

Nueve xilografías y un linóleo de la década del 60: restauración de grabados del Museo de Arte Contemporáneo

María Cecilia Rodríguez Moreno

María Soledad Correa Salas

Gustavo Porras Varas

RESUMEN

El siguiente artículo aborda el trabajo de contextualización histórica y puesta en valor de una selección de diez grabados pertenecientes al Museo de Arte Contemporáneo.

Se expone el resultado de una revisión bibliográfica sobre la historia del grabado en Chile y su relación con los artistas involucrados. Se desarrolla un análisis estético y finalmente se expone el trabajo de conservación y restauración llevado a cabo con cada una de ellas en el Laboratorio de Papel del Centro Nacional de Conservación y Restauración.

Palabras clave: grabado, xilografía, papel, Chávez, Santos; Contreras, Ginés; Donoso, Luz; Lecaros, Juana; Millar, Pedro.

SUMMARY

The following article refers to the valorization and historical context of a series of ten art prints belonging to the Museum of Contemporary Art. A bibliographic review outlines the history of art printing in Chile and its relationship with the artists involved. The aesthetics of each work is analyzed and finally, the conservation and restoration of each work performed in the Paper Laboratory of the National Center of Conservation and Restoration is explained in general terms.

Key words: art print; woodcut, paper, restoration, Chávez, Santos; Contreras, Ginés; Donoso, Luz; Lecaros, Juana; Millar, Pedro.

María Cecilia Rodríguez Moreno, Licenciada en Arte mención en Restauración, Pontificia Universidad Católica de Chile. Conservadora del Laboratorio de Papel Cnrc.

María Soledad Correa Salas, Licenciada en Arte mención en Restauración, Pontificia Universidad Católica de Chile. Conservadora asociada del Laboratorio de Papel Cnrc.

Gustavo Porras Varas, Historiador del Arte, Universidad de Chile. Historiador del Arte asociado del Laboratorio de Pintura Cnrc.

ANTECEDENTES

Durante el año 2005, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) desarrolló la fase final del proyecto “Restauración de obras: Museo de Arte Contemporáneo”, el cual contempló la restauración de parte de su colección. En este marco, el Departamento de colecciones y documentación del museo seleccionó diez grabados para ser tratados en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Los criterios utilizados para hacer esta selección consideraron su valor dentro de la colección, su precario estado de conservación, la extrema fragilidad de sus soportes y las grandes dimensiones de la mayoría de los formatos.

El trabajo desarrollado en el CNCR abordó la recuperación de las instancias estética, histórica y material de cada una de las obras, con el objeto de valorizarlas y facilitar su exhibición y difusión. La trayectoria de cada uno de los autores de las obras: Santos Chávez, Ginés Contreras, Luz Donoso, Juana Lecaros y Pedro Millar, fue un factor determinante a la hora de asignar prioridad al análisis histórico y estético de las piezas, ya que se trata de artistas contemporáneos que formaron parte de una generación pionera en abordar el grabado como medio de expresión artística, y como tal sus obras son testimonio de un período clave en el desarrollo de esta técnica de expresión en Chile.

El trabajo de conservación y restauración contempló la identificación de cada uno de los grabados, el registro fotográfico de los procesos de restauración, el estudio del contexto histórico, el análisis estético y el análisis material de las obras. Finalmente, se desarrolló una propuesta para posteriormente llevar a cabo los tratamientos de conservación y restauración pertinentes; trabajo que fue registrado en un informe que se entregó al museo, junto con las obras ya tratadas.

El grabado en Chile

Hasta el siglo XIX el grabado era considerado a nivel mundial como un arte menor, enfocado a la reproducción de obras creadas por otras disciplinas, como la pintura y el dibujo. Los conquistadores que llegan a América traen entre su dotación a dibujantes que ilustran la realidad local; posteriormente las imágenes se reproducen por medio de grabados usando técnicas como el buril.

En Chile hay dos acontecimientos que marcan el surgimiento del grabado en el país. Por una parte, la necesidad de fabricar billetes y la falta de grabadores llevó a que el Estado contratara expertos extranjeros para que realizaran los *cliché*, o planchas y la impresión del papel moneda; quienes posteriormente traspasarían sus conocimientos a aprendices locales. Por otra parte, el nacimiento de “La Lira

Popular” constituye un antecedente ineludible. Esta tiene su origen en los Romanceros españoles, versos narrados traídos por los conquistadores que dieron origen a la poesía popular chilena durante la Colonia. Era una expresión anónima que en una primera instancia fue narrada; posteriormente al ser presentada con imágenes grabadas a partir de planchas de madera talladas e imprimirse en pliegos sueltos se convirtió en un medio de divulgación popular masivo, cuyos primeros ejemplares datan de 1820. Hacia fines del siglo XIX se hacen pequeños libritos o libretas que narran anécdotas y sucesos de interés público¹. Pedro Millar sitúa “*el acontecimiento original*” del grabado chileno en la Lira Popular². El carácter ilustrativo del grabado encarnado en la Lira Popular perdura hasta el siglo XIX, cuando surgen los primeros síntomas de independencia y se empieza a utilizar también como bandera de lucha política³.

Sólo a fines de siglo, diversos artistas que se sienten atraídos por el grabado como medio de expresión, lo liberan de su propósito ilustrativo y lo utilizan como medio de expresión artística, surgiendo desde el siglo XX las primeras manifestaciones del grabado contemporáneo.

En las primeras décadas y hasta fines de los años 20, hay diversas experiencias de enseñanza y práctica esporádica por parte de algunos artistas. Varios de ellos se trasladaron a Europa durante este período, donde aprendieron técnicas desconocidas en Chile, las que enseñaron y pusieron en práctica a su regreso en instancias como la cátedra de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas, que funcionaba bajo la tuición de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁴. Después del cierre de ésta en 1927, muchos profesores y alumnos parten también a Europa para terminar sus estudios y profundizar sus conocimientos; entre ellos Marco Bontá, quien a su regreso creó en 1931 el Taller de Artes Gráficas en la Escuela de Artes Aplicadas, siendo éste el primer momento en que se enseña grabado en el país en un contexto universitario⁵. Bontá fue uno de los más importantes artistas en el desarrollo inicial del grabado en el país como medio de creación, ya que sus alumnos fueron los primeros que trabajaron en forma sostenida y constante, demostrando una verdadera vocación gráfica. Algunos de ellos, además, formaron talleres en otras partes del país, como Carlos Hermosilla quien en 1939 fundó el Taller de Artes Gráficas de Viña del Mar, donde estudió Ginés Contreras. Julio Escámez, por su parte, creó un taller en Concepción por el que pasaron artistas que tendrían posteriormente un papel gravitante en el grabado nacional.

En las décadas del 30-40, “*el grabado había estado caracterizado por la representación basada en un rol didáctico y productivista con las figuras señeras de Bontá, Hermosilla y Escámez*”⁶ donde las problemáticas sociales se ligaban concretamente con la práctica artística.

Al hacerse cargo Eduardo Martínez Bonatti del taller de grabado de la Universidad de Chile (1955), lo sacó de su condición de artesanía al introducir

1 Puchi, 1988: pp. 73-74.

2 Millar, 2004: pp. 16-17.

3 Garretón, 1978.

4 Marshall, 1982: pp. 7-11.

5 Novoa, 2005: p. 28.

6 Soro, 2000: p. 120.

nuevos cuestionamientos teóricos, académicos e innovaciones tecnológicas, que replantearon la creación a la luz de las grandes problemáticas contingentes. Esto favoreció un clima de interacción entre disciplinas artísticas y la discusión de formas de enseñanza del arte⁷.

Nemesio Antúnez, tras formar parte del plantel de profesores de grabado en la Universidad de Chile a mediados de los 50, formó en 1956 el Taller 99. En este nuevo espacio de creación aplicó la dinámica de aprendizaje que había adquirido en su paso por el taller de S. W. Hayter en Nueva York. Para esto, invitó a artistas ya formados provenientes de distintas disciplinas –pintores, escultores, dibujantes– con la idea de entregarles las herramientas y técnicas para que ellos desarrollaran sus propias creaciones a través del grabado. Dentro del primer grupo de artistas que participan en el Taller 99 se encontraba Luz Donoso, quien participó en la primera exposición del grupo en 1956. Posteriormente se integraron Pedro Millar y Santos Chávez, quienes provenían del grupo de grabadores de Concepción; también participó esporádicamente Juana Lecaros. El Taller 99, además de ser una instancia de aprendizaje, tenía un afán experimental, de reformulación de técnicas y apertura a la investigación de nuevos materiales, donde Antúnez era una suerte de guía, que propiciaba la reflexión y discusión de las experiencias que compartían sus integrantes⁸. *“El Taller 99 era un lugar para el trabajo artístico, libre, abierto, sostenido por principios no explícitos, que no se imponían, que no se verbalizaban, pero que existían: el culto a la amistad, la confraternidad, el rigor debido en el aprendizaje del arte”*⁹.

Esta forma de trabajo diferenció al Taller 99 de las otras instancias de aprendizaje existentes enfocadas a la formación de alumnos, donde se favorecía la enseñanza de la técnica por sobre el desarrollo de la imagen¹⁰.

En 1959, Nemesio Antúnez fue invitado a participar en la creación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), por lo que fue natural la integración del Taller 99 en este proyecto, donde algunos de sus artistas se convertirían posteriormente en maestros de los estudiantes de grabado, como es el caso de Pedro Millar.

La Escuela de Arte de la PUC en su formación logra capitalizar las demandas de modernización de la educación y la creación artística, dentro de un contexto de reforma de la educación universitaria del arte.

El grabado era la expresión artística más importante que estaba surgiendo en Chile en esta época y era difundido principalmente gracias al trabajo del Taller 99; sin embargo, no lograba reconocimiento en salones y bienales, ya que éstos no tenían premios para grabado como lo había para otras disciplinas de las artes visuales. Es por esto que las Bienales Americanas de Grabado, iniciadas en 1962 bajo la gestión de artistas y críticos, constituyeron un importante aporte en términos de difusión y reconocimiento del grabado como obra de arte. Estas, además respondieron a la

7 Ibid: p. 121.

8 Solanich, 1987: p. 96.

9 Millar, 2004: p. 13.

10 Taller 99, 40 años: Diálogo entre grabadores, 1996.

necesidad de mostrar por un lado el grabado nacional, y por otro de traer a Chile la producción grabadora de otros países de América¹¹.

A partir de entonces, el grabado en Chile ha tenido un importante desarrollo. Tanto desde la Universidad de Chile como desde la PUC surgieron muchos grabadores, que desde los años 70 y 80 – a partir de las modificaciones introducidas por Eduardo Martínez Bonatti en la primera, y del curso de grabado de Eduardo Vilches en la segunda– pusieron en crisis los postulados tradicionales, sacando al grabado de su formato para ampliar sus conceptos técnicos y de reproducción¹².

El Museo de Arte Contemporáneo

En la década de los 40, el accionar estatal en el ámbito de la cultura fue canalizado a través de la Universidad de Chile, entendiéndose que se trataba de una institución de carácter público, estatal y nacional. De este modo, dicha casa de estudios se convirtió en la principal instancia cultural del país, dando origen en su seno a la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), el Ballet Nacional Chileno (1945) y la Editorial Universitaria (1947), entre otras entidades culturales. En este contexto, el 15 de agosto de 1947 se fundó en la Quinta Normal de Santiago el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el cual dependería del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas de la Universidad de Chile (1945)¹³. El nuevo museo se concibió con la misión de mostrar al país un conjunto lo más representativo posible de la producción viva de los artistas plásticos nacionales¹⁴, entendiéndose como “contemporáneos” a todos aquellos que iniciaron su creación desde 1900 en adelante¹⁵. Se persiguió a la vez, contar con un espacio que acogiera la producción artística del momento, sin importar estilos, escuelas o tendencias¹⁶.

Desde sus inicios, el museo desarrolló una serie de actividades enfocadas a cumplir su misión y a incrementar su propia colección. Se realizaron Salones Oficiales anuales (1947-1966) en el Partenón de la Quinta Normal (con algunos intervalos en que el Salón tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes), Bienales Americanas de Grabado (1962, 1965, 1968 y 1970), concursos y diversas exposiciones. El Museo nunca contó con recursos para la adquisición de obras, lo que hizo que la colección se fuera conformando a partir de donaciones, legados, premios de adquisición de Salones oficiales y Bienales^{17,18}.

En sus sesenta años de existencia, el MAC ha conformado una importante colección de obras realizadas mayoritariamente por artistas chilenos, las cuales representan los grandes hitos del quehacer artístico nacional contemporáneo, contando con un importante número de autores ligados al ámbito docente universitario. Dentro de la colección, se destaca la cantidad y alto valor de las obras en papel, llegando en la actualidad a contar con 1.000 grabados, como consecuencia directa de las adquisiciones a través de las Bienales Americanas.

11 Puchi, 1988: pp. 101-102.

12 Cfr: Soro, 2000: p. 122.

13 Ivelic y Galaz: 1996 p. 101.

14 www.mac.uchile.cl/colecciones/index.html

15 Novoa, 2005: p. 16.

16 Decreto n° 10268 del 17 de noviembre de 1961.

17 Novoa, 2005: p. 18.

18 www.mac.uchile.cl/historia/arquero.html

Actualmente, el MAC depende de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y como tal se rige por sus estatutos, a partir de los cuales se desprende la necesidad de conservar su acervo^{19,20}. Este requerimiento es el punto de partida de una serie de esfuerzos llevados a cabo durante los últimos años, destinados a mejorar las condiciones de conservación de la colección de grabados. Como consecuencia, en la actualidad prácticamente la totalidad de las obras en papel se encuentran dentro de carpetas de conservación individuales, las que se almacenan en planeras que cumplen con los requisitos de conservación necesarios para protegerlas del medio ambiente²¹. Dentro de esta línea de trabajo, durante los años 2004 y 2005 el Museo llevó a cabo el proyecto “Restauración de obras: Museo de Arte Contemporáneo”²², el cual contempló la restauración de 97 obras en papel (grabados, acuarelas y dibujos), además de otras 31 sobre tela, lo que fue complementado con el desarrollo de un estudio histórico plástico preliminar de los grabados y de las pinturas, en vistas del desarrollo futuro de un catálogo razonado de la colección²³.

LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS

Los autores de los grabados seleccionados para ser restaurados en el CNCR, han jugado un papel gravitante dentro de la historia del arte chileno. Fueron protagonistas del cambio en torno al reconocimiento del grabado como manifestación artística, participando en las más relevantes instancias de difusión de la época, tales como las Bienales Americanas de Grabado.

Santos Chávez realiza su formación inicial en Concepción como discípulo de Julio Escámez. A partir de una invitación de Pedro Millar se integra al Taller 99, donde opta por el grabado como medio privilegiado de expresión artística²⁴. Ha sido el grabador más productivo y destacado en la técnica de la xilografía en Chile, con una importante trayectoria también en el extranjero. Su obra, de una gran riqueza y consistencia, se refiere principalmente a sus memorias del sur de Chile, desarrollando imágenes que surgen desde su interior de una forma no premeditada. Pedro Millar al analizar la obra de Santos Chávez dice que es “*extraordinariamente homogénea, que se fue desarrollando como producto de una labor creadora constante, inspirada, sin vacilaciones, caracterizada desde su inicio en lo que sería siempre: de un intenso carácter simbólico*”²⁵ (Ver figuras 1,2,3,4 y 5).

Ginés Contreras, por su parte, proviene de la tradición de grabadores de Viña del Mar, quienes tienen una gran influencia de Carlos Hermosilla. Su temática gira en torno a las problemáticas sociales en la línea del artista militante. Trabajó principalmente la xilografía, técnica que le sirvió para lograr que el dramatismo de sus imágenes diera cuenta de situaciones de injusticia social²⁶, lo que se ve reflejado en “Esperando”, obra restaurada en el CNCR (Ver figura 6). Después del Golpe de

19 Ibid.

20 http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=conUrl&url=13805

21 Ogden, 2000: p. 234.

22 Proyecto financiado por Fundación Andes y Corporación Amigos del MAC.

23 Novoa, 2005: p. 4.

24 Millar, 2004: p. 13.

25 Ibid: p. 20.

26 Madrid, 1995: p. 47.

Estado de 1973, Contreras se exilia en Ecuador en donde complementó la docencia con el trabajo creativo.

Luz Donoso fue parte del primer grupo de integrantes del Taller 99, en donde partió realizando grabados en metal y xilografías. La obra “Pareja” (Ver figura 7), es uno de sus primeros trabajos realizados en dicho taller y es representativa de una etapa inicial de su creación. Posteriormente, materializó de manera paulatina una obra de corte más social a través del uso de la serigrafía, la pintura y la intervención de espacios urbanos.

Juana Lecaros desarrolló su obra principalmente en el área de la pintura, aunque ejecutó con destreza las técnicas del óleo, pastel y grabado. Sus temas eran de una gran profundidad, tratando situaciones cotidianas y del mundo popular chileno. Muchas de sus obras abordan temas religiosos, como expresión de su profunda fe en Dios; mientras que otras reflejan también su preocupación por el futuro del mundo y por la muerte. La obra restaurada en el Laboratorio de Papel “Estarán dos mujeres moliendo en un molino y la una será tomada y la otra dejada. Evangelio de San Mateo cap. XXIV vers. 41” es un ejemplo de esto (Ver figura 8). Algunos la consideraron una artista ingenua, aunque ella nunca se reconoció como tal. Otros plantearon que su aproximación a la realidad enfrentaba al público a una visión más bien mística y algo mágica de los hechos cotidianos. Su forma de ser solitaria la mantuvo alejada de movimientos artísticos, lo que le dio una gran independencia creativa al mantenerse ajena a toda influencia.

Pedro Millar, tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Concepción, se integró al Taller 99 donde partió trabajando el grabado en metal, técnica más aplicada en este lugar. Posteriormente trabajó la xilografía y litografía, desarrollando esta última en la PUC. Sus alumnos recuerdan su técnica impecable, exigente y rigurosa, conjugada con una gran inquietud creativa. El lenguaje que desarrolla en sus grabados se sitúa como un punto intermedio entre lo abstracto y lo concreto “*como un punto de tensión entre ambos polos*”²⁷. En el catálogo de la exposición “Cuatro Grabadores Chilenos” de 1977, se hace mención a sus grabados más tempranos, los que a pesar de ser figurativos poseían una gran parquedad narrativa, explicando como natural su cambio hacia la abstracción. La utilización de imágenes abstractas como “*pulsiones, serenidades y acuidades en lugar de rombos y polígonos*”, se reflejan en las xilografías restauradas: “Sombras en el agua” y “Syllogism” (Ver figuras 9 y 10). Además, el texto del catálogo destaca la excepcional calidad técnica de ese trabajo “*xilografías que confirman el reconocido acuerdo artesanal del grabador moderno con sus materiales de trabajo en la forma de la reflexión material de una consustancialidad de la “idea” no sólo con la plancha de madera, sus vetas y sus nudos, sino que también con el proceso de impresión*”²⁸.

27 Lihn, en: Garretón, 1978.

28 Lihn, 1977.

Presentación de los grabados

Impresiones a partir de técnica xilográfica en tinta negra, sobre papeles muy finos en tonalidades de color crema, de un espesor que varía entre 0,05 y 0,16 mm., que abarcan desde papeles tipo “seda” hasta papeles japoneses un poco más gruesos. Sólo la obra de Juana Lecaros difiere en algunos aspectos, ya que se trata de un linóleo impreso que, además de tinta negra, presenta algunos toques en color azul.

Tabla 1
Identificación de las obras restauradas

Título	Autor	Año	Dimensiones soporte	Dimensiones plancha
Astro creador de mi pueblo	Santos Chávez	1964	65 x 41,5 cm	46 x 30 cm
Como el viento	Santos Chávez	1963	90 x 71,5 cm	88 x 61,5 cm
Enamorada del viento	Santos Chávez	1965	76,7 x 55 cm	65 x 50 cm
Parece un sol	Santos Chávez	1966	59,5 x 44,7 cm	50 x 34 cm
Pueblo natal	Santos Chávez	1965	96 x 65 cm	92 x 56 cm
Esperando	Ginés Contreras		73,5 x 88,8 cm	46 x 60 cm
Pareja	Luz Donoso	1963	60 x 44,5 cm	42 x 24,5 cm
Estarán dos mujeres moliendo en un molino y la una será tomada y la otra dejada. Evangelio de San Mateo cap. XXIV vers. 41	Juana Lecaros	1962	55,5 x 77,5 cm	50 x 66 cm
Sombras en el agua	Pedro Millar	1970	63 x 100,5 cm	62 x 83 cm
Syllogism	Pedro Millar	1969	100 x 63 cm	90 x 56 cm



Figura 1. Astro creador de mi pueblo.

Se restauraron cinco obras de Santos Chávez. En “Astro creador de mi pueblo” (Figura 1) el artista llega a una fundamental identificación con los elementos naturales y campesinos, fundiendo simbólicamente el rostro humano con el de un animal, en un gesto de armonía y de pleno contacto con sus raíces y con sus experiencias tempranas en los amplios descampados del sur chileno. Asimila los rasgos del hombre y de la cabra, en una señal de comunión y diálogo con los referentes que inundan intensamente su memoria. Esta identidad unívoca está enmarcada por el astro rey, que ilumina los elementos de la naturaleza –los cuatro trigales depositados fuera del perímetro principal–, y contiene, en su centro, la presencia humana y animal del universo. De este modo, la técnica puesta al servicio de la memoria expresa una riqueza imaginativa primordial en una mezcla a la vez mítica y real, que reafirma la identidad del autor.

En el grabado “Como el viento” (Figura 2), utilizando mecanismos constructivos breves y sencillos, el artista recrea ciertos aspectos esenciales de una pareja. La única conexión física entre ambos componentes protagónicos está dada a través de la mano del personaje masculino, que se dibuja íntegramente, aflorando de un cuerpo construido por medio de líneas inconexas, pero que conservan una constante unidad de dirección. La mujer, a su vez, exhibe un tratamiento formal acabado, que contrasta con la tenue imagen de su compañero.

“Enamorada del viento” (Figura 3), obra que también representa una pareja, si bien no es una narración con referencia plena en la realidad, es completamente figurativa. El personaje que aparece a la derecha del encuadre se muestra como un ser etéreo. El fondo en el que está representado lo sumerge en una realidad espectral; es volátil en su posición y en lo vaporoso de su cabellera. La mujer, en tanto, permanece desnuda a su lado, en inmutable introspección y sin una reciprocidad de contactos. El fondo parece conectarla con un espacio material y terreno, con una suave sugerencia de elementos visuales.

La precisa devastación de la madera trasciende en una línea clara y limpia, con un delicado delineamiento de los contornos que no llega a anular la figuración identitaria de los individuos, sino que tiende a reafirmarla, en estrecha correspondencia con los componentes que caracterizan la producción xilográfica del autor.

El retrato humano sobresale como un antecedente inestimable de la iconografía de Santos Chávez. Esto se ve en las dos obras anteriores, en que el artista intenta recrear una historia que se liga directamente a su lugar de origen y a los habitantes de la región. Las imágenes rurales de su vida pasada determinan el tipo de figuración que desarrolla, en estrecha relación con elementos sobrenaturales provenientes de la mitología indígena y de la tradición oral, que estimulan los componentes mágicos y misteriosos que caracterizan marcadamente a sus personajes.

Por otro lado, en “Parece un sol” (Figura 4) se conforma un juego de imágenes y palabras. El título parece aludir a una simbiosis en la cual sol y hombre son parte de un todo y habitan un territorio común. Ambos se identifican con el otro y poseen características comunes: el sol parece un hombre y el hombre parece un sol.

La imagen instala un tiempo remoto en el cual aún no está dissociada la relación con el medio y se rinde homenaje cotidiano a los astros. Es evocadora, por tanto, de los emblemas naturales y de uno de los principales elementos de que depende el equilibrio ambiental. Esto se aprecia en la grandeza del sol, con su imponente tamaño extendido por la mayor parte del encuadre. Como elemento principal del grabado, su dimensión contrasta con las sinuosidades a manera de oleajes o montañas, presentes en la parte baja de la composición.

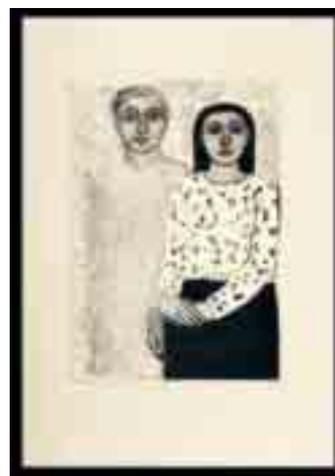


Figura 2. Como el viento.



Figura 3. Enamorada del viento.



Figura 4. Parece un sol.



Figura 5. Pueblo natal.

En “Pueblo natal” (Figura 5) se presenta una composición dividida en dos partes, en una compleja trama que mezcla tradición, memoria, sueño y alegoría. En la parte baja, se dibujan figuras flotando en medio de un paisaje oscuro, entre casas de madera que se suceden y sustentan en ingrátidos soportes, confundidas entre las extendidas sombras del lugar. Arriba, en tanto, aparece la iluminación esencial del universo, que despliega sus rayos entre la secreta tierra que lo acoge.

Chávez, premunido de una personal ideografía, configura una confluencia de imágenes articuladas por el recuerdo. Esto le permite recrear espacios visuales mediante los cuales, plasmando la geografía que lo cobijó, atrae emociones y afectos. Aquel tiempo original es el referente medular para la concreción definitiva de su oficio, mezcla de misterios y descubrimientos.

El artista Ginés Contreras representa en la obra “Esperando” (Figura 6) a ocho mujeres que yacen reunidas en un lugar, en una espera que, debido a las expresiones que surgen de sus rostros y a la atmósfera que emana del espacio, se advierte tensa y fatigosa. Seis de ellas aparecen sentadas, dándose la espalda entre sí, mientras un par conversa, de pie, en lo que parece un oscuro acceso a algún indeterminado lugar. Todas presentan rasgos estereotipados y homogéneos, indumentarias sencillas, cabelleras lisas y amarradas, y parecen corresponder a un mismo modelo de representación. Tienen grandes manos y rostros curtidos, que denotan su condición de trabajadoras.

Existe un interesante tratamiento de la composición y de la línea. Mediante una lograda técnica, el artista plasma los referentes de su entorno, resaltando el plano de las adversidades, la pobreza y las angustias. Para ello se sirve de sugerentes

trazos y de una dinámica que obtiene grabando la plancha en la mayor parte de su superficie. A través de una precisa devastación del molde, obtiene una encendida expresión y dramatismo al momento de trabajar los rostros.

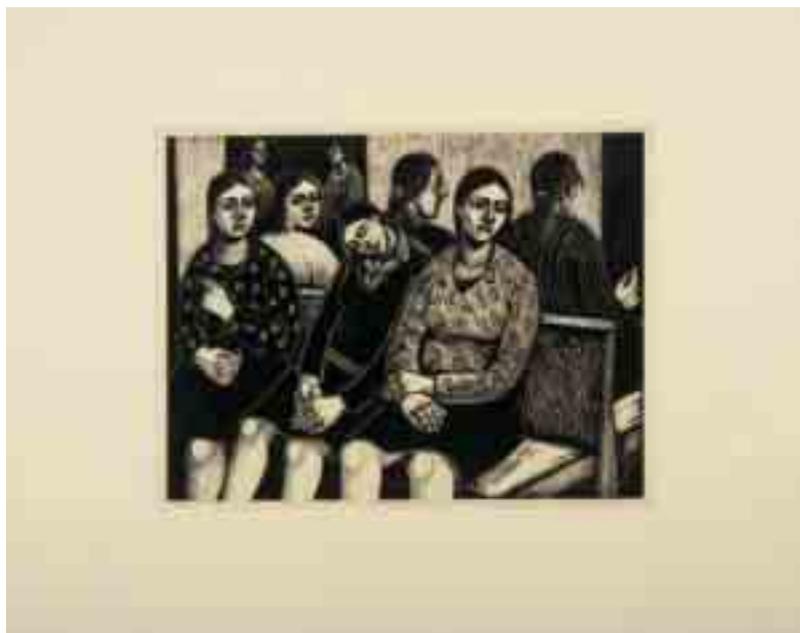


Figura 6. Esperando.

Por su parte, Luz Donoso en la xilografía “Pareja” (Figura 7), recrea un ambiente de pareja en la intimidad de una habitación. Los dos, desnudos, posan de frente al espectador. Lo apacible y dulce de su abrazo contrasta con cierta desorganización de los elementos del lugar, esparcidos azarosamente alrededor. Se construye de manera figurativa, realzando los componentes más significativos de la escena y dando a la imagen un dejo característico de ingenuidad y nostalgia.

Combinando la técnica del grabado con un interesante ritmo creativo, se enuncian importantes rasgos de experimentación y de autonomía expresiva.

Juana Lecaros, en la obra “Estarán dos mujeres moliendo en un molino y la una será tomada y la otra dejada. Evangelio de San Mateo cap. XXIV vers. 41” (Figura 8) explora en los lenguajes visuales atravesados por una inquietud mística esencial. La obra, expresión de la profunda fe de la artista, aborda tópicos recurrentes en el imaginario del mundo católico. De acuerdo al relato bíblico en que se basa la composición, se retrata el momento terminal y angustiante de la espera, la secreta incertidumbre de la permanencia, o bien de la salvación por parte de Dios ¿quién será la escogida?

En el centro de la trama, la posición de ambas mujeres denota un intenso abatimiento existencial. Una de ellas permanece ensimismada, agachando la cabeza, mientras la otra eleva suavemente el mentón y mira con aire desconsolado. Las dos, de rodillas, esperan en una semi penumbra; en tanto, el interior se abre en un espacio que le otorga dimensión y trascendencia a la escena.

Las obras restauradas del artista Pedro Millar “Sombras en el agua” (Figura 9) y “Syllogism” (Figura 10) combinan un lenguaje a la vez abstracto y concreto. En la



Figura 7. Pareja.

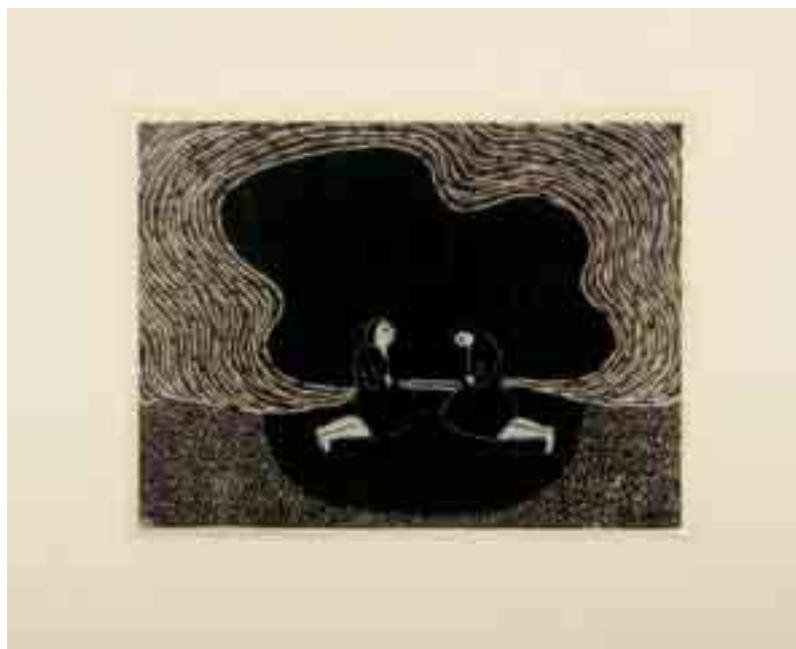


Figura 8. Estarán dos mujeres moliendo en un molino y la una será tomada y la otra dejada. Evangelio de San Mateo cap. XXIV, vers. 41.

Figura 9. Sombras en el agua.



Figura 10. Syllogism.

primera, el autor propone una relación conceptual con ciertos componentes de la naturaleza. De esta manera y en concordancia con el título de la obra, se advierte una ligera y silenciosa expansión de ondas, las que parecen propagarse lentamente, sugiriendo los tenues desplazamientos que experimenta el agua al ser removida. Existe, a su vez, un cruce de delgadas líneas horizontales en el centro de las figuras.

El rechazo de la figuración cabal condiciona los vínculos con la realidad, los que se expresan como un dato referencial de la composición, estableciendo un sistema de contornos que configuran una silueta. Su sobriedad ilustrativa y la ambigua relación con los componentes primordiales de la vida aproximan la obra a una compleja forma de comunicación, la que no obstante está ligada a ciertos referentes que pueblan la imaginación del creador, y que aluden a imágenes provenientes de la geografía sureña. Estas, a menudo aparecen en su obra como sinuosidades u ondulaciones que insinúan los movimientos del agua, las corrientes de viento o las curvaturas de los cerros.

Por su parte en “Syllogism”, mediante una austera proposición compositiva, formada por tres trazos de líneas acabadas, cerradas en sí mismas y que conforman

un trayecto regular, el autor sugiere el argumento lógico de un silogismo, que consta de tres proposiciones: la mayor, la menor y la conclusión, en donde la última es deducida de la primera sirviéndose de la segunda.

Dentro de la composición no se incorporan directas alusiones a *lo humano*, y la visualidad, en general, se aparta del dato referencial, recreándose un paisaje abstracto y una conceptualización de la realidad, en la cual se configura una superposición de elementos y un esquema homogéneo en cuanto a la distribución espacial, el equilibrio y la constitución estética de las figuras. Sobresale, sin embargo, el acentuado contraste tonal existente entre los esquemas plásticos agrupados en las dos mitades en que se divide la representación, lo que hace prevalecer la distinta textura y densidad que les caracteriza. La llaneza icónica y la economía de la imagen son asistidas por un trazo circular constante y envolvente, y por una limpia regularidad del contorno, que es manejado por una técnica certera y rigurosa. Esto logra un destacado equilibrio compositivo, vigor en la gestualidad y una sugerente complejidad argumentativa.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Estado de Conservación

Los grabados presentaban un regular estado de conservación, lo que impedía su exhibición al público.

Los principales deterioros encontrados afectaban al soporte y eran consecuencia de intervenciones y manipulación inadecuadas. Esto se evidenciaba principalmente por la presencia de elementos ajenos adheridos a los soportes y a la existencia de rasgados. Por su parte, las tintas de impresión mostraban un buen estado de conservación.

A partir de las características de las obras y de su estado de conservación, se optó por llevar a cabo una serie de análisis destinados a entregar información requerida para sustentar una propuesta de tratamiento adecuada.

Todos los soportes mostraron un rango de pH inicial que fluctuó entre 4.5 y 5.0; a excepción de la obra “Pueblo natal” que registró un pH de 5.5. Las pruebas de identificación de lignina²⁹ mostraron la ausencia de este elemento, a excepción del soporte utilizado en la obra “Esperando”. Los análisis por tinción y microscópicos para la identificación de fibras³⁰ demostraron que las obras “Astro creador de mi pueblo”, “Enamorada del viento”, “Pueblo natal”, “Esperando” y “Estarán dos mujeres ... Evangelio de San Mateo cap. XXIV vers. 41” son soportes

29 Timar, 1994: p. 31.

30 Trabajo realizado por personal del laboratorio de análisis del Cnrc.

Tabla 2
Estado de conservación

	Suciedad superficial	Deformación del plano	Oscurecimiento localizado	Amarillamiento del soporte	Segundo soporte	Cortes del soporte	Rasgados	Pliegues/ arrugas	Faltantes	Cintas adhesivas	Manchas de adhesivo	Manchas oleosas	Aureolas/líquidos derramados	Foxing	Etiquetas adheridas * al soporte	Etiquetas *adheridas a segundo soporte	Impresión de timbre al soporte
Astro creador de mi pueblo	x				x	x		x			x					3	
Como el viento	x	x					x	x	x	x	x		x				
Enamorada del viento	x						x	x	x			x					
Parece un sol	x	x	x		x		x	x	x		x					4	
Pueblo natal	x						x	x	x						3		
Esperando	x						x	x	x	x			x	x			
Pareja	x		x					x							3		
Estarán dos mujeres... Mateo cap. XXIV vers. 41	x			x			x	x	x	x	x				3		
Sombras en el agua	x							x			x		x	x	3		x
Syllogism	x							x			x		x		3		x

* Etiquetas de inventario de 9 x6,5cm aprox.

constituidos principalmente por fibras leñosas latifoliadas; mientras que los soportes correspondientes a las obras “Pareja”, “Sombras en el agua” y “Como el viento” contienen también estas fibras pero en menor cantidad, ya que en estas pastas predomina la presencia de fibras de kozo. El único soporte conformado únicamente por fibras de kozo es el correspondiente a la obra “Syllogism”. Asimismo, fue posible

determinar que las fibras leñosas reconocidas en las obras “Astro creador de mi pueblo”, “Enamorada del viento”, “Pueblo natal”, “Estarán dos mujeres moliendo en un molino... Evangelio de San Mateo cap. XXIV vers. 41” y “Sombras en el agua” fueron sometidas a un blanqueo al sulfito³¹.

Los tests de solubilidad aplicados a las tintas de impresión demostraron que éstas son insolubles en agua. Las obras “Sombras en el agua” y “Syllogism” presentaban un timbre impreso con tinta morada sobre el soporte (Figura 11), la que mostró ser insoluble en agua, pero soluble en una mezcla de etanol con ácido acético (1:4).

Ocho obras presentaban manchas de diferente origen (Figuras 12- 13).

El soporte de “Enamorada del viento” estaba manchado con una sustancia de origen oleoso, las cuales fueron sometidas, junto a las tintas, a tests de solubilidad. Las manchas resultaron ser insolubles en jabón neutro en agua y en tetracloruro de carbono; mientras que el percloroetileno demostró ser eficiente en la remoción de las manchas sin producir alteración en las tintas.

Las obras presentaban etiquetas que habían sido adheridas a los soportes (Figuras 14-15), a los segundos soportes y/o a otra etiqueta similar; identificándose la presencia de dos tipos de adhesivo: uno de color ocre que mostró ser soluble en agua; y el otro de color blanco insoluble en este medio. Este último sólo reaccionó con un leve reblandecimiento al contacto con vapores de acetona. El análisis visual de estos adhesivos junto a los resultados de las pruebas de solubilidad permitieron concluir que probablemente se trata de una goma arábiga en el primer caso, y de acetato de polivinilo en el segundo.

31 Banik, 1996: p. 4.



Figura 11. Detalle de timbre impreso en el soporte de “Syllogism”.

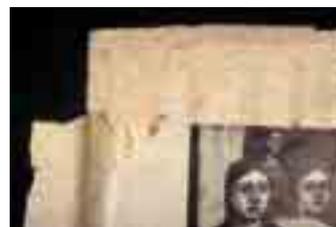


Figura 12. Detalle de manchas en “Esperando”.

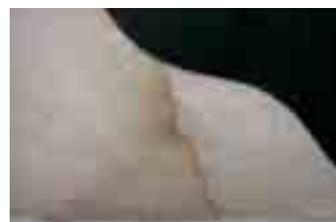


Figura 13. Detalle aureola en “Sombras en el agua”.

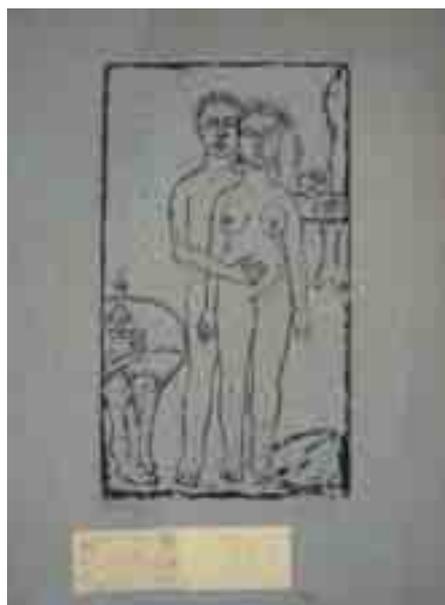


Figura 14. Imagen obtenida por el anverso de “Pareja”, donde el soporte extremadamente fino, permite ver las etiquetas adheridas al reverso.



Figura 15. Imagen obtenida por el anverso de “Pueblo natal”, donde el soporte extremadamente fino permite ver las etiquetas adheridas al reverso. Además se observan faltantes en los bordes.

Intervención

La naturaleza y uso de los grabados, su valor histórico y estético, además del contexto institucional de donde provienen, fueron factores determinantes en la elaboración de las propuestas de intervención, las cuales constituyeron el punto de partida para el desarrollo de los tratamientos que se resumen en la siguiente tabla.

Todas las obras fueron sometidas a una limpieza superficial con borrador en miga; con excepción de “Syllogism” y “Sombras en el agua”, cuyos soportes mostraron alteración en su textura al hacer las correspondientes pruebas de limpieza. El procedimiento se realizó por los márgenes de los grabados en el anverso y en la totalidad de los reversos (Figura 16). Los bordes que presentaban debilitamiento o deterioro no fueron limpiados.

Dos obras presentaban un segundo soporte fijado con un adhesivo soluble en agua. Ambos se eliminaron aplicando humedad localizada de manera controlada, lo que permitió activar el adhesivo, para desprender las superficies de manera mecánica.

Ocho de las obras presentaban restos de adhesivo, ya sea porque había cintas de este tipo fijadas al soporte o porque aún quedaban restos de ellas. Las cintas se eliminaron aplicando calor localizado con espátula térmica (Figura 17), pero las manchas residuales se eliminaron con la aplicación de solventes por medio de compresas o en forma mecánica.

El soporte de “Esperando” presentaba los márgenes laterales y el inferior plegados hacia el reverso del soporte (Figura 18). Dado que estas pestañas tenían un avanzado estado de deterioro, restos de cinta adhesiva y faltantes, además de



Figura 16. Detalle de cinta adhesiva en “Como el viento”.



Figura 17. Faltantes de soporte en “Esperando”.



Figura 18. Limpieza superficial en márgenes del grabado.

interrumpir la lectura de la composición al traslucirse a través del fino soporte, se optó por su eliminación.

Cinco obras presentaban etiquetas adheridas directamente a los soportes, las que dieron origen a deformaciones, además de entorpecer la correcta lectura de la imagen, por lo que se estimó necesario removerlas. Aquellas adheridas con goma arábica fueron retiradas con humedad, sin embargo, las fijadas con acetato de polivinilo plantearon un problema mayor. Este adhesivo había formado un estrato

Tabla 3
Tratamientos realizados

	Limpieza superficial	Eliminación segundo soporte	Eliminación de cintas adhesivas	Desprendimiento de etiquetas adheridas	Reducción de manchas	Reducción de tinta de timbre en el soporte	Lavado por inmersión	Unión de rasgados	Injertos	Humidificación	Aplanamiento	Reintegración cromática	Montaje en carpeta de conservación
Astro creador de mi pueblo	x	x		x	x		x	x			x		x
Como el viento	x		x		x	x	x	x		x		x	
Enamorada del viento	x				x		x	x	x	x	x		x
Parece un sol	x	x		x			x	x	x	x	x	x	x
Pueblo natal	x			x			x	x	x	x	x		x
Esperando	x		x				x	x	x	x	x		x
Pareja	x			x	x		x			x	x		x
Estarán dos mujeres... Mateo cap. XXIV vers. 41	x			x	x		x	x	x	x	x	x	x
Sombras en el agua				x	x	x	x			x	x		x
Syllogism				x	x	x	x			x	x		x



Figura 19. Lavado de “Astro creador de mi pueblo”.

rígido, resistente e irreversible, lo que produjo un daño irreparable en los originales, pues sólo pudo ser reducido mecánicamente quedando parte de éste impregnado en las fibras de los soportes.

Las dos obras de Pedro Millar que tenían timbres impresos sobre los soportes constituían un elemento distractor ajeno al original; por lo cual se removieron con una solución de etanol con ácido acético (1:4) aplicado localmente.

La comprobación de la acidez de todos los soportes planteó la necesidad de realizar tratamientos de neutralización. Dado que las tintas de impresión mostraron ser insolubles en agua, se optó por realizar baños por inmersión, tratamiento que permite disolver parte de la acidez del soporte en el medio acuoso, lográndose así subir el pH del papel. Los lavados se realizaron con la ayuda de bastidores con malla tensada (Figura 19), los que brindaron una superficie firme a las obras mojadas, facilitando la manipulación y evitando las tensiones que se pudieran producir durante el tratamiento. Los baños se realizaron con agua filtrada tibia y tuvieron una duración promedio de una hora por obra.

Las manchas oleosas de “Enamorada del viento” fueron eliminadas con percloroetileno en un ambiente ventilado. Se dispuso la obra en una batea inclinada y luego se dejó escurrir el solvente sobre las manchas, procurándose así un tiempo de contacto reducido.



Figura 20. Faltantes de soporte en “Estarán dos mujeres... Evangelio de San Mateo cap. XXIV, vers. 41.

Los rasgados, que afectaban a ocho de las obras fueron unidos con papel japonés y adhesivo de almidón de trigo. Estos tratamientos fueron realizados en algunos casos con el soporte húmedo, para así permitir una correcta unión de los bordes y evitar deformaciones posteriores.

Los faltantes de soporte que afectaban a seis de las obras fueron tratados injertando papeles japoneses de color y grosor similares al original, los que fueron fijados con adhesivo de almidón de trigo. Dos de estas intervenciones requirieron ser reintegradas cromáticamente, lo que se realizó con acrílico y lápiz de punta de fieltro (Figuras 20-21).

La totalidad de las obras fueron aplanadas entre papeles secante y entretelas bajo peso, con el fin de corregir las deformaciones del soporte. El procedimiento se realizó tras el lavado; sin embargo, cinco obras requirieron además una humectación posterior dentro de una cámara de vapor frío, tras lo cual se repitió el aplanamiento.

El soporte de la obra “Esperando” presentó mayores dificultades para lograr un aplanado satisfactorio, por lo que fue necesario además aplicar calor para eliminar deformaciones localizadas.



Figura 21. Reintegración cromática de injerto en “Estarán dos mujeres... Evangelio de San Mateo cap. XXIV, vers. 41.

Las obras restauradas se entregaron al museo dentro de carpetas de conservación con ventana, las que fueron diseñadas para brindar protección durante la manipulación, el almacenamiento y la exhibición (Figura 22). Estos montajes fueron realizados en tamaños estandarizados, lo que además de facilitar su almacenamiento, permite la reutilización de los marcos en diferentes obras para la exhibición.

Los grabados fueron acompañados de un informe final que dio cuenta del trabajo realizado, el que además incluyó recomendaciones para el almacenamiento y exhibición de las obras, a fin de que estas sean conservadas adecuadamente en el tiempo.

CONCLUSIONES

El trabajo de conservación-restauración de diez grabados chilenos pertenecientes al MAC, llevado a cabo en el Laboratorio de Papel del CNCR, constituyó una instancia única de reconocimiento y valorización de las obras. Su estudio no sólo permitió fundamentar la intervención realizada, sino que también contribuye al conocimiento de estas obras, las cuales no habían sido previamente estudiadas.

La búsqueda de información realizada con el propósito de abordar el contexto histórico de los grabados seleccionados llevó a constatar la escasez de publicaciones disponibles, por lo que fue necesario basarse primordialmente en fuentes primarias tales como tesis de estudiantes de arte, artículos de periódicos, catálogos de exposiciones, etc. Esta realidad puede ser consecuencia de la cercanía en el tiempo de los hechos consultados; sin embargo, cabe plantearse la necesidad de referencias que permitan a futuro conformar una historia verídica y documentada. Otras manifestaciones de artes visuales, tales como la pintura, presentan una realidad opuesta, lo que permite percibir la carencia de referencias sobre grabado como sintomático de una falta de valoración y posicionamiento de éste en el contexto artístico nacional.

Las obras restauradas reflejan a través de la técnica xilográfica, los estilos propios de cada uno de los autores. Las temáticas recurren frecuentemente a la figura humana como medio de expresión, con la excepción de las obras de Millar que plantean un universo abstracto. Si bien no existe una única identidad para agrupar a estos grabadores, se percibe por parte de los artistas una preocupación fundamental por el hombre, por las problemáticas sociales y existenciales, y por una búsqueda de un universo perdido o de algún lugar lejano.

La escasez de información disponible en torno a la materia prima y la fabricación de los papeles utilizados en Chile para la producción artística constituye una realidad que amerita ser revertida a partir de la investigación de material



Figura 22. Montaje en carpeta de conservación de "Astro creador de mi pueblo".

representativo de nuestro legado artístico en papel. El conocer la materialidad de este patrimonio, por esencia frágil, facilitará su comprensión como parte de un contexto histórico más amplio, y a la vez entregará información destinada a facilitar su conservación en el tiempo. Los análisis realizados a partir de muestras de soportes permitieron un mayor conocimiento de los mismos, y por ende de los papeles utilizados en Chile en la década de los 60. A partir de esta pequeña muestra, se concluyó la utilización mayoritaria de pasta química con proceso de eliminación de lignina para la elaboración de los soportes. Asimismo, se constató la utilización parcial de fibras de kozo, existiendo solo una muestra conformada exclusivamente por éstas³². Este trabajo constituye sólo un primer paso de lo que podría ser en el futuro una investigación con una muestra más representativa de los soportes en papel utilizados por artistas en distintas épocas.

Una de las principales dificultades enfrentadas durante los tratamientos fue la eliminación de las etiquetas adheridas y la remoción o disminución de los correspondientes adhesivos, algunos de los cuales dejaron huellas irreversibles en los originales. Este caso ejemplificador plantea la necesidad de que en toda institución que alberga objetos de carácter patrimonial y/o artístico se establezcan y apliquen políticas de inventario y sistemas de marcación compatibles con la conservación de los objetos patrimoniales; por ejemplo, haciendo un registro en un lugar poco visible y con lápiz grafito en las obras de arte sobre papel.

La indagación histórica presentada, junto al análisis y al proceso de intervención realizado con estos 10 grabados, buscó restablecer la trilogía artista-obra-espectador, rol primordial de toda obra perteneciente a una colección de museo. De esta manera se hace entrega al MAC de diez obras en condiciones de ser exhibidas, que además cuentan con el material aquí presentado el cual complementa el estudio histórico-plástico preliminar realizado por el museo dentro del marco del proyecto “Restauración de obras: Museo de Arte Contemporáneo”.

AGRADECIMIENTOS

A la conservadora Ana Catalán, quien participó activamente en la ejecución del trabajo de conservación-restauración. A Francisco González y María Carballeda —conservador y encargada del Departamento de colecciones y documentación del MAC, respectivamente— por su cooperación y buena disposición para colaborar en el desarrollo del trabajo expuesto. A la conservadora María Paz Lira, por su valioso trabajo en la realización de los análisis de fibras.

32 El soporte conformado por fibra de kozo y otro que contiene mezcla, correspondientes a las obras de Pedro Millar, fueron importados de U.S.A. Gutiérrez, S. 1993: p. 118.

BIBLIOGRAFÍA

- BANIK, G. *Historia de la fabricación del papel*. En: Historia y tecnología de los materiales. Curso de conservación de papel en archivos. Santiago, Chile: ICCROM-CNCR, 1996. 57 p.
- BENAVENTE, C. *Algunos aspectos del grabado en Chile*. Tesis. Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Escuela de Arte, 1975. 55 p.
- GALAZ, G., ZÁRATE, P. Y WOLF, A. El grabado en Chile. En: *Chile 100 años artes visuales*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. 96 p.
- GARRETÓN, J. L. *El grabado en Chile*. Tesis. Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Escuela de Arte, 1978. 55 p.
- Grabado Chileno Contemporáneo. Agenda*. Santiago, Chile: Editorial Lord Cochrane, 1978. s.p.
- GUTIÉRREZ, S. *La conservación de un grabado*. Tesis. Santiago, Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Escuela de Arte, 1993. 172 p.
- IVELIC, M. Y GALAZ, G. *Chile arte actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, 1996. 497 p.
- LANDAURO, A. Poesía en blanco y negro: aguatinta, xilografía, litografía. En: *Alas y raíces*. n. 4., 2002. pp. 9-20.
- Lihn, E. En: *Cuatro Grabadores Chilenos (catálogo)*. Santiago, Chile: Galería Cromo, 1977. 24 p.
- MADRID, A. *La línea de la memoria. 1ª parte*. Valparaíso, Chile: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 1995. 63 p.
- MARSHALL, M. *El grabado chileno contemporáneo. Desde 1956 hasta 1982*. Tesis. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Escuela de Arte, 1982. 82 p.
- Millar, P. Santos Chávez. En: *Grito Geográfico: grabados de Santos Chávez en el Fondo de Arte de la Universidad de Playa Ancha*. Valparaíso, Chile: Universidad de Playa Ancha, Fondo del Arte, 2004. 107 p.
- NAVARRETE, C. *Cuño y estampa en torno al grabado chileno*. Tesis. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 2006. 143 p.
- NOVOA, S. *Obras restauradas colección MOAC*. Informe investigación para el proyecto Fundación Andes 2004-2005. Santiago, Chile, 2005. 572 p. (doc. no publicado).
- OGDEN, SH. *Muebles para el almacenamiento: breve revisión de las opciones actuales* en: El manual de preservación de bibliotecas y archivos del Northeast Document Conservation Center. Santiago, Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000. pp. 234-240.

Puchi, A. *Génesis del grabado en Chile y expresión xilográfica*. Tesis. Santiago, Chile, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 1988. 132 p.

REYES MARCOS, D. *El grabado chileno en la década de los '60: aproximaciones en torno a transferencias y coordenadas*. Tesis. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, 2002. 96 p.

SOLANICH, E. *Dibujo y grabado en Chile*. Santiago, Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987. 157 p.

SORO, M. El grabado en Chile 1950 – 1873 en la época de las planificaciones globales. En: *Chile 100 años de artes visuales. Entre modernidad y utopía. Segundo período 1950 – 1973*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. 151 p.

TIMAR, A. *Notas de laboratorio*. Curso de conservación de papel en archivos. Santiago, Chile: ICCROM-CNCR, 1994. 73 p.

www.mac.uchile.cl/ [mayo 2007]

www.artistasplasticoschilenos.cl [mayo 2007]

Catálogos

Taller 99. Santiago, Chile: Cal Editores, 1982. 20 p.

Taller 99 – 40 años de grabado en Chile. 1956-1996. Santiago, Chile: Corporación Cultural Taller 99 Nemesio Antúnez, 1996. 110 p.

Taller 99/50 años. Santiago, Chile: La Fuente Editores, 2006.

I Bienal Americana de grabado / Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile: Impr. Lord Cochrane, 1963. 94 p.

II Bienal Americana de Grabado / Sociedad Amigos del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Santiago, Chile: La Sociedad, 1965. 8 p.

III Bienal Americana de Grabado / Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile. Santiago, Chile: El Museo, 1968. 104 p.

IV Bienal Americana de Grabado. Sociedad de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile: Escuela Lito-Tipográfica Salesiana La Gratitude Nacional, 1970. 217 p.

Recortes de prensa del archivo del Museo Nacional de Bellas Artes:

Juana Lecaros (1920 -1993). *Antología Naïf*. Qué Pasa. 5 julio 2000.

Homenaje a Antúnez, Valdivieso y Juanita Lecaros. La Época. 11 junio 1993.

Nena Ossa.s/t. El País. 3 junio 1993.

LARRAÍN, H. *Nemesio y Juanita*. El Mercurio. 25 mayo 1993.

COVARRUBIAS, M.A. *Juana Lecaros: Réquiem Naïf*. El Mercurio. 16 mayo 1993.

Fotógrafos: Ana Catalán y Cecilia

Rodríguez, fotos 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20; Soledad Correa, fotos 16, 17, 21 y Valeria Alessandrini, fotos 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 2005.