

JUNIO/  
AGOSTO  
2012

(SENTIMENTAL)

**GRABADO**  
*MANIFIESTO*

PARQUE CULTURAL DE VALPARAISO



PCdV

[ PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO ]

**GRABADO MANIFIESTO**, junio 2012

Parque Cultural de Valparaíso

Diseño y diagramación: Carolina Zañartu S.

( SENTIMENTAL )

# GRABADO MANIFIESTO



1931

TALLER DE ARTES GRÁFICAS / ESCUELA DE ARTES APLICADAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Creación del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile fundándose por primera vez de forma sistemática el grabado y su enseñanza en el país. Este centro de producción fue promovido y conducido por Marco Bontá (Santiago, 1898 - 1974) quien además de asentar los lineamientos de su enseñanza, dirigió el interés hacia las tradiciones y personajes chilenos, rescatando así el trabajo realizado por los grabadores anónimos que ilustraban diarios populares.

1939

TALLER ESCUELA DE BELLAS ARTES DE VIÑA DEL MAR, CARLOS HERMOSILLA

Carlos Hermosilla (alumno de Bontá en la Escuela de Artes Aplicadas) fundó el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. A partir de ese taller surge el llamado Grupo de Grabadores de Viña del Mar, que reunió a ex-alumnos de Hermosilla y artistas independientes quienes en la década de los 40 participaron en muestras internacionales de grabado. En 1947 organizó el Primer Salón de Grabadores de Chile en la Sala del Ministerio de Educación de Santiago. Nació en Valparaíso (1905 - Viña del Mar, 1991), Hermosilla se especializó en la xilografía y el linóleo, siendo la problemática social el tema recurrente de su obra.

Carlos Hermosilla Álvarez nació en Valparaíso el 18 de octubre de 1905. Sus primeros ocho años los vivió en el cerro Toro, en Valparaíso. Luego su familia debe trasladarse a Concepción. De su padre, maestro litógrafo, hereda el gusto por el grabado, pero pronto su inspirador contrajo una enfermedad que lo obligó a dejar su trabajo, por lo que el pequeño Carlos debe suspender sus estudios primarios y abocarse tempranamente a la vida laboral, como niño de mandados y mensajero de telégrafos.

Posteriormente la familia se trasladaría hasta Santiago, considerando su padre una buena ocupación. Sin embargo, los difíciles años vividos en Concepción, marcados por la pobreza, dejarían una irreversible huella en el futuro artista: una seria descalcificación, producto de una tuberculosis ósea, le costó su mano izquierda y

su pierna derecha. Tal impacto no mermó el temple del maestro ni fue impedimento para forjar su labor artística, que comenzó de manera autodidacta, precisamente en los momentos en que debía guardar reposo debido a la convalecencia de sus tres operaciones.

Promediando la década del 20, la familia regresa al puerto que lo vio nacer, donde realiza sus primeras pinturas y grabados en madera, trabajos que rápidamente serían reconocidos, ya que en 1925 recibe el primer premio en el concurso del Ateneo Artístico Obrero Porteño, con unas acuarelas.

Pese a repetir el primer premio en el mismo concurso al año siguiente, cuando intentó ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Santiago en 1928, es rechazado. No obstante, en 1929 se corrige el error y es aceptado en la misma escuela, de la que debió retirarse a los dos años y medio, debido a una recaída en su descalcificación, que esta vez le afectó su pierna izquierda.

Ya en los primeros años de la década del 30 decide dedicarse profesionalmente al grabado, disciplina en la que domina las diversas técnicas con gran destreza, como aguafuertes, aguatinas o puntasecas, alcanzando sus mayores cumbres en las impresiones de relieve, principalmente litografías, xilografías y zincografías.

En 1939 recibe la Primera Medalla en el Salón Oficial y en 1940 el Primer Premio en el Salón de Viña del Mar, galardones que lo llevarán al cargo de Profesor de Dibujo y Grabado en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, donde fundó el taller de grabado, el Grupo de Grabadores de Viña del Mar y se desempeñó durante 34 años.

Hermosilla inmortalizó a anónimos personajes de forma magistral: pescadores, mineros, obreros de la construcción, lavanderas, artesanas y campesinos fueron plasmados notablemente en sus obras. Su profunda sensibilidad social lo llevó a comprometerse con la izquierda, retratando a grandes líderes e ideólogos, como Recabarren, Allende y Marx. De forma anónima se alineó al lado de los que más lo necesitan y así, por ejemplo, en 1956 realiza una exposición en el Instituto Francés de Cultura de Valparaíso, cuya recaudación iría en beneficio del Taller Ortopédico del doctor Leonel Cooper, de la Sociedad Pediátrica de Valparaíso.

Los niños con poliomeilitis fueron también una preocupación constante y en el mismo año la Municipalidad de Valparaíso le rinde un homenaje por su labor artística y por sus numerosos aportes a los pequeños con aquella enfermedad. Diez años más tarde el municipio lo nombra Ciudadano Honorario de Valparaíso. Dado que los más modestos fueron el objeto de sus amores, en 1971 recibe el premio "Artista del Pueblo".

Fue maestro de maestros, como Ciro Silva, Medardo Espinoza, Edgardo Catalán y Roberlindo Villegas, entre otros. Hermosilla ejerció una gran influencia en sus alumnos de grabado, técnica en la cual logró su mayor reconocimiento, siendo un pionero en nuestro país. Para el académico de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha, Alberto Madrid, quien es coautor del Libro "Carlos Hermosilla: Artista Ciudadano Adelantado del Arte de Grabar" (2003), "la obra de Hermosilla siempre estuvo determinada por cómo se escribe la historia del arte chileno y en este caso tiene que ver con una historia de clase, donde siempre se coloca como una instancia fundacional el Taller 99 -de Nemesio Antúnez-, que es del año 66, en tanto, Hermosilla venía realizando una enseñanza artística del grabado desde el año 39. Entonces merecía ser resituado en el justo lugar que le corresponde.

"La producción de Hermosilla responde a un código de época específico, es de carácter ilustrativa, partidaria, pero no se puede desconocer el valor simbólico que ella representa, y sobre todo, ponerlo en conocimiento con actores que muchas veces en la historia quedaron omitidos, y desde ese punto de vista, ahí hay un juego que uno puede hacer con la obra de Hermosilla, como un grabar para la historia".

[Texto editado por el equipo del PCdV, a partir del artículo de Cristián Rojas Molina, "Carlos Hermosilla Álvarez 1905-1991. Grabado en la Memoria", publicado en www.culturart.cl]

1958

TALLER 99

Exposición del Taller 99 en la Galería Anteo, Montevideo, Uruguay. Nemesio Antúnez realiza un mosaico en mármol blanco y negro, como homenaje a la cerámica negra de Quinchamalí, en el piso de una galería comercial del centro de Santiago. Ingresan al taller Eduardo Vilches y Pedro Millar.

La "Revista de Arte", publicación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la U. de Chile, dedica un número a la cerámica de Quinchamalí con litografías entre otras de Nemesio Antúnez de la serie que homenajea este tipo de artesanías.

A partir de la iniciativa de Nemesio Antúnez (Santiago, 1918 - 1993) se creó en Santiago el Taller 99 (1955), centro de difusión y experimentación del grabado que contribuyó

decisivamente en convertir la disciplina en la más prolifera del arte nacional. Impulsó una promoción de artistas que se mantiene hasta hoy. La impronta de este taller consistió en expandir e impulsar esta actividad en la práctica de la xilografía, el grabado en metal y la litografía. Su modelo fue el Atelier 17, fundado por Stanley William Hayter en París y trasladado a Nueva York en la década de los 40, en el cual Antúnez participó.

Formaron parte del Taller 99 Nemesio Antúnez, Roser Bru, Juan Downey, Santos Chávez, Jaime Cruz, Mario Toral y Pedro Millar, entre otros.

1963-1968

BIENALES AMERICANAS DE GRABADO

Tres años después del Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía organizado por Pécora en Buenos Aires, y un año después de la I Bienal Americana de Arte realizada en Córdoba, el "programa panamericanista" que sobrelababa los proyectos culturales de esos años instaló una nueva sede en Chile. Nemesio Antúnez comandó la organización de la Primera Bienal Americana de Grabado, exhibida entre el 20 de noviembre y el 21 de diciembre de 1963 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) que él dirigía desde 1961. (...)

Las pretensiones de los organizadores de la bienal chilena eran, entonces, cubrir una "falta" geográfico-institucional; a la vez, se esperaba otorgar mayor protección a una disciplina instalada como una de las principales producciones culturales nacionales, precisamente, por la gestión del propio director del Taller 99 y del MAC.

[Silvia Dalínko, "Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación", 1955-1973, Edhasa, Buenos Aires, 2012, pág. 287.

1969

LUIS CAMNITZER

Ya de regreso en Chile y como Director del Museo de Bellas Artes, Antúnez le propuso a Luis Camnitzer y Liliana Porter exponer en el museo en el año 1969. Fue en ese momento que Luis Camnitzer se encontró con el periodista mexicano Rodolfo Alcaraz, quien le relató la historia de la matanza de Puerto Montt en Chile: el 9 de marzo de 1969 un grupo de pobladores fue asesinado a tiros durante un operativo de desalojo realizado por carabineros, en una toma de terreno definida por las autoridades como ilegal. Hasta hoy, pese a todo lo investigado y escrito acerca de esos hechos, la historia aún no entregó un veredicto definitivo y quizás nunca lo haga. De esa invitación de Nemesio Antúnez, entonces, nació uno de los trabajos conceptuales clave para la historia del arte contemporáneo latinoamericano de los 60; no sólo por referirse a un episodio histórico doloroso relacionado a la transgresión de los derechos humanos, sino porque en términos formales y conceptuales sus dispositivos de montaje derivaron de la naturaleza mecánica de las técnicas del grabado. Básicamente, la propuesta consistió en representar la escena de los títeres -el vuelo de las balas- en papel fotocopiado, adherido al suelo y a los muros de la galería.

[Cecilia Brunson, "Acercas de la revisión de un evento histórico". Galería Metropolitana/INCUBO, Santiago, 2006].

Luis Camnitzer, en 1965, junto a Liliana Porter y José Guillermo Castillo, ya habían fundado en Nueva York el New York Graphic Workshop. La misión de este colectivo era redefinir la práctica del grabado en términos conceptuales enfocándose en su naturaleza mecánica repetitiva, más allá de las sutilezas y exquisitez propias del medio. Como escribieron en su manifiesto "...la industria del grabado imprime botellas, cajas, etc. Los grabado-

res, sin embargo, siguen la misma técnica y elementos tal como los usaba Durer. El acto de imprimir en ediciones, el acto de publicar, es más importante que lo que ocurre en la plancha del grabado". El New York Graphic Workshop fue un colectivo de artistas "en el exilio", comprometidos con la coyuntura social y política del momento, pero no desde una perspectiva solemne sino todo lo contrario: se trató de un grupo vital, ingenioso y lúdico, que organizaba exhibiciones, por ejemplo, de arte postal, a través de una casilla de correo que tenían en la calle 57 de Manhattan. Entre otros proyectos, creaban exhibiciones ficticias, como la que diseñaron para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Information, 1970). El origen de la ejecución conceptual de Masacre de Puerto Montt proviene entonces, en gran medida, de estas experiencias plásticas y facultades creativas.

[Cecilia Brunson, "Acercas de la revisión de un evento histórico". Galería Metropolitana/INCUBO, Santiago, 2006].

Luis Camnitzer, en 1965, junto a Liliana Porter y José Guillermo Castillo, ya habían fundado en Nueva York el New York Graphic Workshop. La misión de este colectivo era redefinir la práctica del grabado en términos conceptuales enfocándose en su naturaleza mecánica repetitiva, más allá de las sutilezas y exquisitez propias del medio. Como escribieron en su manifiesto "...la industria del grabado imprime botellas, cajas, etc. Los grabado-

1970

EL PUEBLO TIENE ARTE CON ALLENDE

Si la crítica de la representación es el nuevo problema de los Ochenta, lo es a condición de poner en duda la legalidad de su instauración tecnológica: tanto en la noción de matriz como en la pulsión del molde. Esto significa, en primer lugar, profundizar la política de serialización que se gestaba en el seno de la Facultad de Bellas Artes de antes de 1973. Aquí hay un hecho significativo: la instalación, en 1969, de la carpa "El pueblo tiene arte con Allende", en las afueras del Museo de Arte Contemporáneo, en el mismo instante que se inaugura la Cuarta Bienal del Grabado, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Nemesio Antúnez, director de éste último, se apresura en dar a entender que la carpa es un acto de la izquierda comunista en su contra. En términos objetivos, sí lo era, en la medida que la carpa era una expresión de la plástica plebeya y que la Cuarta Bienal era organizada en una perspectiva de recuperación oligarca de las artes populares gráficas. Había en esa bienal dos secciones en que se exhibían obras del Taller de Gráfica Popular (México) y reproducciones fotográficas de la Lira Popular (Chile). En términos curatoriales, el gesto de los organizadores de la Cuarta Bienal estaba destinado a exhibirse como forzamiento extremo de la dependencia analógica.

Había un interés desmedido -de parte de coleccionistas y empresarios- por hacer depender "la lira popular", políticamente, del "grabado mexicano". Pero "la lira popular" era anterior, en el tiempo, al taller mexicano, si bien, este último era anterior, en los conceptos políticos. Esto quiere decir que en el seno de la misma Cuarta Bienal de Grabado, sectores interpretativamente no subordinados a la lógica recuperacional del empresariado, introdujeron una lectura contemporánea de la vigencia de "la lira popular", que comenzará a ser leída, desde entonces, como una alternativa anticipatoria que desmantelaba la pretensión que Nemesio Antúnez ponía en el "fundacionalismo" del Taller 99. Quedaba claro que la apertura de este taller y la introducción del grabado como obra débil, abriendo un comercio de impresos completamente reparatorio en un mercado de pintura incipiente, no alcanzaba a desterrar de la memoria plástica la invención comunista del grabado, en sus dos versiones: por un lado, la versión ciudadana obrerista, ligada a la imprenta (linotipia) y sucedánea de falta de tecnología apropiada para resolver la exigencia simbólica leniniana del "diario del partido", y por otra parte, la versión ruralizante y arcaicamente expresiva de "la lira popular", como sín-

En "la carpa de las 40 medidas", en cambio, se exhibían obras en serigrafía, de más de un centenar de artistas que estaban al tanto de los aportes de las obras anteriormente descritas y que asumían dicho aporte vinculándolo con un marcado interés por la gráfica cubana.

No está de más resaltar que en la carpa estaban los artistas que suscribían al programa de gobierno de Salvador Allende, mientras en la bienal de grabado era auspiciada por la Sociedad de Amigos del Museo, cuyos integrantes eran políticamente adversos al programa de Allende y proclives al desarrollo de vinculaciones con la política de artes visuales de la OEA. Política, dicho sea de paso, que gracias a la postura anti-imperialista de la Facultad, encontraba obstáculos enormes para su desarrollo en Chile.

1975

EL PERCHERO  
Carlos Leppe

1975

REVISTA MANUSCRITOS  
Ronald Kay

1977

FINAL DE PISTA  
Eugenio Dittborn

1989

UN PIE, TRES CUOTAS. VÍCTOR MATORANA

En Concepción, se realizó el Salón SUR, organizado por el Diario El Sur. Víctor Maturana, artista de Valparaíso obtiene el Premio Nacional de Grabado.

# GRABADO MANIFIESTO

**Justo Pastor Mellado**

Director General Parque Cultural de Valparaíso

junio 2012

**GRABADO MANIFIESTO** es la tercera muestra del ciclo **SENTIMENTAL. SiOBJETUAL**, primera exposición, centraba su propósito en el curso de la pérdida, y **PINTURA LATENTE**, segunda exposición, ponía el acento en las suturas, esta se organiza desde la trazabilidad de las huellas. La manifestación terminal del gesto incidente se materializa en una acción institucional que ha consistido en solicitar a Víctor Maturana y a Arnoldo Carvajal, la curatoría de esta exposición. De este modo, han sido invitados más de una cincuentena de grabadores que, de diversas proveniencias, configuran el panorama significativo de la práctica del grabado en la región. Desde sus posiciones en el Centro de Grabado de Valparaíso, el primero, y desde el sitio web de enlace cultural Noticias de Arte&Cultura, el segundo, han manifestado un compromiso con el desarrollo y promoción de la práctica artística porteña. Es así como han realizado el *mapeo local* del grabado, respondiendo a un pie forzado, que consistió en definir como punto de partida específico, el Premio Nacional de Grabado "Universidad del Bío-Bío" que el propio Víctor Maturana ganó en el Salón SUR (Concepción) de 1989. Es así como se definió una hipótesis de trabajo, desde lo que yo mismo consideré que marcaba un *antes* y un *después* en el grabado local. Más aún, en el entendido que posterior a esa fecha fueron publicados dos estudios que serán considerados canónicos en relación a este tema. Me refiero a La línea de la memoria de Alberto Madrid y a Carlos Hermosilla, de varios autores. Es decir, se trata de empresas ensayísti-

cas que tienen lugar alrededor del 2000; digo, en esa coyuntura, en que se experimenta una retracción de los avances formales de la llamada *epopeya de los desplazamientos del grabado*. Pero en relación a estos estudios, el acontecimiento de este premio pasó prácticamente inadvertido. Como si hubiese sido silenciado en la escena local, durante una década entera. Y luego, la siguiente. Siendo, yo mismo, partícipe de esta omisión. Es decir, mi atención crítica no estaba disponible cuando hice clases en Playa Ancha y Víctor Maturana era mi colega en la universidad. Disponibilidad que estaba determinada por un eje interpretativo, historiográfico, que centraba las cosas en el desarrollo de la epopeya que he mencionado.

Así ocurren las cosas con las construcciones de atención crítica. Es desde mi posición en la dirección general del PCdV que puedo, obligado por la solicitud de coherencia de mi propio encuadre, trabajar sobre un objeto al que no le había destinado una atención significativa. De este modo, deseo instalar la distinción que cabe entre la posición de un profesor de *teoría menor* y la actividad de un *editor de campo*. Actividad desde la cual, las condiciones de mapeo y de trazabilidad de la producción de grabado me conducen a recuperar la incidencia de este premio, para marcar la diferencia entre períodos de configuración formal, en los que no está exenta el desarrollo de ciertas formas orgánicas de reproducción de lugares de grabado, siempre vinculados a las relaciones de Víctor Maturana con su maestro en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y las vicisitudes que lo llevan, junto a otros artistas, a fundar el Centro de Grabadores de Valparaíso.

En 1989, en Concepción, se realizó el Salón SUR, organizado por el Diario El Sur. El comisario del concurso fue Tulio de Cortillas, un conocido

periodista local que había adquirido importancia gracias al desarrollo de algunos proyectos editoriales que contribuyeron a la visibilidad de la tradición plástica penquista. En 1989, en Valparaíso, todavía no se habían levantado iniciativas similares, existiendo una tradición local compleja, que estaba sometida a la miseria de los cronistas locales y a una dependencia analítica extremadamente conservadora, por decir lo menos. Solo en la década siguiente los trabajos de Alberto Madrid, Hugo Ribera, José de Nordenflycht, Francisca García, vinieron a señalar la existencia de un parte-aguas en el terreno historiográfico. Si bien, Valparaíso, en relación a Concepción, había demostrado ser un lugar de atracción internacional gracias a la Bienal de Valparaíso. Esta producción institucional, que fue de menos a más, ciertamente contribuyó a poner el nombre de Valparaíso en el mapa del arte latinoamericano regional. Concepción no tenía un acontecimiento de estas características, de modo que el diario El Sur organizó unos concursos cuyo propósito era no quedar tan lejos en esta batalla simbólica. Finalmente, en relación a Santiago, a Concepción no le quedaba otra que competir en el terreno de los concursos. Fue así como la versión del Salón SUR de 1989 tuvo un jurado vario pinto y desigual, pero que poseía una ventaja que en ese momento era incomparable: estaba conformado, entre otros, por Jorge Glusberg. Es decir, los santiaguinos vinculados a la *academia plástica de la oposición* a la dictadura se preguntaron qué hacía Glusberg en Concepción. Mal que mal, Glusberg nunca había sido invitado a Valparaíso, cuya bienal había privilegiado las relaciones internacionales con la oficina de asuntos culturales de la OEA. Lo que no era poco decir.

Lo que importa retener del paso de Glusberg por Concepción fue la puesta en circulación de un discurso que no tuvo efecto alguno en la es-

cena chilena, salvo que me quedó grabado como una hipótesis de gran astucia metodológica, ya que fue planteada a partir de un discurso de Pedro Figari, artista e intelectual uruguayo de comienzos del siglo XX, que tenía entre sus logros el haber formulado la noción de *realismo crítico*. Habían pasado casi diez años entre la fecha en que Glusberg invitaba a Richard a Buenos Aires a las Jornadas de La Crítica. Los efectos ya no eran los mismos. En Concepción, la noción de realismo crítico exigía un escenario que no estaba a la orden del día. Ni la propia escena penquista lo comprendió, mientras la escena porteña proseguía la hipótesis de la bienalidad provincial, hasta que la Transición aceleró su hundimiento. Desde ese entonces, no hay escena porteña, pese a los esfuerzos de los *pintores portugueses*, que no pudieron levantar cabeza frente a las extensiones de la academia plástica de la oposición a la dictadura, que se convirtió en una academia local subordinada a la *industria externa* de la "alternativa".

Durante dos décadas de omisión de la pintura y del grabado porteño, la retrospectiva analítica permite re-situar la importancia del premio de Víctor Maturana en 1989. En este sentido, señala un antes y un después; vale decir, un antes y un después respecto de la omisión, aún a riesgo de pensar que dicho premio significó marcar un momento que resultó ser más "avanzado" que aquello que vino después, en términos de la reconquista tecnológica del oficio primordial que terminó por reforzar el síndrome ilustracional. Me explico: la pieza con que Víctor Maturana obtuvo el premio fue un tríptico. Más bien, tres matrices xilográficas de relativo gran formato que armaban la secuencia de construcción material de un zapato. Su título, *Un pie, tres cuotas*, era suficientemente irónico para afirmar los valores de la reproducción parcial. Había tres matrices, cada una de las cuáles debía sostener un fragmento de la secuencia figurativa, para poder armar el conjunto. La opción formal obedece a veces de las restricciones materiales de los formatos. No hay

heroísmo en esas opciones, sino conveniencia técnica, en medio de un procedimiento que reproduce las condiciones de acceso a una compra de crédito falso. Se pagaba un pie y se mantenía el precio inicial, pese a las cuotas. En el campo del grabado, esta ironía afectaba la propia noción de reproductibilidad, señalando en la serie, tres momentos progresivos que formaban una unidad visual indismontable. La xilografía de taller viamarino era expandida en términos tales que no implicara ruptura con el sistema del grabado, pero señalara al menos una infracción que repotenciara la tradición local. En esos términos, la hipótesis del regionalismo crítico era una cobertura que ningún crítico de la época percibió utilidad alguna. Aun cuando persistiera como anticipación de las principales elaboraciones frustradas de la crítica institucional de los noventa.

En la coyuntura de esta primera exposición de encuadre que es **SENTIMENTAL**, Un pie, tres cuotas permite recomponer el reformismo razonable bajo el que se ha movilizó el Centro de Grabadores de Valparaíso, cuya existencia es el fruto de una alianza entre oficio y desborde calculado, para no tener que abandonar el campo de sus referencias iniciales. La obra de Víctor Maturana, de 1989, descompone por anticipado el fetichismo social atribuible a la dependencia de la escena de Hermosilla. Había que salir de la hipótesis mítica del "artista del pueblo" para reformar su perspectiva, innovando en las formas, la factura y la circulación. Así las cosas, el regionalismo crítico postulado por Glusberg en la visita a Concepción de 1989 resuena en la apertura del PCdV, para trasladar una hipótesis de compromiso que sirva de factor delimitativo de un grabado reformado, dispuesto a enfrentar los nuevos desafíos de las prácticas editoriales. Entonces, la trazabilidad de la memoria gráfica porteña debe consolidar una renovación que no ha jugado todas sus cartas. La exposición GRABADO MANIFIESTO se postula

como plataforma delimitadora de un estado de situación, para definir líneas de acción más abiertas, más complejas, más radicales, que retomen las banderas que el propio Víctor Maturana sostiene en el premio de 1989. Lo que importa, en este terreno, es definir que entendemos por innovación. Pensemos en que lo nuevo reside en el acontecimiento de retorno de los viejos problemas de siempre, en el campo de la reproductibilidad de la imagen.

Un pie, tres cuotas  
V́ctor Maturana



## GRABADO MANIFIESTO (II).

**GRABADO MANIFIESTO** es una muestra que consta de tres partes: una exhibición de grabadores de Valparaíso, un muro (línea de tiempo) que problematiza la historia del grabado y la edición de un libro aniversario del Centro de Grabadores de Valparaíso. Tanto el muro como la edición son extensiones de un ensayo sobre localidad y periodización del grabado. De este modo, nuestro propósito es contribuir a la historiografía del grabado local y a la puesta en relevancia de una actividad que instala a la ciudad en una cierta trazabilidad y permanencia de la huella. Desde **OBJETUAL y PINTURA LATENTE**, la línea de interpelación discursiva ha sido puesta en tensión con la densidad de la fotografía y el cine en la coyuntura de los años sesenta. De este modo, la trazabilidad del grabado domina como por una especie de versión subterránea de otro tipo de densidad, que se establece entre dos polos, en el muro de la galería, tomando como referentes extremos los nombres de Carlos Hermosilla y Víctor Maturana. Esto significa señalar dos momentos que significan delimitar un campo: 1939 y 1989.

El bloque de texto referido a Hermosilla fue editado a partir de un texto encontrado en [www.culturat.cl](http://www.culturat.cl) escrito por Claudio Rojas Molina, porque me pareció muy preciso y bellamente escrito. En los bloques de Maturana, recurrí a la reproducción de tres menciones periodísticas al premio en el Salón SUR, ya que proporcionan suficientes datos que ponen en contexto dicha situación y porque constituye un momento significativo en el grabado local.

Hay que tomar en cuenta que los dos extremos del muro acogen bloques de textos estrictamente referidos al grabado en Valparaíso. Esto señala unos límites. No es todo el grabado. Me adelanto para advertir a los lectores ansiosos y apresurados. El resto de las puntuaciones en la línea de tiempo están remitido a otros momentos duros en la historia del grabado chileno, como por ejemplo, la fundación del Taller 99 y la carpa de "El pueblo tiene arte con ALLENDE".

En otro lugar he mencionado que el Taller 99 significa un intento de *des-comunicación* del grabado, en una abierta descalificación de Hermosilla, que tiene lugar desde los grabadores cosmopolitas. Lo curioso es que Antúnez ensaya una recuperación de la cultura popular campesina de antes de la reforma agraria, para colocarla como escena de origen del grabado, en contra de la componente obrera y ciudadina que representa el grabado de Hermosilla. Por eso hablo de *des-comunicación* del grabado. Ahora, no hay que dejar pasar otro dato: Antúnez reúne en el Taller 99 a artistas pitucos nerudianos; en cambio, Hermosilla será siempre rokhiano. Aquí hay un complot –inconciente– que se levanta en contra de Hermosilla. No deja de ser.

El problema que se va a plantear en 1970 con la carpa de los artistas es que, la *serigrafización* del grabado va a prolongar –si se quiere– la *enseñanza linográfica* de Hermosilla. Las bienales de grabado habían expandido la mirada pituca sobre la recuperación de las artes populares. De este modo se entiende la fascinación tardía de ciertos sectores por la obra de Posadas y de la xilografía nordestina. ¡Si pues! Lo que intento, en este muro, es presentar unas hipótesis que generen un debate que no ha tenido gran visibilidad. Este es uno de los objetivos del muro: hacer avanzar la "didáctica". Por eso, la *serigrafización* de los artistas de la carpa está mencionada después de la reseña de la expo-

sición de Carnitzer, en el Museo de Bellas Artes, en 1969. Siempre he sostenido que esa exposición fue in-vista por los artistas de la carpa. Y que además, se adelantó a muchos trabajos gráficos que diez años después fueron señalados como "fundacionales" en la escena chilena de los desplazamientos del grabado. Por esto, sobre la línea de los bloques, aparecen tres menciones, en gris, destinadas a fijar simplemente la existencia de situaciones que hacen estallar los conceptos del grabado clásico –y algo más–; a saber: 1975, *El perchero*, Leppe; 1975, *Revista Manuscritos*, R. Kay; 1977, *Final de Pista*, E. Dittborn. Basta con eso. Cuando Maturana gana el salón Sur en 1989, en Valparaíso no se enseña en las escuelas nada que tenga que ver con los desplazamientos del grabado. Esto será materia de instalación bibliográfica en los cursos de historia que aseguramos en Playa Ancha, Alberto Madrid y yo mismo, a partir de 1994 en adelante.

De este modo, queda claro que el muro de textos no toma a cargo los desplazamientos, por voluntad expresa de concentrar el esfuerzo en la escena local del grabado. Todo lo que viene después de esa fecha, no está en el muro, bajo forma de referencia textual, sino en obra, a través de la selección que han realizado Víctor Maturana y Arnoldo Carvajal.

*Julio 2012*  
*Parque Cultural de Valparaíso*



PCdV  
[ PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO ]