

## Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Matrix and print. Women engravers in the collection of the Museo Nacional de Bellas Artes

Nicole González Herrera\*

RESUMEN: El presente artículo indaga los grabados realizados por mujeres entre 1898 y 1996 que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). La investigación intenta demostrar la inconstante atención del coleccionismo público de arte gráfico hacia las prácticas de creación artística que contradicen las nociones herméticas de «bellas artes», «masculinidad» y «originalidad». Pese a ello, la escuálida y azarosa presencia de las grabadoras aporta al desarrollo de las artes gráficas nuevos imaginarios técnico-formales, desplegando una fuga frente a los relatos historiográficos.

PALABRAS CLAVE: grabado, género, museo, mujeres artistas

ABSTRACT: The following article investigates the engravings made by women between 1898 and 1996 that are preserved by the National Museum of Fine Arts (MNBA). The research attempts to demonstrate the inconsistent attention of public graphic art collecting towards artistic creation practices that contradict hermetic notions of “fine arts”, “masculinity” and “originality”. Despite this, the squalid and random presence of women engravers contributes to the development of the graphic arts with new technical-formal imaginaries, fleeing from historiographical accounts.

KEYWORDS: engraving, gender, museum, women artists

---

\* Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y maestra en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de México. Se ha especializado en los estudios de género aplicados al campo de los museos y del patrimonio cultural. Ha realizado diversas investigaciones y exposiciones que rescatan la agencia de mujeres en la escena cultural chilena.

---

Cómo citar este artículo (APA)

González, N. (2023). *Matriz y estampa. Las grabadoras en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/matriz-y-estampa-las-grabadoras-en-la-coleccion-del-museo-nacional-de-bellas-artes>

## Introducción

La palabra *matriz* proviene del latín *matrix*, derivada de *mater* ('madre') más el sufijo *-trix*, utilizado para crear adjetivos y sustantivos en femenino. Dentro de sus múltiples acepciones, el vocablo se refiere no solo al órgano femenino donde se desarrolla el feto sino también al molde a partir del cual se crean copias, se imprimen letras o se funden objetos de metal. Esta polisemia entrelaza los principales intereses de la presente investigación: la categoría de género y la expresión técnica del grabado. Dicha relación será abordada aquí a partir de un conjunto de 333 estampas realizadas por mujeres<sup>1</sup> desde finales del siglo XIX y conservadas por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

La decisión de circunscribir el texto a estas artistas responde a un cuestionamiento generalizado tanto a la historia –cuyo orden convencional prioriza los relatos androcéntricos– como a la historia del arte –una deriva que ha sometido e invisibilizado sistémica y sistemáticamente la diferencia sexual–. En efecto, el MNBA ha estado históricamente regido por los grupos sociales dominantes, bajo las categorías de «[lo] blanco, masculino, heterosexual y burgués» (MNBA, 2013, p. 73): la institucionalidad académica del principal museo chileno dedicado a las bellas artes ha perpetuado «las divisiones sexuales implícitas en los conceptos de arte y artista» (Griselda Pollock, citada en Cordero y Sáenz, 2007, p. 49). Lo anterior se demuestra en la avasalladora inequidad de su colección, de cuyas 5752 obras solo 679 son de origen femenino; esto equivale a decir que un 78 % fueron realizadas por hombres y apenas un 11,8 %, por mujeres, «similar al 11 % de obras cuyos autores no han sido identificados» (González, 2020, p. 2). La estadística global esconde una proporción menor correspondiente a las artes gráficas, en cuyos recovecos y opacidades se instala el objeto de esta investigación: los mencionados 333 trabajos de grabadoras conservados por el MNBA desde finales del siglo XIX<sup>2</sup>. Si bien el análisis cuantitativo resulta desalentador, la apreciación de dichas piezas en su contexto de creación ilustra el aporte de sus autoras al desarrollo de la disciplina, ofreciendo nuevos imaginarios técnico-formales y desplegando una fuga frente a los relatos historiográficos.

---

<sup>1</sup> Este artículo se refiere exclusivamente a la producción de las grabadoras, pues no se tuvo acceso a la colección de grabados en general, lo que impidió comparar y caracterizar las obras según la diferencia de género.

<sup>2</sup> Las grabadoras representan un 5,78 % del 11,8 % de las artistas mujeres presentes en la colección del MNBA, una proporción levemente mayor al conjunto de mujeres en otras artes como la pintura, la escultura y el dibujo (González, 2020, p. 2).

La metodología feminista que tuerce la mirada canónica busca «*visibilizar para transformar*, no solamente para que se vea lo que ha estado oculto de la experiencia de las mujeres, sino para contribuir con los conocimientos necesarios para erradicar los sustratos de su exclusión» (Castañeda, 2016, p. 103). En este sentido, investigar exclusivamente a las grabadoras del MNBA<sup>3</sup> persigue «contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres» (Lagarde, 1996, p. 13).

Mediante la categoría política de «género», este artículo incentiva, por lo tanto, una observación atenta a las condiciones materiales de la baja representatividad femenina durante la evolución del grabado chileno. Recurre para ello a un análisis interpretativo de once obras realizadas entre 1898 y 1996 por nueve artistas mujeres, puntualizando tanto el contexto de su creación como las voces críticas sobre la materia, con el fin de reconstruir el enfoque feminista.

Más allá del campo visual, la búsqueda se ve tensionada y guiada hacia las siguientes preguntas preliminares: ¿cuáles fueron los desarrollos formativos de estas creadoras en el campo del grabado?, ¿ingresaron nociones de género en su expresión artística?, ¿se definió alguna de ellas como «feminista», problematizando ese lugar?

Al respecto, el interés por las diferencias en el campo del arte se inició recién en la década de 1970, cuestionando la «diferencia sexual» a partir de la producción de las mujeres. Con ello salieron reiteradamente a la luz las condiciones que abrían el camino para algunas (hijas, parejas, discípulas o compañeras de reconocidos artistas), construyendo la senda para las que se desplazaban fuera de los límites convencionalmente establecidos para ellas en la sociedad (el espacio doméstico) o en el arte (el bodegón, el paisaje y el retrato<sup>4</sup>).

---

<sup>3</sup> Este ensayo dedicado a las artistas de la gráfica se complementa con el *Seminario de historia del arte y feminismo* (2012 y 2013), el catálogo (*En)clave masculino* (2016), *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938* (2017) y *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)* (2019), entre otros trabajos que abarcan la noción de género.

<sup>4</sup> El concepto de *gendering of genders* utilizado por la historiografía anglosajona del arte refleja cómo ciertos géneros de la pintura están directamente ligados al género del creador/a. Por ejemplo, la pintura histórica, mitológica, costumbrista o religiosa está asociada a los varones, mientras que la naturaleza muerta, el paisaje y el retrato corresponden a la producción femenina (Mayayo, 2007). Un punto crítico en esta división fue la representación del desnudo, asociada a finales del siglo XIX con el acceso a los talleres con modelos vivos.

Por otra parte, la fuga ante el binarismo de los géneros<sup>5</sup> que comenzó con las mujeres no concluyó en ellas, extendiéndose a una riqueza de diversidades tanto sexuales como de clase y de raza bajo los marcos teóricos del posestructuralismo y la posmodernidad. Con una incidencia intra- y extrainstitucional, dicha escisión abrió terreno a los cuerpos, las subjetividades, los territorios y las personas como motores creativos, y aportó asimismo mayor dimensionabilidad a los relatos, la crítica y la recepción de las obras en el campo del arte. Con todo, la revisión a partir de categorías críticas es una tarea en proceso y dispuesta para ser problematizada desde otros prismas y sesgos.

### Espacios formadores del oficio en el país

Durante el siglo xx, los espacios formativos del grabado en Chile fueron la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, el Taller 99<sup>6</sup> y la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile<sup>7</sup>. Desde los años 50 se desarrolló una amplia agenda expositiva nacional e internacional, que puso de manifiesto una creciente y renovada valoración del oficio.

Impregnada de un sentimiento popular gracias a la sensibilidad estética de su director, Marco Bontá<sup>8</sup>, la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile fue desde 1931 el primer espacio formal donde el trabajo de grabadores y grabadoras se diferenció de las labores funcionales y complementarias de la industria editorial. Allí se formaron artistas como Pedro Lobos, Francisco Quinteros, Francisco Parada, Emilio Cruz, Ana Cortés<sup>9</sup>, Inés Ríos y Carlos

---

<sup>5</sup> La significación de la categoría «mujer» ha mutado con el tiempo: si bien fue en algún momento una noción envolvente y global, pronto se advirtió que vaciaba las diferencias políticas, de clase y de raza existentes en el colectivo de mujeres. Asimismo, cierta porción del feminismo cae en reduccionismos esencialistas y naturalizantes que disputan la denominación de «mujer» a identidades de género como LGBT, *queer* y otras disidencias que recogen y problematizan la orientación sexual, la heteronorma, el deseo y la red de afectos políticos.

<sup>6</sup> El Taller 99 es un espacio de formación colectiva que busca estudiar y experimentar con el grabado, fomentando la integración de estilos y técnicas diversas. Su nombre remite a la dirección donde se fundó —calle Guardia Vieja n.º 99, en la comuna de Providencia, Santiago—.

<sup>7</sup> Véase Solanich (1987), Antúnez (1988), Ivelic y Galaz (1988), Verdugo (1995), Becker (1996), Baeza (2019) y Pinacoteca de la Universidad de Concepción (2008).

<sup>8</sup> Respecto de Bontá, el crítico Enrique Solanich (1987) comentaba: «Siente la tierra donde nace, ama a sus hombres en alegrías y lamentos. Llega a una transfiguración regocijante de las tradiciones vernáculas y en su obra se confabula la libertad de acción y reflexión» (p. 84).

<sup>9</sup> Ana Cortés fue profesora del curso de Afiche y Propaganda y consiguió en 1974 el Premio Nacional de Artes mención Pintura. A pesar de estos reconocimientos, no existen grabados suyos en el MNBA.

Hermosilla, quien enseñó posteriormente en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. En 1939 Hermosilla fundó el Taller de Artes Gráficas de la ciudad, donde las prácticas de la xilografía y el linóleo se intensificaron con el trabajo de artistas locales como Medardo Espinoza, Pedro Scarpa, Álvaro Donoso, Ciro Silva y Ginés Contreras (Pinacoteca, 2008, p. 14), además de Graciela Fuenzalida, Bruna Solari y Mariana Pinto<sup>10</sup>.

Con un enfoque moderno y multidisciplinario, el Taller 99 actuó desde 1956 como un modelo dinamizador y un referente del grabado chileno. A diferencia de los planteles anteriores, las grabadoras allí acapararon tempranamente la atención, a tal punto que un titular de prensa señalaba: «Manos femeninas manejan buriles del Taller 99» (Baeza, 2019, p. 15). La agrupación fue fundada y dirigida por Nemesio Antúnez, quien, tras haber estudiado en Nueva York y en París con Stanley William Hayter, quiso emular el Atelier 17 de este último, «cual homenaje y retribución de lo aprendido y experimentado» (Solanich, 1987, p. 95). La prensa que Antúnez trajo al país y la libertad de acción que implantó en el lugar permitieron que sus integrantes se alejaran de los referentes figurativos y desarrollaran técnicas mixtas, experimentos con nuevos materiales y fecundos debates colectivos.

Conformado por una numerosa nómina de creadores como el mismo Nemesio Antúnez, Dinora Doudtchitzky, Roser Bru, Florencia de Amesti, Delia del Carril, Luz Donoso, Lea Kleiner, Santos Chávez, Eduardo Vilches, Jaime Cruz y Pedro Millar, entre otros, el Taller 99 «problematizó la composición visual en sintonía con la experimentación de procedimientos técnicos de impresión» (Baeza, 2019, p. 2). Habiendo adquirido un creciente protagonismo, en 1958 se trasladó a la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica y posteriormente se anexó a la Escuela de Arte del campus El Comendador. Durante la década de los 80 se fusionó con dicha escuela —especialmente con las clases impartidas por Eduardo Vilches (1932)—, lo que originó interacciones disciplinares, combinaciones cromáticas y técnicas más abstractas, con nuevas conceptualizaciones y una hibridación hacia lo fotográfico, lo visual y lo tecnológico. En paralelo, «los salones de Gráfica de la Universidad Católica (1978 a 1983) son fundamentales y sustentan la irrupción y la activa presencia de la gráfica y del grabado entre los años 1974 y 1990» (Pinacoteca, 2008, p. 13)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La colección del MNBA no posee registros de estas artistas ni de sus creaciones.

<sup>11</sup> La colección del MNBA no contiene testimonios de estas experiencias creativas de finales del siglo xx. En efecto, desde los años 90 y hasta la actualidad, muestra un distanciamiento irremontable con

## Las grabadoras en los surcos de la colección del MNBA

La presente investigación contrastó el panorama de la historia gráfica nacional con el inventario del MNBA para comprender el coleccionismo público desempeñado por la institución, ubicar las 333 obras que aquí se abordan, realizar un análisis interpretativo de las grabadoras y puntualizar tanto su contexto de creación como las voces críticas que permiten reconstruir un enfoque de género. Se pudo establecer que dichas piezas –276 de ellas creadas por artistas nacionales y 57 por extranjeras<sup>12</sup>– fueron incorporadas al Museo mediante donaciones (276), adquisiciones (30), vía desconocida (22) e «ingreso» (5)<sup>13</sup>. Solo en el caso de los 30 grabados adquiridos se advierte una voluntad de incrementar el acervo de trabajos realizados por mujeres –con la consiguiente gestión administrativa–: la mitad de ellos corresponde a trabajos realizados por las artistas Carmen García, Francisca Sutil, Roser Bru, Delia del Carril, Matilde Pérez, Teresa Razeto y Virginia Errázuriz<sup>14</sup>.

Para entender cómo opera la conformación de las colecciones frente al aludido panorama histórico del grabado, vale la pena atender a las fechas tanto de creación como de ingreso al Museo de las obras (Gráfico 1). Por un lado, el ejercicio permite evidenciar que las tres escuelas anteriormente reseñadas no tuvieron igual recepción o representación en las colecciones del MNBA; por otra parte, demuestra que las fechas de creación de las obras no dialogan de manera directa con su ingreso a la institución, dilatándose su difusión o puesta en valor<sup>15</sup> en el espacio público.

---

la escena, debido a la escasa adquisición de nuevas piezas que le impide dar pistas del devenir gráfico actual. El fenómeno fue acusado en 1993 por Milan Ivelic, director de la institución: «¿Por qué no hemos expuesto obras más recientes? Por la simple razón de que el Museo no las posee» (MNBA, 1993, p. 3).

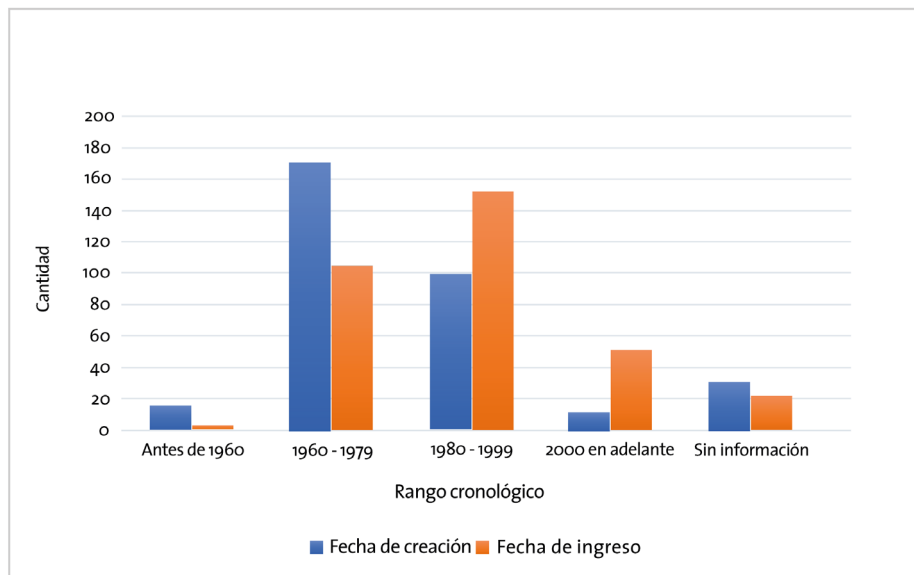
<sup>12</sup> Aunque las grabadoras extranjeras exceden el marco de esta investigación, es importante puntualizar que de ellas existen en el MNBA piezas de gran valor artístico, como un álbum con 21 grabados expresionistas de Käthe Kollwitz (1867-1945), 15 grabados de la mexicana Esther González (1936) y ocho impresos surrealistas de Marie Čermínová (1902-1980).

<sup>13</sup> Según categorías establecidas por el Área de Colecciones del Museo. Véase Anexo 1.

<sup>14</sup> En detalle: Carmen García (1) en 1964, Francisca Sutil (1) y Roser Bru (1) en 1979, Delia del Carril (1) en 2005, Matilde Pérez (2) en 2009, Teresa Razeto (7) en 2011 y Virginia Errázuriz (2) en 2019. Para mayores antecedentes, véase Anexo 1.

<sup>15</sup> Valor económico de las obras artísticas de mujeres y valor simbólico de los alcances del dispositivo-museo, que incide en la sociedad al hacer «circular ideas, valores, concepciones, deseos, mitos, estereotipos que inciden en nuestra forma de pensar y de nuestra forma de moldear» (Padró, 2003, p. 52).

Gráfico 1. Número de grabados en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes según fechas de creación y de ingreso.



Elaboración propia a partir de datos procedentes del inventario de la colección de grabado femenino del MNBA.

En efecto, el gráfico confirma que no existe relación entre las fechas de creación y de incorporación de los trabajos al MNBA, y que sobre estas últimas operan, más bien, escuálidos y azarosos factores influidos por la donación, la difusión, la circulación y las autoridades, que «se enfocaron con mayor fuerza en la colección de obras planas (principalmente pintura, pero también dibujo y, en menor medida, grabado)» (Keller, 2022, p. 20). Según estos datos, la mayor productividad de artistas mujeres presentes en la colección de grabado del MNBA se verificó entre los años 1960 y 1979, en tanto que entre las décadas del 80 y el 90 se registró el mayor ingreso de obras<sup>16</sup>. Este marco temporal –entre 1960 y 1990– es posterior a la inauguración de los espacios formativos de la capital<sup>17</sup> y se acerca más a los períodos de funcionamiento del Taller 99 y de la Escuela de Arte de la Universidad Católica.

<sup>16</sup> En 1997, la artista Pilar Domínguez Fuenzalida (1950) donó 111 grabados creados entre 1973 y 1996. Gracias a este acto personal, la colección creció un 33% y Domínguez Fuenzalida se situó como la artista con más obras resguardadas por el Museo.

<sup>17</sup> Se alude aquí exclusivamente a la Región Metropolitana porque las artistas formadas en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar o en la Universidad de Concepción no tienen representación en el Museo.

Corresponde asimismo con la realización de la Bienal Americana de Grabado en 1962, 1965, 1968 y 1970<sup>18</sup>, con la primera gestión de Nemesio Antúnez en la dirección del MNBA<sup>19</sup> y con las relaciones generacionales forjadas al interior de la escena<sup>20</sup>.

La práctica institucional acusa una omisión historiográfica del grabado, del género femenino, de la diversidad de territorios y de la contemporaneidad. De hecho, la colección refleja como modelo inamovible y vigente las nociones herméticas de «bellas artes», «masculinidad» y «originalidad». Frente a ello, se hace imperioso examinar las biografías y las particularidades técnicas de cada artista, con el fin de esbozar la incidencia de estas en el contexto sociopolítico del grabado chileno y de disputar –aunque sea parcialmente– la gerencia dominante de Marco Bontá, Carlos Hermosilla y Nemesio Antúnez, «los tres “pesos pesados” de la plástica nacional» (Baeza, 2019, p. 20).

### *Cavare* | *Cavar*: en las profundidades de la historia

La palabra en latín *cavare* refiere a ‘quitar’, ‘sacar’ o ‘extraer’ y, al aplicarse a la factura y técnica del grabado, se trata, por tanto, de «una huella dejada por la incisión de un instrumento, sobre un soporte resistente y duro» (Becker, 1998, p. 8). De dichos rastros, los más antiguos en la colección MNBA pertenecen a las artistas Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin (1867-s. xx), Jeanne Granès (1870-1923) y Laura Rodig Pizarro (1896/1901-1972).

Hasta 1945 figuraban solo tres piezas gráficas realizadas por mujeres en el inventario de la colección institucional<sup>21</sup>. Dos de ellas fueron creadas por Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin, grabadora francesa residente en Chile y esposa de León Bazin, profesor de grabado en madera de la Escuela de Bellas Artes<sup>22</sup>. Ligados a la industria gráfica y editorial, y entendidos como piezas

---

<sup>18</sup> Financiada por la Sociedad de Amigos del Arte, la Bienal Americana fue un importante evento de difusión del grabado creado en el continente, que facilitó el intercambio y la circulación de obras. Entregaba premios de honor y de adquisición, y menciones a quienes resultaban seleccionados por el jurado.

<sup>19</sup> El Departamento de Colecciones del Museo conserva cartas de donación y agradecimientos dirigidos a Antúnez que reflejan el cariz humano y social con que convocó a los/as artistas. Véase *Antúnez centenario* (2019).

<sup>20</sup> Se agradece a Gloria Cortés la apreciación respecto de María Luisa Señoret como asesora artística, pintora, grabadora e integrante del equipo MNBA, que ilumina la pluralidad de agencias y relaciones.

<sup>21</sup> «Ya que la orientación de nuestro ambiente no favorece este último arte, el Museo no ha podido poseer tampoco grabados nacionales» (MNBA, 1930, p. 98), señalaba en 1930 su director Pablo Vidor, al celebrarse medio siglo de la institución y 20 años desde su traslado al edificio del parque Forestal.

<sup>22</sup> Si bien nombrar la filiación de una mujer puede reproducir los parámetros de pertenencia y control



auxiliares de un arte menor que solo reproducía «otras» obras de arte, sus trabajos reforzaban los primeros paradigmas de la técnica del grabado y servían tanto para la difusión de la historia como para la propia enseñanza artística –que fomentaba la copia y la reproducción de originales–. Al incluirlos en la colección, el Museo instalaba referencias a la pintura de Rembrandt (fig. 1) y a la genealogía de Alexandre Falguière y Auguste Rodin (fig. 2), promoviendo el gusto por el arte occidental en el imaginario nacional.



Figura 1. Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin. *Cabeza de Ribot*, sin fecha. Xilografía, 63 x 49,4 cm. Adquirida por la Comisión de Bellas Artes para el Centenario en 1910. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-4730. Fotografía de María Ángeles Marchant.

---

del patriarcado, en este caso resulta útil para –junto con evidenciar el gusto francés imperante– evidenciar que las y los artistas formados en la Escuela de Bellas Artes tenían la posibilidad de exponer y de vender.



Figura 2. Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin. *Buste de Falguière d'après Rodin*, sin fecha. Xilografía, 43 x 35,5 cm. Adquirida por la Comisión de Bellas Artes para el Centenario en 1910. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-3941. Fotografía de María Ángeles Marchant.

En esta misma línea, la tercera pieza de autoría femenina registrada en 1945 por el inventario del Museo corresponde a un *Paisaje* de Jeanne Granès (1870-1923), que replica una vista del río Loira en Francia realizada antes por Henri-Joseph Harpignies (1819-1916). La documentación interna reseña su ingreso como «sin antecedentes», pues no hay claridad en la forma y fecha de su incorporación, aunque esta debió situarse entre 1898 y 1922, según un catálogo de la institución (MNBA, 1922).

Surgida al alero de la Escuela de Bellas Artes, la escena chilena temprana continuó por la misma senda; ejemplo de ello es el caso de la grabadora Elisa Berroeta<sup>23</sup> —becada en 1905 para especializarse en xilografía en París—,

<sup>23</sup> Berroeta fue una artista destacada en la fase temprana del grabado femenino. Aunque sus obras no se encuentran resguardadas en la colección MNBA, se la menciona aquí con el fin de señalar los vacíos de la colección y trazar posibles soluciones a dicha carencia.

cuya producción de copias de artistas chilenos y extranjeros fue publicada mayormente en las revistas *Selecta* y *Zig-Zag*.

Virginio Arias (1908), director de la Escuela desde principios del siglo xx, exponía que «el ramo de grabado en madera lo estudian de preferencia las niñas i, por lo jeneral, comienzan ya a encontrar en ese trabajo ocupación lucrativa» (p. 25). Además de las mencionadas Jacob de Bazin, Granès, Berroeta y Rodig, en la primera generación de alumnos y alumnas figuraron las artistas Marta y Adriana Almeida, Emma González y Aurelia Saavedra<sup>24</sup>. Considerando a dicho grupo se puede puntualizar que las clases de grabado se instauraron desde sus orígenes como espacios más equitativos y con una mayor desenvoltura para las mujeres, lo que se reiteró posteriormente en el Taller 99 y en la muestra «Grabado en Metal y Madera» montada en 1956 en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación. Gracias al soporte económico que brindaba, a su potencial experimental, su motor de difusión y su capacidad de serializarse, el grabado demostró ser «la más democrática de las formas artísticas» (Verdugo, 1995, p. 49) frente al elitismo de la pintura de caballete, con un campo laboral que abandonaba poco a poco la función de copia y se abría camino hacia la autonomía estética.

Ejemplo de dicha fuga respecto del paradigma gráfico reproductivo es el aporte de Laura Rodig Pizarro, cuya producción impresa fue escasa y poco conocida, pese a lo cual sus grabados y afiches enriquecen hasta hoy la identidad y visibilidad de las luchas de clase y género. En efecto, su grabado *Mineros de Chile* (1929) (fig. 3) constituye una pieza clave en el imaginario político y nacional de la época. Digna del trabajo obrero, se trata de una composición dinámica donde el buril y la línea se complementan con la musculatura de los protagonistas y la rigidez del paisaje. En un formato cuadrado se observa a tres hombres de pie, quienes, de espaldas y de perfil, golpean con picotas el muro de roca a su derecha. La gestualidad y la postura de los cuerpos enfatiza la destreza física de los mineros, mientras que el paisaje de altura y desierto permite detectar las precarias condiciones laborales a inicios del siglo xx. La estampa de influjo muralista da cuenta de un viaje realizado por Rodig a México y de un fructífero período donde la «mano de obra», la escena intelectual y las políticas nacionales estaban unidas en pos de la educación pública –vocación a la que Rodig adscribía con su arte social– (Valdebenito, 2019). Lesbiana, activa militante política y luchadora

---

<sup>24</sup> La alusión a estas últimas creadoras busca subrayar la cantidad de artistas profesionales frente a las escasas tres obras de la colección en dicho período.

por los derechos civiles y sociales de las mujeres<sup>25</sup>, la artista estudió grabado en la Escuela de Artes Decorativas de París, precisamente mientras se desarrollaba la exposición «Motivos de Chile», organizada en junio de 1929 por el comité France-Amérique Latine; no obstante ello, la obra que aquí se analiza se identifica con el «canon iconográfico de corte figurativo e ilustrador del realismo social nacionalista» (Baeza, 2019, p. 2) consolidado en los años 30 al alero de la Universidad de Chile.

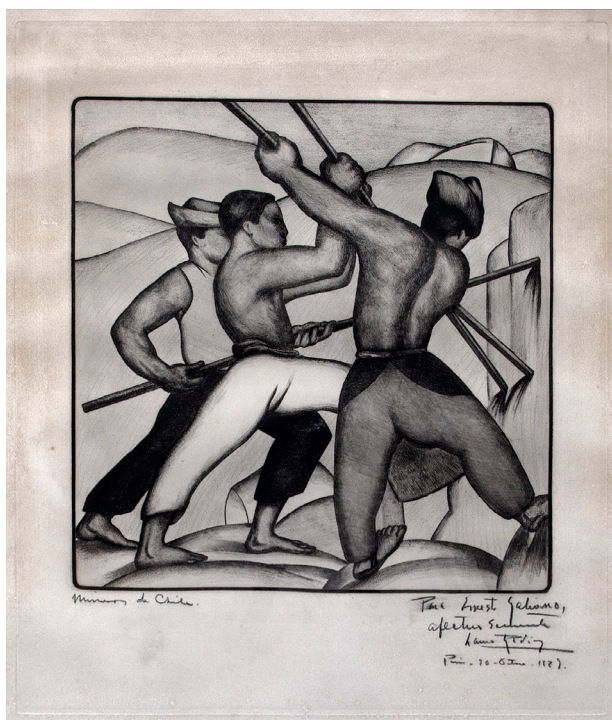


Figura 3. Laura Rodig. *Mineros de Chile*, 1929. Lápiz, buril y carboncillo sobre papel, 64,8 x 49,8 cm. Sin antecedentes de procedencia. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-5062. Fotografía MNBA.

## El fructífero Taller 99

La mitad del siglo xx fue una bisagra que marcó la profesionalización gráfica al interior de las artes visuales, trayendo consigo mayores reconocimientos y

<sup>25</sup> Véase MNBA (2020).

adepos para la disciplina. Fundamental a este respecto fue el Taller 99, cuyas representantes registran una presencia mayoritaria en la colección del MNBA, con 90 grabados<sup>26</sup> entre 1960 y 1996. Entre ellas figuran, por ejemplo, Juana Lecaros (1920-1993), Roser Bru (1923-2021) y Mireya Larenas (1932-2022), cuyas obras aluden al cuerpo femenino, y Dinora Doudtchitzky (1914-2004), quien interpreta el espacio público.

La historiografía nacional ha destacado a Juana Lecaros (1920-1993) como pintora ingenua o primitiva. Poco se menciona, sin embargo, que adscribió al Grupo de Estudiantes Plásticos, cursando «un año de grabado con Eduardo Martínez y otro más con Nemesio Antúnez» («Entrevista a Juana Lecaros», marzo de 1979, p. 14) en el Taller 99. Igualmente, participó en la Biental Americana de Grabado de 1963 y en la de 1968, así como en exhibiciones de la colección MNBA en 1970, 1983 y 1993. Donó a la institución tres obras en 1962 y una cuarta («sin antecedentes») que probablemente ingresó al acervo institucional entre 1970 y 1973, bajo la administración de Antúnez.

La cercanía entre ambos queda expuesta en una carta que ella le envió en 1991: «Pintor querido yo rezo por tu alma todos los días, no porque no seas bueno sino porque estás alejado de lo Divino. Perdona a esta pintorcita tan intrusa es puro cariño y admiración» (Lecaros, 1991). La riqueza del documento permite advertir el trato entre ambos como «pintores» (no «grabadores»), la asimetría entre el «pintor» y la «pintorcita» y la devoción religiosa de la artista, tan naturalizada y crucial que no dudaba en señalar –e incluso recomendar– la oración.

La obra *La muerta* (fig. 4) responde a un momento en el cual, según Ana Helfant (1972), «la angustia metafísica [...] la asalta y entonces pinta una serie de telas como *La Dormida*» (p. 20). Bajo el entintado del negro, compone en aquella pieza una escena de cinco hombres en torno al cuerpo yacente de una mujer ataviada con un vestido largo cubierto de pequeños calados practicados con gubia; se trata de la imagen más desarrollada de la composición, pues las otras están apenas esbozadas en el rostro, las manos y las sutiles líneas de los hombros. La economía de medios se complementa con una cruz suspendida a la izquierda y un eje vertical que limita el espacio. El lenguaje de austeridad y los recursos iconográficos comunican una similitud de oposiciones con el segundo grabado –*La dormida*<sup>27</sup>–, que muestra a una

<sup>26</sup> De ellos, 67 corresponden a donaciones, 14 no poseen antecedentes, 5 figuran como «ingresados» y 4 como «adquisiciones».

<sup>27</sup> La obra *Sleeping Woman* (1960) se conserva en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

mujer boca abajo sobre una cama con cabecera, cubierta por una manta y en un espacio solitario, evidenciando cómo el descanso, la muerte y la intimidad preocupaban a Lecaros a inicios de 1960.



Figura 4. Juana Lecaros. *La muerta*, 1960. Xilografía sobre papel, 41 x 44 cm. Sin antecedentes de procedencia. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-1199. Fotografía de Marcela Contreras Staeding.

Además de representar cuerpos de mujeres, «Juanita» fue descrita en la prensa nacional como ejemplo de lo femenino por su serenidad y dulzura, pese a las opiniones vertidas con gran soltura en su libro *Cartas a una pintora*, publicado en 1984:

La mujer señorita lleva siglos de influencia de cultura masculina, yo creo que se acerca el momento en que la mujer sea bien y espontáneamente femenina, lo exprese en sus obras de arte, tratando de crear como es ella, olvidando lo más posible la gran cultura masculina. (Lecaros, 1984, p. 41)

En esta correspondencia imaginaria alienta a las futuras generaciones de pintoras: «Atrévase a ser la que es, rompa con todo aquello que pueda quitarle su propia personalidad, hágalo reposada pero firmemente» (Lecaros, 1984, p. 12). Dicho empoderamiento con perspectiva de género deja entrever contradicciones entre su pensamiento conservador y sus ideas modernas (Juana, por ejemplo, desatendió el mandato del matrimonio), moduladas por una ficticia neutralidad frente a la materia: «Digo la verdad, sin feminismo ni machismo» (Urgelles, 17 de julio de 1984, s. p.), afirmaba, como prevención ante las críticas pero también como afirmación de que «la verdad» o «lo verdadero» no se encuentra en las corrientes del feminismo ni del machismo. Así, aunque aseguraba mantenerse fuera de las discusiones políticas del género, su libro aludía reiteradamente a las disparidades sexuales en la formación y la creación artística.

Si bien *Cartas a una pintora* fue escrito durante la dictadura chilena, no plantea posicionamiento político alguno frente al acontecer de esos años. La artista transmitió en sus páginas la idea de un «artista genio»<sup>28</sup> como prototipo de la soledad, del gusto burgués y de la despolitización del gremio; propuso evadir la agitación de la época y, en cambio, centrarse en la contemplación y el pensamiento más espiritual del arte, recurriendo incluso al alejamiento físico, expresado mediante la metáfora de la «torre de marfil». Ambos elementos (la genialidad y la torre) insisten en la idea de mirar el arte como un campo independiente de los fenómenos sociopolíticos, ignorando por tanto el orden social dominante en Chile bajo el régimen autoritario.

## Género y creación artística en los 60

En una vereda distinta se situó la española Roser Bru (1923-2021), quien llegó a Chile a bordo del Winnipeg en 1939. Integró —como Lecaros— el Taller 99, participó en la fundación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2015. Respecto de su postura frente al contexto sociopolítico, la artista declaró:

No soy política. Pero no pude quedarme callada, resistí con mi arte. Durante años hice afiches contra la dictadura. El arte no puede ser panfletario. Diego Rivera, que era muy político en su pintura, fue menos eficaz que Frida Kahlo. («Me casé con mi pasión», 16 de agosto de 2011, p. 94)

<sup>28</sup> Concepto desarrollado ampliamente por Griselda Pollock (en Cordero y Sáenz [2007]).

Este vínculo entre la creación artística, la historia personal y la realidad local –que hoy se designa «conocimiento situado»<sup>29</sup>– marcó la obra de Roser, cruzando «elementos provenientes de su propia biografía y de la historia del arte a modo de configurar una obra cuya fuerza expresiva se asentó en el dolor, la violencia, la fragilidad y, principalmente, la memoria» (CNAC, 2022, p. 51).

El concepto e iconografía de su grabado *La era de los tubos* (1960)<sup>30</sup> (fig. 5) permite interpretar el cuerpo de acuerdo con los planteamientos de la tercera ola del feminismo internacional, asociada a la posguerra. Betty Friedan, exponente de este movimiento, publicó por esos años *La mística de la feminidad*, obra en la que reflexiona sobre las sensaciones y descontentos que experimentaban –y ocultaban– las amas de casa estadounidenses de clase alta mientras sostenían las economías de los hogares. A partir de un profundo estudio de su experiencia y del entorno, la escritora dio cara y cuerpo a un problema que afectaba gravemente la salud física, mental y emocional de las mujeres, cuyas perplejidades entre el sistema laboral y el desempeño doméstico pueden percibirse también en los relatos de Bru: «Yo empecé a grabar desde muy joven, pero, en fin, yo ya tenía dos hijas. Entonces uno va conciliando toda esta vida familiar con la vida del grabado que es muy obsesiva» (Becker, 1996, p. 85).

Producida al aguatinta y aguafuerte, *La era de los tubos* es un retrato frontal de su hija Tessa en tonos grises y con una extraña proporción entre un cuello robusto y una cabeza empequeñecida. Como instrumento de la estética y la peluquería, los tubos<sup>31</sup> se utilizan para ceñir y ondular la cabellera, cambiando el comportamiento del pelo liso a rizado. Al denominar los años 60 como «la era de los tubos», Roser Bru instala una reflexión sobre la imagen de la mujer, la belleza y los estereotipos sociales que valoran la modificación del cuerpo por sobre la aceptación de este (una interpretación a la que contribuye el dicho popular «para ser bella hay que ver estrellas»). La obra refleja un aspecto de lo femenino que sería prontamente cuestionado por las disidencias y los feminismos radicales al ser visto como una construcción superficial que satisface el gusto erótico o sexual del patriarcado sin atender

---

<sup>29</sup> Concepto elaborado por Donna Haraway (1995) que reconoce una encarnación particular de los sujetos frente a las experiencias y condiciones del mundo.

<sup>30</sup> Aunque el catálogo MNBA de 1993 señala que *La era de los tubos* fue creada en 1970, la Fundación Roser Bru y el Departamento de Colecciones consignan que data de 1960, junto a *Yo aprendo español*, *Cosas de la memoria*, *Estamos al día*, *Inglés básico* y *Las niñas cambian*.

<sup>31</sup> También llamados «tubos rizadores», «rulos» o «ruleros».



al propio deseo individual. El feminismo ha criticado insistentemente este paradigma de belleza que reduce a las mujeres a objetos de contemplación y de consumo, y que solo les permite desenvolverse en el espacio público como musas, modelos o damas de compañía –es decir, cumpliendo roles que no desestabilicen el ejercicio del poder dentro la sociedad patriarcal–.



Figura 5. Roser Bru. *La era de los tubos*, 1960. Aguatinta con aguafuerte sobre papel, 63,4 x 49,8 cm. Donada por la artista en 1973. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-789. Fotografía MNBA.

La obra de Mireya Larenas (1932-2022) –quien junto con Laura Rodig colaboró con Gabriela Mistral cuando esta fue directora del Liceo N.º 6 de Niñas de Santiago– plantea, en tanto, una liberación frente al control de las corporalidades. Formada en la Universidad de Chile y titulada como profesora de Estado en Artes Plásticas en 1972, Larenas fue cercana al trabajo de Ximena

Cristi, participó en el Taller 99 y expuso cuatro veces en la Bial Americana del Grabado. La colección del MNBA alberga ocho estampas suyas, la mayoría dedicadas a la representación del cuerpo femenino. Sin escapar de ese tópico, *Torso* (fig. 6) explora el modelo con una composición y abstracción más elástica que el resto. Las ranuras filosas de la madera y la combinación de rojo y negro le otorgan una liberada fuerza técnica, más distorsionada si se quiere. De hecho, según la crítica de arte Ana Helfant (18 de abril de 1976), «Mireya Larenas transcribe la sensualidad de su temperamento no exento de tensiones internas» y expresa «una lucha indomable entre un deseo de sublimación y la fuerte sensación vital» (p. 12). Este poder con que captura y representa el cuerpo discrepa de las idealizaciones varoniles, situando los senos, muslos y entrepierna como espacios vedados para una observación desprevenida; son, por el contrario, sitios de incógnitas, incertidumbres abiertas, dudas sobre el cuerpo que no concluyen.

Por su parte, la ucraniana Dinora Doudtchitzky (1914-2004) llegó a Chile en 1939 y estuvo ligada desde aquel entonces a la Escuela de Bellas Artes, a los salones y, especialmente, al Taller 99. Dictó la cátedra de Grabado en la



Figura 6. Mireya Larenas. *Torso*, 1969. Xilografía sobre papel, 17 x 21 cm. Donada por la artista en 1970. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-1187. Fotografía de María Ángeles Marchant.

Escuela de Arte de la Universidad Católica desde 1962 hasta 1980, «cuando jubila por invalidez» (MAC, 2017, p. 233). Obtuvo el Primer Premio de Grabado en el Salón Oficial de 1961 y expuso en la muestra «Grabado en Metal y Madera» del Taller 99, del cual llegó a ser ayudante y responsable de la docencia cuando Mario Toral ejerció como director.

El MNBA conserva cinco de sus estampas, donadas por ella en el contexto de la III Bienal Americana de Grabado de 1968. La obra *Mosaico de recuerdos* (fig. 7) —parte de la serie «Ciudades»— capta una vista cenital y cuadriculada del entorno urbano. El tema destaca por el uso de la técnica y del color, jugando sobre las incisiones del metal. La ambivalencia entre tonos planos, arquitectura y áreas geometrizadas y naturales habita un espacio acotado de la memoria, lo que remite a las palabras de Freud (2014), según el cual solo es posible «representar espacialmente la sucesión histórica [de una ciudad] mediante la yuxtaposición en el espacio, pues este no acepta dos contenidos distintos» (pp. 65-66). Dinora expresa la biografía propia a través de una estrecha cartografía de sus desplazamientos geográficos entre Odessa, Buenos Aires, Valparaíso y Santiago, entre fantasía y realidad, entre su infancia y adultez.

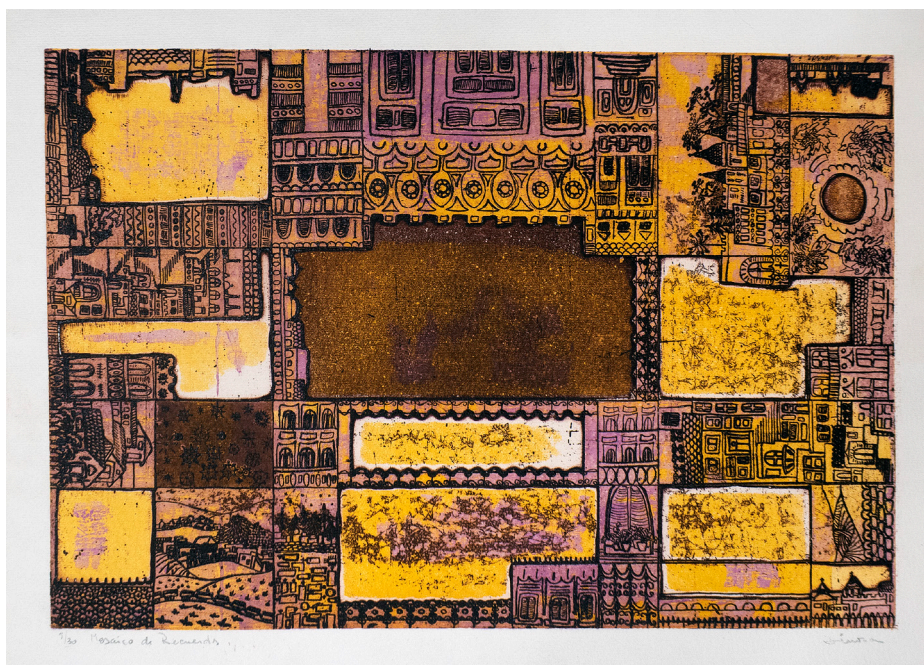


Figura 7. Dinora Doudchitzky. *Mosaico de recuerdos*, 1968. Aguafuerte sobre papel 9/30, 40 x 59 cm. Donada por la artista en 1968. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-1022. Fotografía MNBA.

Según Nemesio Antúnez (1989), la artista «fue cimiento, muro y ventana» (p. 1) del Taller 99, donde su labor no se limitó a la experimentación gráfica y la docencia sino que también abarcó el buen funcionamiento y gestión del espacio, del cual fue una figura crucial.

La organización estaba a cargo de Dinora, quien llevaba la cuenta de la caja de fondo común. La cuota era tres mil pesos de aquella época y, aparte de reunir el dinero, se encargaba de los materiales como tintas y diluyentes. Su labor fue fundamental para el buen funcionamiento del taller. (Becker, 1996, p. 78)

Lo anterior no solo se conecta con el mandato femenino y la jornada laboral adicional que se añade al ejercicio profesional remunerado de las mujeres: introduce, sobre todo, una nueva lectura de género respecto de ciertas nociones de «hermandad» y «colectividad» al interior del Taller 99 que hasta hoy invisibilizan la desigual distribución de tareas entre «pares». Sin ir más lejos, el grabador penquista Jaime Cruz (1934) enfatizaba: «Yo soy un convencido que el taller funcionó no por Nemesio Antúnez, sino que por Dinora... La Dinora fue el Taller 99 y cuando se fue, fue cuando murió el taller, la verdad de las cosas» (Becker, 1996, p. 97). El papel que cumplió la artista ucraniana permite observar las relaciones de poder al interior de la agrupación gráfica más importante del país<sup>32</sup> (que, en este caso, sirve como una metáfora del hogar); el que esta dinámica haya pasado desapercibida en la historiografía da luces acerca de cómo el Taller se mostraba públicamente<sup>33</sup>.

En 1961, Nemesio Antúnez aceptó el cargo de director en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), lo que, según Jaime Cruz, convirtió al Taller 99

en un «club de buenas señoras» que venían a pasar un poco el tiempo, y siguió funcionando el taller a su hora, etc., pero las personas que estaban asistiendo allí, salvo Dinora Doudchitzky, el resto hacía grabado no más, no eran grabadores. (Becker, 1996, p. 94).

De esta apreciación emergen varios puntos de interés. Primero, la drástica determinación de que las «señoras» no pueden ser grabadoras<sup>34</sup> –imagen

---

<sup>32</sup> Eduardo Vilches la describió como «una misma familia» (Pinacoteca, 2008, p. 11).

<sup>33</sup> Claudia Korol (2019) sintetiza dicha práctica: «Las mujeres garantizando el funcionamiento de la casa-movimiento, y el varón en las tareas “públicas” de representación» (p. 25).

<sup>34</sup> La entrevista no profundiza en el tema, por lo que no es posible asegurar si, al usar el concepto de «señoras», Jaime Cruz se estaba refiriendo a un rango etario, a un estado civil o a la carencia de grado profesional o inscripción en el campo del arte.

errada, pues está documentando ya desde fines del siglo XIX que señoras e, incluso, señoritas obtenían premios y reconocimientos dentro de la disciplina—; segundo, el trato despectivo de quienes «son» grabadores hacia quienes «hacen» grabado<sup>35</sup>, levantando fronteras competitivas entre los que desarrollan y los que estudian la técnica; tercero, la insistencia de los y las artistas en distanciar a «pintores» de «grabadores» y a «grabadores» de «señoras» bajo invisibles cargas simbólicas.

Se percibe asimismo una crítica subterránea al ocio y a las reuniones sociales —que caen en la categoría de «pérdida de tiempo»—, en coincidencia con las lógicas productivas del capitalismo, según las cuales el trabajo remunerado tendría prioridad sobre otros eventuales usos personales de la jornada. Igualmente —y sin que Jaime Cruz lo mencione—, la perspectiva machista asocia a las mujeres y sus diálogos exclusivamente con chismes o rumores de baja trascendencia<sup>36</sup>. Se trata, en definitiva, de un varón que detenta cierto menosprecio hacia los clubes de señoras y hacia su producción creativa, tirando por el suelo las nociones de «trabajo colectivo» y «compañerismo» con las que históricamente se ha erigido el Taller 99.

### Nuevos imaginarios técnicos y formales

A diferencia de las grabadoras ya mencionadas, Irene Domínguez (1930-2018) participó en política y expresó públicamente su convicción. Con formación autodidacta, pasó por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile y, esporádicamente, por el Taller 99. Residió en París desde 1963, volvió a Chile en 1971 y, a partir de entonces, vivió alternadamente entre Santiago y Europa sin perder su actualidad y reconocimiento.

Su aproximación al grabado se produjo por casualidad:

Irene se quebró una pierna en un accidente y se vio forzada a tener reposo, por lo que un amigo la llevó a descansar a una casa en una playa italiana.

«Allá había una prensa de grabado; como yo no podía salir a la playa, me puse de a poco a hacer grabados, utilizando la técnica aguafuerte (una placa de metal que uno

<sup>35</sup> Similar ejercicio de exclusión que se da entre quienes «toman» fotografías y quienes «hacen» fotografías.

<sup>36</sup> Silvia Rivera Cusicanqui (2018) alerta, sin embargo, de que la noción de «cosas de mujeres» desprestigia capacidades que «deben ser valoradas como un hecho cósmico y político y no sólo como un hecho de mujeres» (38:10).

trabaja con herramientas y ácido nítrico). Esta técnica me ha servido mucho, porque exige una disciplina absoluta y mucha limpieza; no se puede dejar el ácido ni un minuto más de lo necesario». («Soy una vagabunda del alma», 12 de enero de 1979, s. p.)

Luego de dar sus primeros pasos en el grabado creando afiches para las efervescentes manifestaciones sociales del Mayo francés de 1968, Irene Domínguez se dedicó por completo a la actividad. Entre 1971 y 1973 integró un taller de gráfica popular con Pedro Millar y renovó su compromiso político con la Unidad Popular, a la que adscribía diciendo: «Siento y expreso la revolución» (Maldonado, 1973, s. p.). Exhibiendo gran destreza figurativa, sus grabados son, principalmente, serigrafías y aguafuertes en los que conjuga fábulas e imaginarios infantiles. Con cuotas de humor, ironía y ridículo, en ellos se observan animales de connotaciones fantásticas y problemáticas acentuadas por el contexto del gobierno allendista<sup>37</sup>. Sus extraños títulos conducían a un quiebre de sentido entre las siluetas infantiles y las demandas ideológicas de fondo, criticando a partir de ello la inescrupulosa voracidad de la oligarquía chilena, entre otros fenómenos sociales.

Al público le producen diferentes reacciones, generalmente mis cosas le gustan; unos se ríen, otros se desconciertan, y hay otros que se enojan, como en una exposición en la plaza de Rancagua, donde me rompieron un grabado que se llama: «La marcha de las cacerolas»... No comprendo francamente: sólo representa tres simpáticas gordas, una es una vaca, otra es una chancha con una olla en la cabeza y golpeando otra nuevecita, la otra es una especie de jabalí, que marchan gritando su «pobreza». (Maldonado, 1973, s. p.)

El MNBA conserva *La represión* (fig. 8), una composición similar a un retablo de madera en tonos azules y rojos que representa una ventana abierta en cuyo interior se observa un florero junto a tres animales de distinto tamaño: un toro, un león y un pequeño cachorro a sus pies. Conformado por el marco y el travesaño, el espacio emula el encierro carcelario y el imaginario político enfatizado por el título. Sobre la ventana se posiciona un cerdo que lame una solitaria flor. Al entender el simbolismo social de los animales y los colores rojo, azul y blanco como paradigma de lo nacional, la obra se interpreta como una limitación del rey de la selva para ejercer o liderar el mandato. Asimismo, el placer del puerco remarca el agrado y la libertad de imponer tratos jerárquicos en desmedro de la diversidad de las especies y del comportamiento colectivo.

---

<sup>37</sup> Otros de sus títulos en la colección MNBA son *Y nos dividimos también*, *Felice evento*, *La vaca anti-racista*, *Les je m'enfonlistes*, *El ángel de los peluqueros* y *El rey de la selva y su trono*. Véase Anexo 1.



Figura 8. Irene Domínguez. *La represión*, 1972. Serigrafía, 56 x 78 cm. Donada por la artista en 1972. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-974. Fotografía MNBA.

Irene Domínguez transitó por distintas técnicas y motivos temáticos. Luego de esta fase zoomorfa, a fines de la década pasó a centrarse en las problemáticas de la mujer: «Dejó las vacas e hipopótamos a un lado. Apenas aparecen esas fábulas de antaño en sus pinturas. Hoy por hoy prefiere la liberación femenina, el aborto, las misteriosas mujeres de Carlos Saura y los sueños» (Correa, 11 de febrero de 1979, p. 56). Con ello adelantó un rico debate respecto tanto de las libertades e inseguridades femeninas como de las imposiciones a las mujeres, mostrando dueñas de casa «encerradas en un closet, otras ya libres del lavado de la ropa y demás quehaceres domésticos. Impacta con el tema sobre la liberación de la maternidad» (Correa, 11 de febrero de 1979, p. 57).

Lamentablemente, cuesta verificar cómo representó visualmente estos temas, pues no se ha podido dar con obras de este período –ausencia que podría estar vinculada con el desinterés del Chile de la época por tales problemáticas–. Tras el fin de la dictadura, presentó en la Galería del Cerro

la genealogía «Mujeres americanas» (1991), que visibilizaba las agencias femeninas en el espacio público. La prensa de la época documenta de qué manera reconoció a través del retrato el trabajo, la historia y la identidad de Frida Kahlo, Alfonsina Storni, Violeta Parra, sor Juana Inés de la Cruz, la guerrillera Adelita, Fresia, Eva Perón, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Delia del Carril<sup>38</sup> –figura clave para la gráfica nacional–.

La aportación de Irene en temas tan adelantados como el aborto, la maternidad y el trabajo doméstico no asalariado fueron posibles debido a que su práctica foránea –casi extranjera– le daba mayor permisividad en la escena. Ella misma reconocía: «Soy cero convencional. Tan libre que nunca me he casado ni he tenido hijos. No tengo añoranza de eso. Como soy súper católica, a veces, se me complica eso de la libertad» (Araya, 14 de mayo de 1991, p. 16), reflexionaba, mostrando incomodidad frente al catolicismo, la culpa y su desacato de la norma maternal.

Por su parte, Virginia Errázuriz (1941) y Adriana Asenjo (1940) reflejan el desarrollo de la escena entre 1980 y 1999, incorporando interesantes libertades visuales: en el caso de la primera, por su acercamiento a las técnicas experimentales y contemporáneas, y en el de la segunda, por el sentido territorial y colectivo atingente al contexto posdictatorial.

Errázuriz es más cercana al informalismo, al arte experimental y al arte objetual. Ingresó a estudiar con Eduardo Martínez Bonati en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1961 y diez años más tarde comenzó allí mismo su labor docente, que desempeñó hasta 1974. A raíz de los cambios sociales suscitados por el golpe de Estado, fundó junto a «quienes fueron exonerados de sus cargos universitarios y que permanecieron en Chile, como Pedro Millar, Francisco Brugnoli, Beatriz Leyton» (Pinacoteca, 2008, p. 12) el Taller de Artes Visuales, espacio de resistencia ante el intervencionismo que desmanteló la Universidad de Chile.

Creada en 1980, su obra *Hecho en Chile* (fig. 9) exhibe una fuerza simbólica que prescinde de los recursos visuales más pictóricos y tradicionales; al contrario, opta ante el denso escenario de simbolismos sociopolíticos de la dictadura por un mayor protagonismo de las referencias geopolíticas del territorio. El título –inscrito de manera industrializada– describe literalmente cómo fue crear y resistir en un país en el que muchos y muchas han perdido la vida. Según la autora,

---

<sup>38</sup> Conocida como «La Hormiguita», la argentina fue protagonista tanto de la escena intelectual chilena como del Taller 99. En 2005 la colección MNBA adquirió su aguafuerte *La noche* (s. f.), copia 41/50.



los *Hecho en Chile* corresponden a cómo marcar un lugar desde donde yo emito, desde donde yo estoy, y, por otro lado, con un lugar de buscar señales muy mínimas que establecieran [...] cómo restablecer o rearmar un alfabeto para hablar de la situación de Chile porque teníamos y tenemos –creo– que buscar de qué manera creamos un nuevo (no un nuevo, no me gusta la palabra «nuevo»), un otro lenguaje que nos permitiera hablar de la situación desde una perspectiva propositiva. (CCLM, 2021, 11:15)

Si la obra de Irene Domínguez evocaba la nacionalidad mediante la paleta de colores, la de Errázuriz explicita su preocupación desde el título. En línea con ello, su reflexión permite identificar un conocimiento situado, una disputa por los lenguajes plásticos y una búsqueda de persistencia frente a la censura y las violaciones a los derechos humanos.

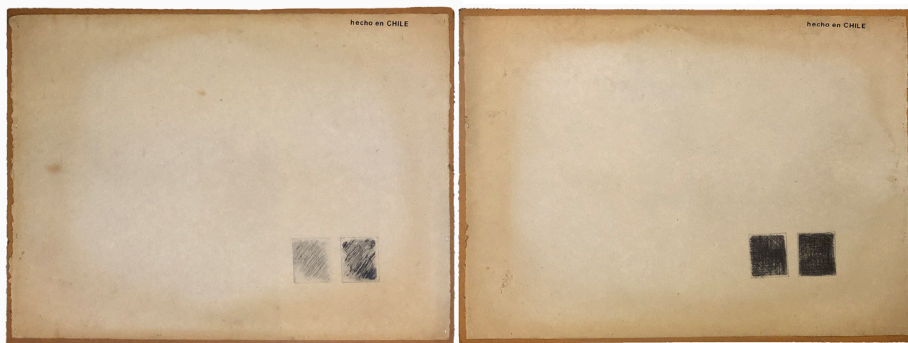


Figura 9. Virginia Errázuriz. *Hecho en Chile* (1 y 2), 1980. Grabado sobre cartón y cholguán. Adquirido a la artista en 2019. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º inv. GCH-0979. Fotografía MNBA.

La segunda autora que aporta a las libertades territoriales del contexto posdictatorial es Adriana Asenjo (1940), cuya trayectoria incluye la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el Taller 99 en su período de refundación y el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Santiago de Chile. Su foco ha estado siempre puesto en la xilografía<sup>39</sup> y en la impresión de tinta negra sobre papel blanco, en algunos casos, de arroz. Desde 1963 ha participado en variadas exposiciones colectivas e individuales, así como en salones y bienales tanto dentro como fuera de Chile, entre los cuales destaca la Primera Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1970),

<sup>39</sup> La técnica ha sido desarrollada también por Santos Chávez (1934-2001), Carlos Hermosilla (1905-1991), María Mohor (1920-2002) y Beatriz Leyton (1950), entre otros.

el Primer Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica de Chile (1978), el Primer Concurso Chiletabacos (1981) y la Bial Internacional Graphica Creativa en Finlandia (1993). Asimismo, ha alcanzado reconocimientos como el Premio de Honor Nacional de Grabado en el Salón Sur de la Universidad de Concepción (1994), el Primer Premio en el IV Concurso Marco Bontá (2001) y la nominación al Premio Altazor de las Artes Nacionales en la categoría Grabado y Dibujo (2011).

La colección del MNBA cuenta con cinco creaciones de Asenjo<sup>40</sup>, de las cuales se analiza aquí la obra *Sin título* (fig. 10) de la carpeta recopilatoria, colectiva e internacional *De mar a mar. Grabado contemporáneo de Argentina y Chile* de 1996<sup>41</sup>. Concebida para estrechar lazos culturales internacionales, la publicación incluye trabajos de las artistas de la costa atlántica Gladys Echegaray, Matilde Marín, Mabel Rubl, Angú Vásquez y Graciela Zar, así como de las chilenas Teresa Gazitúa, Beatriz Leyton y Carmen Valbuena – más Rafael Munita como único hombre–, quienes expusieron en el Museo Nacional del Grabado de Buenos Aires y en el Instituto Cultural de Las Condes en octubre de 1996.

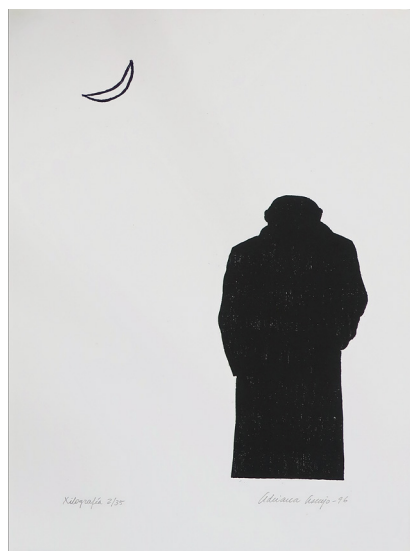


Figura 10. Adriana Asenjo. Sin título, de la carpeta *De mar a mar*, 1996. Xilografía sobre papel, 38 x 28 cm. Donada por la autora y la Corporación Cultural Taller 99 Nemesio Antúnez en 1996. Museo Nacional de Bellas Artes, n.º Surdoc 2-735. Fotografía MNBA.

---

<sup>40</sup> Véase Anexo 1.

<sup>41</sup> La carpeta completa está disponible en [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl).

Con gran austeridad de elementos, el grabado de Asenjo representa la espalda de una figura masculina quizás calva que viste un abrigo largo y parece guardar las manos en los bolsillos, observándose en la zona superior izquierda una pequeña luna menguante vista desde el hemisferio sur. El ambiente nocturno y el vestuario envolvente completan una mística asociada al mar, la melancolía y la soledad, aunque nada hay allí de concreto o literal.

## Conclusiones

El estudio realizado sobre 333 grabados hechos por mujeres que custodia el Museo Nacional de Bellas Artes demuestra que, pese a su falta de representación, las autoras fueron protagonistas de la escena gráfica nacional y embajadoras de un ejercicio que hasta el día de hoy disputa las nociones herméticas de «bellas artes», «masculinidad» y «originalidad».

La categorización pictórica de *gendering of genders* proyectó los parámetros de género convencionales (en particular, el que sitúa a la mujer en el espacio doméstico) como límites temáticos en el arte (donde las mujeres tendieron a crear bodegones, paisajes y retratos). Estos límites, sin embargo, fueron prontamente superados con los nuevos imaginarios técnico-formales y las fugas frente a los relatos historiográficos que aportaron las mujeres en el desarrollo del grabado en Chile.

Contrastando el panorama de la historia gráfica nacional con el inventario del MNBA, se advierte que la colección de grabadoras muestra sólidos despliegues teóricos que no habían sido interpretados a la luz de las categorías de género. La incidencia del Taller 99 —de cuyas prensas provienen 90 obras— resalta por el hecho de ser un espacio artístico, de formación y de práctica descentrado en su origen de las escuelas y academias que operaban en el país. Este acento en la educación no formal y no conducente a un título profesional supone la ausencia de grandes valores simbólicos que hubiesen podido antagonizar o desestabilizar el estrellato de las bellas artes: al ser más permisivo y paralelo, en el Taller 99 hubo mayor número de grabadoras, quienes gozaron asimismo de un quehacer más desenvuelto. Sus irradiaciones temáticas estuvieron asociadas al cuerpo, al espacio público, a la dictadura, a la nacionalidad y a otras alianzas estratégicas más allá de las fronteras territoriales. Por otra parte, los discursos y fuentes históricas alzaron allí la idea de colectividad y compañerismo, aunque dichos ejercicios de poder adquieren otro cariz al ser enfrentados por el feminismo.

Los datos de la investigación (Anexo 1) determinan que, en lo que a la colección MNBA respecta, el período de mayor productividad artística se extendió entre 1960 y 1979, mientras que el de más ingresos fue el comprendido entre 1980 y 1999. Descontando, no obstante, la donación de Pilar Domínguez, el número se reduce en 111 grabados, con lo cual ambas cúspides coinciden con el período 1960-1979. Dicha época estuvo marcada por la Bienal Americana del Grabado (1962, 1965, 1968 y 1970) y la primera gestión de Nemesio Antúnez como director del MNBA entre 1970 y 1973. La trayectoria de Antúnez fue gravitante, pues determinó la instalación del oficio según su propia vinculación institucional. Estudios futuros podrían problematizar su figura «panamericana» como artista, director y jurado en la IV Bienal, aunque las oportunidades fuesen –y sigan siendo– escasas para las grabadoras chilenas.

Por otra parte, las estadísticas de la colección del MNBA evidencian una infravaloración del trabajo de las grabadoras, representado en un 5,78% del total de dicho acervo. Existe una urgencia por incentivar el ingreso de obras creadas por grabadoras chilenas históricas y contemporáneas, como medida reparatoria y transformadora que haga más visible el trabajo de las mujeres; por su poca o nula presencia, de hecho, fue imposible profundizar aquí tanto en el trabajo de Delia del Carril, Graciela Fuenzalida, Natacha Moreno, Carmen García, Patricia Israel, Florencia de Amesti, Paula Soza Donoso, Gilda Hernández, Elizabeth Beyer, Lorena Villablanca, Patricia Vallejos, Dolores Walker o Alejandra Izquierdo –entre otras artistas– como en los imaginarios regionales o provinciales dada la carencia de un enfoque territorial diverso e inclusivo.

Tampoco se pudo determinar aquí si las grabadoras abordaron nociones de género, si se definieron como «feministas» o si problematizaron dicha clasificación, pues su postura no fue homogénea; más aun, la voluntad de reconocerse como «artistas a secas» afloró con mayor ímpetu que la intención de identificarse como feministas o mujeres al interior de la escena artística (Giunta, 2018).

Junto con las inequidades numéricas en el tejido cultural que ofrece la colección de grabados, las diferencias simbólicas que se sostienen y perpetúan respecto de las mujeres y las disidencias perjudican y lastiman la construcción tanto de una memoria plural y diversa como de la igualdad de oportunidades y derechos culturales que estas merecen como artistas y ciudadanas.

Si bien el estudio de las obras de Marguerite-Jeanne Jacob, Laura Rodig, Juana Lecaros, Roser Bru, Dinora Doudtchitzky, Mireya Larenas, Irene

Domínguez, Virginia Errázuriz y Adriana Asenjo refresca la panorámica del grabado chileno, esboza también los derroteros y las complejidades del trecho por venir.

## Referencias

- Antúnez, N. (1988). *Carta aérea*. Los Andes.
- Araya, O. (14 de mayo de 1991). Renacidas por un pincel. *Revista Ya*, pp. 16-17.
- Arias, V. (1908). *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Imprenta Cervantes.
- Baeza, F. (2019). *De arte menor a arte moderno. La colección de grabados del Museo de Arte y Artesanía de Linares*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Becker, B. (1996). *La historia del grabado en Chile. Desde sus orígenes hasta el Taller 99* [tesis para optar al grado de licenciada en Historia]. Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Universidad Católica de Chile.
- Castañeda, M. P. (2016). Epistemología y metodología feminista: debates teóricos. En M. E. Jarquín, M. E. (coord.), *El campo teórico feminista. Aportes epistemológicos y metodológicos* (pp. 79-111). Centro de Investigaciones Interdisciplinarios en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CCLM. Centro Cultural La Moneda. (2021). *Diálogos en el Centro: Grabado: Hecho en Chile - Referentes en las artes* [video]. Jueves 11 de noviembre de 2021. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=-Vq\\_chQLgd0](https://www.youtube.com/watch?v=-Vq_chQLgd0)
- CNAC. Centro Nacional de Arte Contemporáneo. (2022). *Archiva. Obras maestras del arte feminista en Chile*. <http://centronacionaldearte.cl/wp-content/uploads/2022/05/archiva-chilena-digital.pdf>
- Cordero, K. y Sáenz, I. (comp.). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana.
- Correa, M. (11 de enero de 1979). Irene Domínguez: Una artista que va y vuelve. *Revista Qué Pasa*, (404), pp. 56-57.
- Freud, S. (2014). *El malestar en la cultura*. Editorial Alianza.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Editorial Siglo Veintiuno.
- González, N. (2020). *Mujeres de poder. Directoras en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Departamento de Estudios, Subsecretaría de las Culturas y las Artes.

- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Helfant, A. (1972). Juana Lecaros. En *Catálogo pintura instintiva chilena*. Imprenta Artes y Letras.
- Helfant, A. (18 de abril de 1976). La pintura violenta de Mireya Larenas. *El Cronista* (suplemento dominical).
- Ivelic, M. y Galaz, G. (1988). *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Keller, N. (2022). *La colección de escultura moderna del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/la-coleccion-de-escultura-moderna-del-museo-nacional-de-bellas-artes-en-chile>
- Korol, C. (2019). *Feminismos territoriales. Hacia una pedagogía feminista*. Editorial Quimantú.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Editorial horas y HORAS.
- Lecaros, J. (8 de julio de 1991). [Tarjeta a Nemesio Antúnez]. Fundación Nemesio Antúnez.
- Lecaros, J. (1984). *Cartas a una pintora*. Imprenta San José.
- Maldonado, C. (8 de abril de 1973). Siento y expreso la revolución. *El Siglo*, s. p.
- Mayayo, P. (2007). *Historias de mujeres, historias de arte*. Ediciones Cátedra.
- MAC. Museo de Arte Contemporáneo. (2017). *Catálogo razonado. Colección MAC*. Museo de Arte Contemporáneo.
- MNBA. Museo Nacional de Bellas Artes. (1922). *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. Soc. Imprenta y Litografía Universo.
- MNBA. (1930). *El Museo de Bellas Artes 1880-1930*. Universidad de Chile. Departamento de Extensión Cultural y Artística.
- MNBA. (1993). *Grabados chilenos. Mirada retrospectiva colección MNBA*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- MNBA. (2013). *Seminario de Historia del Arte y Feminismos. Relatos, lecturas, escrituras y omisiones*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- MNBA. (2019). *Antúnez centenario*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- MNBA. (2020). *Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Padró, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. En J. P. Lorente (dir.)

- y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 51-70). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Pinacoteca. Pinacoteca Universidad de Concepción. (2008). *Grabado chileno*. Trama.
- Rivera, S. (2018). *Feria Internacional del Libro Zócalo Ciudad de México* [video]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/FILZocalo/videos/2268308433403303/>
- Soy una vagabunda del alma. (12 de enero de 1979). *El Mercurio*.
- Entrevista a Juana Lecaros: Una pintora diferente. (Marzo de 1979). *Revista Amiga*, (38), pp. 14-17. Secretaría Nacional de la Mujer.
- «Me casé con mi pasión». (16 de agosto de 2011). *Revista Ya*, p. 94.
- Solanich, E. (1987). *Dibujo y grabado en Chile*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Urgelles, G. (17 de julio de 1984). Primitiva, auténtica; ella. *Revista Ya*, s. p.
- Valdebenito, Y. (2019). Cuerpos políticos. Apuntes historiográficos sobre la obra feminista de Laura Rodig Pizarro. En *Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local. Ensayos sobre artes visuales. Volumen VII* (pp. 74-116). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Verdugo, P. (1995). *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Ediciones Chile-América Cesoc.

Anexo 1 <sup>42</sup>

Lista completa de las artistas mencionadas en este artículo y sus respectivas obras en la colección MNBA.

	NOMBRE	N.º DE OBRAS	TÍTULO	FECHA DE CREACIÓN	TÉCNICA	N.º DE INVENTARIO	TIPO DE INGRESO	FECHA
1	Marguerite-Jeanne Jacob de Bazin	2	<b><i>Buste de Falguière d'après Rodin</i></b>	Sin fecha	Xilografía	2-4730	Adquisición de la Comisión de Bellas Artes	1910
			<b><i>Cabeza de Ribot</i></b>	Sin fecha	Xilografía	2-3941	Adquisición de la Comisión de Bellas Artes	1910
2	Laura Rodig	1	<b><i>Mineros de Chile</i></b>	1929	Grabado a la manera de lápiz, buril y carboncillo	2-5062	Sin antecedentes	
3	Juana Lecaros	4	<b><i>Las bestias. Apocalipsis de San Juan</i></b>	1961	Xilografía	2-1195	Donación de la artista	1962
			<b><i>Autorretrato</i></b>	1961	Xilografía	2-1196	Donación de la artista	1962
			<b><i>Habrà señales en el sol, la luna y las estrellas</i></b>	1961	Xilografía	2-1198	Donación de la artista	1962
			<b><i>La muerta</i></b>	1960	Linóleo	2-1199	Sin antecedentes	

<sup>42</sup> Se señalan en negrita las obras analizadas en este ensayo.



	NOMBRE	N.º DE OBRAS	TÍTULO	FECHA DE CREACIÓN	TÉCNICA	N.º DE INVENTARIO	TIPO DE INGRESO	FECHA
4	Roser Bru	13	<i>Yo aprendo español</i>	1960	Aguatinta con aguafuerte	2-787	Donación de la artista	1973
			<i>Cosas de la memoria</i>	1960	Aguatinta con aguafuerte	2-788	Donación de la artista	1973
			<b><i>La era de los tubos</i></b>	1960	Aguatinta con aguafuerte	2-789	Donación de la artista	1973
			<i>Estamos al día</i>	1960	Aguatinta con aguafuerte	2-790	Donación de la artista	1973
			<i>Inglés básico</i>	1960	Aguatinta con aguafuerte	2-791	Donación de la artista	1973
			<i>Las niñas cambian</i>	1960	Aguafuerte	2-792	Donación de la artista	1973
			<i>Figura ancestral</i>	Sin fecha	<i>Silkscreen</i>	2-793	Adquisición a la artista	1979
			<i>Sin título</i>	Sin fecha	Litografía	2-803	Donación	1993
			<i>Homenaje a Zurbarán</i>	Sin fecha	Litografía	2-804	Donación de la artista	1993
			<i>Hombre</i>	Sin fecha	Aguatinta	2-641	Donación de Gregg Lewis	1999
			<i>El pésame</i>	Sin fecha	Aguatinta con aguafuerte	2-642	Donación de Gregg Lewis	1999
			<i>Sandía</i>	Sin fecha	Grabado	2-5256	Sin antecedentes	
<i>Olvidos y memorias</i>	Sin fecha	Técnica mixta	s. n.	Sin antecedentes				

	NOMBRE	N.º DE OBRAS	TÍTULO	FECHA DE CREACIÓN	TÉCNICA	N.º DE INVENTARIO	TIPO DE INGRESO	FECHA
5	Mireya Larenas	8	<i>Desnudo</i>	1963	Litografía	2-1181	Donación de la artista	
			<i>Figuras</i>	1963	Litografía	2-1182	Donación de la artista	
			<i>Homenaje A Gardel</i>	1970	Xilografía	2-1183	Donación de la artista	
			<i>Odalisca</i>	1963	Litografía	2-1184	Donación de la artista	
			<i>La taza de té</i>	1970	Serigrafía	2-1185	Donación de la artista	
			<i>La taza de té II</i>	1970	Serigrafía	2-1186	Donación de la artista	
			<b>Torso</b>	1969	Xilografía	2-1187	Donación de la artista	
			<i>Madame</i>	Sin fecha	Serigrafía	2-5274	Sin antecedentes	
6	Dinora Doudtchitzky	5	<i>Mosaico de los recuerdos</i>	1968	Aguafuerte	2-1019	Donación de la artista	1968
			<i>Entrada al silencio</i>	1968	Aguafuerte	2-1020	Donación de la artista	1968
			<i>Mosaico de recuerdos</i>	1968	Aguafuerte	2-1021	Donación de la artista	1968
			<i>Mosaico de recuerdos</i>	1968	Aguafuerte	2-1022	Donación de la artista	1968
			<i>De nuevo el silencio</i>	1968	Aguafuerte	2-1023	Donación de la artista	1968

	NOMBRE	N.º DE OBRAS	TÍTULO	FECHA DE CREACIÓN	TÉCNICA	N.º DE INVENTARIO	TIPO DE INGRESO	FECHA
7	Irene Domínguez	8	<i>El ángel de los peluqueros</i>	1972	Serigrafía	2-969	Donación de la artista	1972
			<i>Felice evento</i>	1972	Serigrafía	2-970	Donación de la artista	1972
			<i>Les je m'enfonlistes</i>	1970	Serigrafía	2-971	Donación de la artista	1972
			<i>Y nos dividimos también</i>	1972	Serigrafía	2-972	Donación de la artista	1972
			<i>Y tranquila paso la vida</i>	1972	Serigrafía	2-973	Donación de la artista	1972
			<b><i>La represión</i></b>	1972	Serigrafía	2-974	Donación de la artista	1972
			<i>El rey de la selva en su trono</i>	1972	Serigrafía	2-975	Donación de la artista	1972
			<i>La vaca anti-racista</i>	1972	Serigrafía	2-976	Donación de la artista	1972
8	Virginia Errázuriz	2	<b><i>Hecho en Chile (1)</i></b>	1980	Grabado	s. n.	Adquisición a la artista	2019
			<b><i>Hecho en Chile (2)</i></b>	1980	Grabado	s. n.	Adquisición a la artista	2019

	NOMBRE	N.º DE OBRAS	TÍTULO	FECHA DE CREACIÓN	TÉCNICA	N.º DE INVENTARIO	TIPO DE INGRESO	FECHA
9	Adriana Asenjo	5	<i>Primera cita</i>	1971	Xilografía	2-726	Donación de la artista	1971
			<i>Vieja momia</i>	1971	Xilografía	2-727	Donación de la artista	1971
			<i>Sin título. De la serie Piazzolla, ¡siempre!</i>	1991	Xilografía	2-728	Donación de la artista	1993
			<i>Sin título. De la serie Piazzolla, ¡siempre!</i>	1991	Xilografía	2-729	Donación de la artista	1993
			<b><i>Sin título. De la carpeta De mar a mar</i></b>	1996	Xilografía	2-735	Donación de la artista y de la Corporación Cultural Taller 99 de Grabado, Nemesio Antúnez	1996