17, taller que dirige el artista inglés Stanley William Hayter. Antúnez busca replicar esta idea de taller experimental de grabado por lo que crea el taller 99.[11] En este sentido, Antúnez funda un émulo de este famoso taller de grabado. Es de este modo que surge el taller 99, en el cual el número es por el dígito de la dirección de su casa que estaba ubicada en calle Guardia Vieja. Este taller de grabado es creado el año

1956. La idea de este taller, según Antúnez, es crear de forma colectiva y con afanes de técnicas experimentales y reformuladas. También se abre a la discusión y el compartir nuevas ideas entre los integrantes, para la utilización de nuevos materiales.[12] Los concurrentes a este taller además de Antúnez son: Pedro Millar, Eduardo Vilches, Luis Mandiola, Jaime Cruz, Rodolfo Opazo, Juan Bernal Ponce, Juan Downey, Delia del Carril, Dinora Doudtchitzky, Luz Donoso, Roser Bru, Lea Kleiner, Gilda Hernández y Santos Chávez. Es este último integrante del taller de quien nos hemos dedicado estudiar en este trabajo de investigación.

El grabador de Tirúa llega el año 1960 al taller 99, que tal como señala Solanich:

*Lo singularizan su atávica iconografía rostros sureños, paisajes, pastores y cabras, ángeles, y curiosas figuras en libérrimo desenfado, que rememoran en la inconsciencia al ruso judío Marc Chagall. Armoniza imágenes de su tierra natal, infancia y raigambre, no exentas de amor a la vida, naturaleza y orígenes.*[13]

En el año 1960, Santos Chávez se traslada a Santiago y comienza a participar en el taller 99, fundado por el destacado artista chileno Nemesio Antúnez. Él compartirá con una de las primeras generaciones de grabadores de la destacada sociedad de artistas independientes.<sup>[14]</sup>

*El éxito no se hizo esperar. En 1982, Pedro Millar, destacado miembro de ese taller, escribió que en esa época: “Santos Chávez había llegado de Arauco y Concepción, donde había sido discípulo de Julio Escámez. Chávez es el caso más elocuente de un artista al que el Taller 99’ entregó la oportunidad y el clima en que se pudo definir de modo rotundo su vocación de artista gráfico.* [15]

La oportunidad que abrió el taller 99 para Santos en el circuito del arte nacional, fue una ventana que permitió su éxito, pues a partir de este espacio de compartir y creación, pudo hacer contactos y participar en exposiciones en la capital, junto a grandes artistas de hoy en día.[16]

Por otro lado, en el libro de Solanich también se hace un estudio de la historia del dibujo en Chile. Sabemos que el dibujo y el grabado no están distantes como técnica, ya que de cierta forma el grabado se basa un poco en elementos del dibujo, pero no es lo mismo como tal. Es por este motivo que resulta incómodo revisar la historia del grabado en este libro, ya que el autor separa de forma intercalada la historia del dibujo con la

historia del grabado, resultando de forma poco hilada la descripción de la historia de esta última técnica del arte.

Asimismo, Gaspar Galaz y Milan Ivelic en su libro *Chile, arte actual*, hacen mención de la importancia del grabado como técnica del arte en el año 1970, señalando lo siguiente:

*El decenio del sesenta fue muy importante por la difusión que se concedió al grabado y por el plano de igualdad cualitativo en que se le ubicó con respecto a la pintura y a la escultura. Por esos años tuvo numerosos cultores que se formaron en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la escuela de Arte de la Universidad Católica, en esta última, el taller de grabado fue la prolongación del importante taller 99'.[17]*

La activa presencia del grabado en Chile en esta época se debe a las realizaciones de las primeras bienales americanas de grabado, esto llevó a la organización de los artistas de esta área, en los cuales muchos de los grabadores mencionados recibieron reconocimientos importantes en estas bienales. La primera se realizó el año 1963, a lo que artistas como Roser Bru (que participó en la década de los 60' en el taller 99), entre otros recibieron premios.

*El taller 99' logró tener éxito fecundo y posicionarse, sobre todo en los 60', como el gran poco de producción de grabado en Chile, sin restar mérito alguno a las transformaciones y avances, ni menos aún a la calidad de las obras de los afiliados al taller, es imposible no atender al evidente marco institucional que colaboró, por así decirlo, a otorgar este centralismo al proyecto del pintor. Y principal articulador de la gestión institucional para el grabado por esos años fue el propio Nemesio Antúnez. Organizó varias muestras colectivas dentro y fuera de Chile, aunque sin duda la instancia más determinante fue la que instituyó siendo ya no director del Taller, sino del Museo de Arte Contemporáneo: la Bienal Americana de Grabado.[18]*

Uno de los acontecimientos más importantes de la historia del grabado en Chile, fue la Bienal Americana de Grabado que se realizaba en Santiago, la cual tuvo cuatro versiones en 1963, 1965, 1968 y 1970. En todas estas versiones del encuentro americano del grabado la presencia de los artistas que conformaban el taller 99 fue muy determinante, ya que muchos de ellos fueron quienes obtuvieron premios y reconocimientos, siendo la Bienal una plataforma para mostrar a otros países el arte que se producía en el taller de Nemesio Antúnez, en el cual siempre se buscó realzar la función del grabado como una

disciplina de creación y experimentación artística. Más allá de la función que se le había otorgado décadas antes, como un sistema para imprimir y difundir imágenes, en esta época es donde el grabado en Chile se posiciona como una rama del arte que tiene la misma importancia que la pintura y la escultura.

La Bienal fue una oportunidad para que los artistas chilenos pudieran mostrar las nuevas ideas creativas en el plano del grabado, dejando en claro que esta rama del arte en Chile cobraba fuerza propia, al punto que la creatividad y la experimentación estaban al servicio de las composiciones. El fundamento principal de la Bienal Americana de Grabado fue otorgar un lugar importante a esta técnica dentro de las artes visuales. En los años 60' y 70', el desarrollo de esta área del arte fue preponderante en esta época, en la que se buscaba dar profesionalidad a este modo de creación.

En una de las Bienales Americanas de Grabado, en un párrafo introductorio de un catálogo, se señala lo siguiente sobre este acontecer de las artes: “Se desea dar una visión general y concreta de la labor que hoy día se desarrolla en América de este antiguo arte. No hay limitaciones de estilo o técnica. El único criterio que prima es la calidad de las obras y la seriedad profesional”. [19]

En un escrito del connotado historiador del arte chileno, Antonio Romera, se menciona el valor y gran importancia que tienen las Bienales Americanas de Grabado para nuestro país, tanto para el círculo del arte como para todo público, refiriéndose del siguiente modo:

*Durante un mes la capital de Chile se transforma en la capital del grabado. Ya en tiempos de la Tercera Bienal la revista “Arst Magazine” publicó un número dedicados a bienales del mundo e incluyó un artículo sobre la bienal chilena.* [20]

En la tercera Bienal de grabado, Santos Chávez participó realizando grabados originales que acompañaban cada ejemplar del catálogo, de manera que las obras de este artista mapuche fueron conocidas en el medio. En pleno periodo de auge del grabado en nuestro país, Santos Chávez tuvo la oportunidad de ser parte de este circuito de artistas que pudieron levantar la parte creativa del grabado en Chile. [21]

El período en que Santos Chávez comenzó a involucrarse con el circuito del arte en Chile, el grabado estaba auge, tanto así que las bienales de grabado que se realizaban en Chile en la década de los 60' eran reconocidas internacionalmente. Este artista mapuche tuvo la ventaja de ser integrante del taller 99, y tener una cercanía con Nemesio Antúnez,

su maestro en aquella época quien impulsó que los jóvenes grabadores del taller fundado por él participaran en las actividades de las bienales. Esto llevó a que Santos Chávez y sus compañeros empezaran su camino dentro del circuito del arte tanto a nivel nacional como posteriormente internacional.

Las xilografías de Santos Chávez, después de la bienal comenzaron a ser más conocidas, y es justamente en este período en que el artista consolida la temática de sus obras, retratar al pueblo mapuche y a la naturaleza de su infancia, mostrando la simpleza y belleza del paisaje de Tirúa, plasmando en estas imágenes lo que él lleva en su memoria. Santos Chávez, en el taller 99 practicó varias técnicas del grabado, tales como: linografía, litografía, calcografía y xilografía. Pero es esta última técnica la que más cariño tenía, ya que el artista siempre mencionaba que trabajar sobre la madera misma, era incluir aquella naturaleza que lo cobijó en su infancia a conformar parte de su obra.

Al reflexionar sobre la xilografía a lo largo de la historia del grabado en Chile, nos remite a que las obras que se hacen por medio de esta técnica, casi siempre representan la vida popular y sencilla del chileno. Esto ya se vislumbra en las liras populares del siglo XIX, que nos muestran la sociedad criolla de nuestro país. Junto con esto, Carlos Hermsilla, otro gran artista del grabado xilográfico en nuestro país, retrata los espacios populares de la vida porteña en Valparaíso, mientras que Santos Chávez nos muestra la naturaleza del sur de nuestro país y la gente mapuche. Aquí es donde se puede visualizar la identidad del grabado chileno, el cual bajo su característica y singularidad en comparación a otras artes puede masificarse. En este sentido, este arte se relaciona con la búsqueda de retratar la vida popular de Chile, un arte que puede ser accesible para todo tipo de persona, incluso para quienes buscan encontrar en las obras elementos de las culturas ancestrales, rescatando lo que somos los chilenos y lo que algún día fuimos.[22]

Santos Chávez salió de Chile el año 1977, y a pesar del éxito que lo embargaba en aquella época por razones mayores debió abandonar el país. Sabemos que el contexto histórico de este período produjo un quiebre en el mundo del arte, un antes y un después, en donde muchos artistas connotados debieron abandonar Chile. Santos fue uno de ellos, y a partir de este hecho nacional, el mundo del grabado quedó paralizado. El taller 99 pasó a ser el taller de grabado de la escuela de arte de la Pontificia Universidad Católica, iniciando un período de “sueño invernal”, que despierta en el año 1985, cuando Nemesio Antúnez vuelve del extranjero.[23]

Muchos de los grabadores que pertenecieron a este taller fueron exiliados. Junto con ello, el arte del grabado en Chile dejó de realizar actividades tales como las bienales, de



manera que sufrió un letargo que duró alrededor de 16 años. En el año 1985 vuelve a Chile Nemesio Antúnez, y con ello el taller 99' retoma su antiguo ritmo, un taller para artistas del grabado experimental, un espacio independiente de creación. Este hecho de la nueva independencia del taller, además de la pronta vuelta a la democracia y el retorno de artistas exiliados, hace que el país vuelva a tener un escenario de artistas sólidos y proactivos. De todo este acontecer, el mundo del grabado vuelve a retomar su ritmo, aunque nunca se volvió a realizar las Bienales de Grabado Americanas. En el caso del taller 99 sucede lo siguiente:

*Nemesio Antúnez refunda en 1985 el taller y reorganiza a los artistas. Esto significa que la vida artística reanuda su historia y los artistas comienzan a reorganizar sus actividades y sus plataformas de producción y creación. En este contexto, la refundación del taller 99' es una recuperación material y simbólica a nivel nacional. Desde el año 1990, el taller 99' asume el desafío de la formalización institucional como entidad de derecho privado: El deseo de Nemesio Antúnez se irradia a los miembros del taller hasta lograr un nuevo espacio y su consolidación en el tiempo. El taller se convierte en Corporación Cultural para poder desarrollar nuevos proyectos, de mayor impacto social y comunicacional.[24]*

El rol fundamental que ha jugado el taller 99 en la historia del grabado en Chile, lleva a que actualmente el interés de muchos grabadores emergentes pongan sus ojos en formar parte de esta connotada escuela del grabado. En donde los artistas consagrados tales como Roser Bru, Eduardo Vilches, entre otros, comparten este espacio de creación con nuevas generaciones de artistas, quienes están recién comenzando el oficio del grabado. El taller 99, ha sido un espacio emblemático, en el cual confluyen los más renombrados grabadores de nuestro país e incluso donde ellos han dado sus primeros pasos en el aprendizaje y experimentación del arte del grabado. Santos Chávez, tuvo la fortuna de pertenecer desde sus primeros años de fundación en este espacio de creación, donde formó parte de los aprendices en los años 60, y finalmente en su retorno a Chile el año 1994, perteneció al taller 99 como miembro de honor y maestro de nuevas generaciones de artistas.

Santos Chávez perteneció a la generación del grabado en Chile que proyectó su mayor realce en los años 60', donde pudo participar de las bienales, e incluso fue invitado a exponer en otros países de América. La fama del grabado en Chile de esta década traspasó fronteras y los artistas chilenos pudieron gozar de un auge de esta técnica el arte. Santos fue

parte de esta generación emergente, las representaciones del mundo mapuche y la naturaleza del sur de Chile. En los grabados de Santos Chávez pudieron ser mostradas tanto en las bienales y exposiciones en Chile como posteriormente fuera de nuestro país, siendo las bienales de grabado en Chile, una plataforma para mostrar las creaciones de esta técnica.

Finalmente, cabe mencionar que si bien el grabado no ha sido valorado de la misma manera que la pintura, la ventaja del grabado en contraposición a otras técnicas artísticas se observa en su factura, puesto que tiene la posibilidad de masificar la imagen a través de la utilización de la prensa. En esta línea, es posible apreciar cómo el grabado dentro de las artes en Chile genera una mayor masificación en la sociedad, en la medida que representa los elementos más característicos de nuestra cultura, lo cual se observa en la masificación del grabado en las lirras populares hasta las bienales de los años 60' y 70'.

Es por ello que artistas como Carlos Hermsilla y Santos Chávez a través del grabado devuelven al país una visualización y proyección de lo que somos como cultura. Por un lado, Carlos Hermsilla rescata la bohemia, sencillez y vida popular del puerto de Valparaíso y su gente, y por otro lado, Santos Chávez nos muestra los rasgos del pueblo del sur, sus aborígenes y sus paisajes. La manifestación visual y artística de lo que somos como cultura va de la mano con la gran característica de este medio artístico, el grabado como técnica que ayuda a difundir de manera más rápida los motivos icónicos que éstos pueden contener.

Por lo mismo, la prensa resulta ventajosa para difundir el mensaje o una idea por medio de las imágenes. El grabado en Chile deja huellas que en su uso se busca llegar a sectores más populares de la sociedad; un vestigio de ello es que a lo largo de la historia del grabado en nuestro país la realización de éste surge en torno a la comunicación visual de la vida cotidiana social.

\*\*\*

\* Sonia Martínez Moreno es Licenciada en Arte de la Universidad de Playa Ancha y Magíster en Historia con mención en Arte y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Docente de la Universidad Andrés Bello.

[1] Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, editorial Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 2005, p.14. La palabra “imagen” tiene su raíz en el latín, en donde proviene su vocablo *imago*, *-inis* que significa representación, retrato. [Ramírez Alvarado, María del Mar, *Construir una imagen. Visión europea del indígena americana*, CSIC, Sevilla, 2001, p.35].

[2] Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Op.cit., p.14

[3] Gombrich, Ernst, “La imagen visual, su lugar en la comunicación”, *Scientific American*, vol. 272, año 1972, p.82

[4] Memoria Chilena, “Los orígenes del Grabado en Chile”, en: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=origenesgrabadoenchile](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=origenesgrabadoenchile) (Consultado el 22/01/2015).

[5] El grabado es un lenguaje de las artes visuales cuyos códigos se insertan en el mundo de la gráfica y, como rito cultural, nos entrega la posibilidad de multiplicar originalmente una imagen. En su concepto tradicional de técnicas y procedimientos, se distingue como denominador común, la acción de provocar una incisión con herramientas sobre una matriz. Es el caso de la gubia sobre una madera, el buril o la punta seca sobre una plancha de metal. Existen otros procesos donde las matrices no son realizadas por medio de la incisión, éste es el caso de la litografía, serigrafía, técnicas aditivas, procedimientos de impresión fotomecánica y todos aquellos nuevos procesos que se desprenden de las problemáticas contemporáneas. La matriz en cualquiera de estas instancias es el origen de impresiones esencialmente iguales. Cada uno de estos impresos, ha estado sujeto al proceso de impresión a través de la aplicación de tintas sobre matriz. En el caso del relieve o planografías, se realizan por medio de rodillos y, muñequillas en el hueco. La matriz entintada se dispone bajo un papel, el cual con la fuerte presión recoge la tinta, adhiriendo así la imagen [Catálogo de exposición de arte, *Taller 99: itinerarios del grabado en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996]. El grabado también fue central en la producción artística de grandes pintores de la primera mitad del siglo XX. La obra gráfica de Picasso es aclamada por consenso como la más rica y variada producción de este tipo por parte un artista del siglo XX, y su nombre se ubica en el panteón de los más notables grabadores de todos los tiempos. Junto con los de Durero, Rembrandt y Goya. Su recurso a diversas técnicas ilustra magistralmente, las posibilidades de cada una de ellas. En manos de Picasso, el linóleo enfatiza el engarce y la interacción de las formas; el aguatinta, los efectos de manchas húmedas; el aguafuerte, la linealidad fina; la litografía, los trazos más enérgicos, los difuminados y los claroscuros. En la primera mitad del siglo pasado, muchos otros grandes

maestros como Matisse, Klee, Braque; Miró y otros expresionistas alemanes, en particular Kirchner y Beckmann, también destacaron por la excepcional calidad de su obra grabada. Con el paso de los años, se diversificaron las técnicas de producción gráfica, lo que fue aprovechado con notables resultados por artistas de la segunda mitad del siglo XX, como Lichtenstein Johns, Stella y, más tarde, Hockney o Clemente [Zalaquett, José, *Sobre las bienales americanas de grabado: Chile 1963-1970, Capítulo: La década de oro del grabado en Chile*, Centro cultural de España, Santiago, 2008, pp.15-16].

[6] Solanich S., Enrique, *Dibujo y grabado en Chile*, Serie Patrimonio Cultural Chileno, Colección Historia del Arte Chileno, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago, 1987

[7] Si bien los primeros grabados que retratan los paisajes y habitantes de Chile datan del siglo XVII, no fue sino hasta bien avanzado el siglo XIX que algunos de ellos comenzaron a ser elaborados íntegramente en el país. Hasta entonces, los viajeros acostumbraban a realizar bocetos de lo que veían o simplemente apuntaban algunas notas descriptivas que luego, de regreso en Europa, entregaban a grabadores profesionales. Estos fabricaban las matrices e imprimían las láminas que, insertas dentro de las publicaciones de gran volumen, ilustraban las experiencias de los cronistas en los confines del nuevo mundo. Memoria Chilena, “Los orígenes del Grabado en Chile”, en: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=origenesgrabadoenchile](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=origenesgrabadoenchile) (Consultado el 8/7/2013).

[8] *Ibíd.*

[9] Cabe destacar que a fines del siglo XIX, exactamente entre los años 1865 y 1930, tuvieron un importante rol en los medios de comunicación las “liras populares”, que eran Grabados, sobre la vida cotidiana de Santiago de aquella época. Consistieron en hojas sueltas encabezadas por una xilografía (grabado en madera), que ocupaba un tercio del espacio, un gran titular de una, dos y hasta tres líneas, y seis columnas con versos de poetas populares escritos en décimas y encabezados por una cuarteta, que hacía las veces de lead [Mandujano A., Víctor, “Lira popular: Periodismo de cordel en décimas, con grabados a la cortaplumas”, *Revista Patrimonio Cultural*, núm. 50, año XIV, 2009, pp.12-13].

[10] Centenario Carlos Hermosilla Álvarez 1905-2005, Catálogo Fondo de las Artes Universidad de Playa Ancha, 2005, p.48

[11] El taller 99’ surge en la década de los 50’, en que los artistas chilenos asumen su trabajo en función de modernizar, ampliar y multiplicar el imaginario artístico nacional. El taller 99’ se puede reconocer a través de tres aspectos o tres etapas: Historia familiar, Taller en

tránsito y consolidación, que se distribuyen en cuatro periodos: Fundacional 1956-1962, Universidad Católica 1962-1967, refundación 1985-1989 y Melchor Concha 1990- a la fecha. Catálogo de exposición de arte, *Taller 99: itinerarios del grabado en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

[12] Cuando a comienzo de la década de los 50', Nemesio Antúnez decide regresar a Chile desde Francia habiendo pasado unos años antes en Nueva York para realizar un magister, trae consigo una premisa cuya materialización se propondrá alcanzar por sus propias manos: fundar la práctica del grabado moderno en nuestro país, lo que para el artista equivalía a “dar origen al grabado en Chile”. Evidentemente esto implicaba que, en principio, el grabado en nuestro país no existía o existía solo como medio de reproducción de la pintura, razón por la cual no ocupaba el lugar que verdaderamente le correspondía. El grabado (moderno) debía reclamar su sitio al lado de la propia pintura, y de la escultura, como en Europa, como en Nueva York: “liberando al fin por la fotografía de la función de reproducir, ha tomado su lugar como medio original de expresión junto a la pintura y escultura con un idioma propio, variado, precioso y noble” (Antúnez, I Bienal Americana de Grabado). Carvajal, Fernanda, Del Piano, María Jose, Macchiavello, Carla, *Ensayos sobre Artes Visuales, prácticas y discursos de los años 70' y 80' en Chile, Capítulo: Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile*, ediciones LOM, Santiago 2011, p. 69.

[13] Galaz Gaspar, *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1981, p.100.

[14] Allí trabajaron las técnicas tradicionales del grabado: aguafuerte, aguatinta, punta seca, litografía, xilografía y técnicas combinadas. Actualmente la mayoría de los integrantes del taller 99, siguen trabajando el grabado, separadamente: Delia del Carril, Roser Bru, Dinora Doudtchizky, Florencia de Amesti, Lea Kleiner, Luz Donoso, Eduardo Vilches, Pedro Millar, Jaime Cruz, Luis Mandiola, Juan Bernal, Santos Chávez son algunos de los nombres destacados en esta disciplina gráfica [Galaz, Gaspar, *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*, Ediciones Universitarias, Universidad Católica de Valparaíso, 1981, p.244].

[15] Chávez, Eva, “Una vida entre Chile y Alemania”, en: <http://www.santoschavezgrabador.cl/es/una-vida-entre-chile-y-alemania> (consultado el 27/6/2012)

[16] También Eduardo Vilches y Roser Bru, formaron parte del grupo de grabadores que compartieron en el taller 99 en esa época con Santos Chávez. El artista mapuche tuvo la suerte de rodearse en esa época de grandes artistas chilenos. Santos en el taller 99, tuvo una breve incursión en las distintas técnicas del grabado, desde la calcografía en metal,

concentrándose luego en la litografía, pero por sobre todo en el grabado de madera, que fue la técnica que más le llamó la atención, y en la cual toda su vida como grabador dedicó gran parte de su tiempo.<sup>[16]</sup> La xilografía tenía la propiedad que él buscaba la unión de una técnica, un medio para plasmar las imágenes de Arauco y su gente, a través de un material venerado por los mapuche, la madera que proviene del árbol, un elemento de la naturaleza que es sagrado para su pueblo de origen. De este modo, Santos dentro del taller 99' comienza a realizar sus primeras xilografías, que posteriormente se harán famosas tanto dentro del país, como de manera internacional.

[17] Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan, *Chile arte actual*, ediciones universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1988, p.103

[18] Carvajal, Fernanda, Del Piano, María José, Macchiavello, Carla, *Ensayos sobre Artes Visuales, prácticas y discursos de los años 70' y 80' en Chile, Capítulo: Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile*, Op. Cit., pp. 70-71

[19] Zalaquett, José, *Sobre las bienales americanas de grabado: Chile 1963-1970, Capítulo: La década de oro del grabado en Chile*, Centro cultural de España, Santiago, 2008, p.44

[20] *Ibíd.*, p. 59

[21] *Ibíd.*, p.51.

[22] El rol de Santos Chávez fue dar paso al circuito de artistas reconocidos en nuestro país a la incorporación de artistas mapuche, en que él se sentía representante de todo lo que contiene el mundo indígena, sus mitos, creencias y las imágenes iconográficas que datan de su identidad, como etnia. En este sentido, su manera de expandir la cultura mapuche es el medio del arte, donde el grabado se torna una herramienta para declarar su identidad y admiración por su gente. Él dejó claro en las iconografías de sus obras, que siempre su interés estuvo marcado por esa línea, de representar el paisaje y la gente del sur, todos sus trabajos tienen ese sentido. [Mansilla, María Soledad, "Hijo de Arauco y Maestro del grabado Santos Chávez Alister", en: <http://www.santoschavezgrabador.cl/es/hijo-de-arauco-y-maestro-del-grabado-santos-chavez-alister> (consultado el 28/6/ 2012)]

[23] Catálogo de exposición de arte, *Taller 99: itinerarios del grabado en Chile*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

[24] *Ibíd.*

**Para citar este artículo:**

Martínez Moreno, Sonia, “La historia del grabado en Chile: una revisión a la participación de Santos Chávez en el circuito del arte en la década de los 60’”, *Cuadernos de Historia Cultural*, Crítica y Reflexión, ISSN 0719-1030, vol. 4, Viña del Mar, 2014, pp.29-43