



Grabado / Poéticas y Desplazamientos

Francisco Sanfuentes

av

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

SERIE INVESTIGACIONES

Grabado / Poéticas y Desplazamientos

Francisco Sanfuentes



av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

GRABADO / POÉTICAS Y DESPLAZAMIENTOS

Francisco Sanfuentes

Ayudante de Edición e Investigación:
Sebastián Robles

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Campus Juan Gómez Millas

Director:
Luis Montes B.
Subdirector:
Daniel Cruz

Dirección de Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes
Coordinación de Extensión y Publicaciones:
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y diagramación:
Rodrigo Wielandt
Periodista:
Igora Martínez

Fotografía de portada:
Francisco Sanfuentes, registro de tatuajes en brazos de Alonso Arraño,
estudiante de grabado de la Universidad de Chile.

Registro ISBN N° 978-956-19-1117-8
© 2017 Santiago de Chile

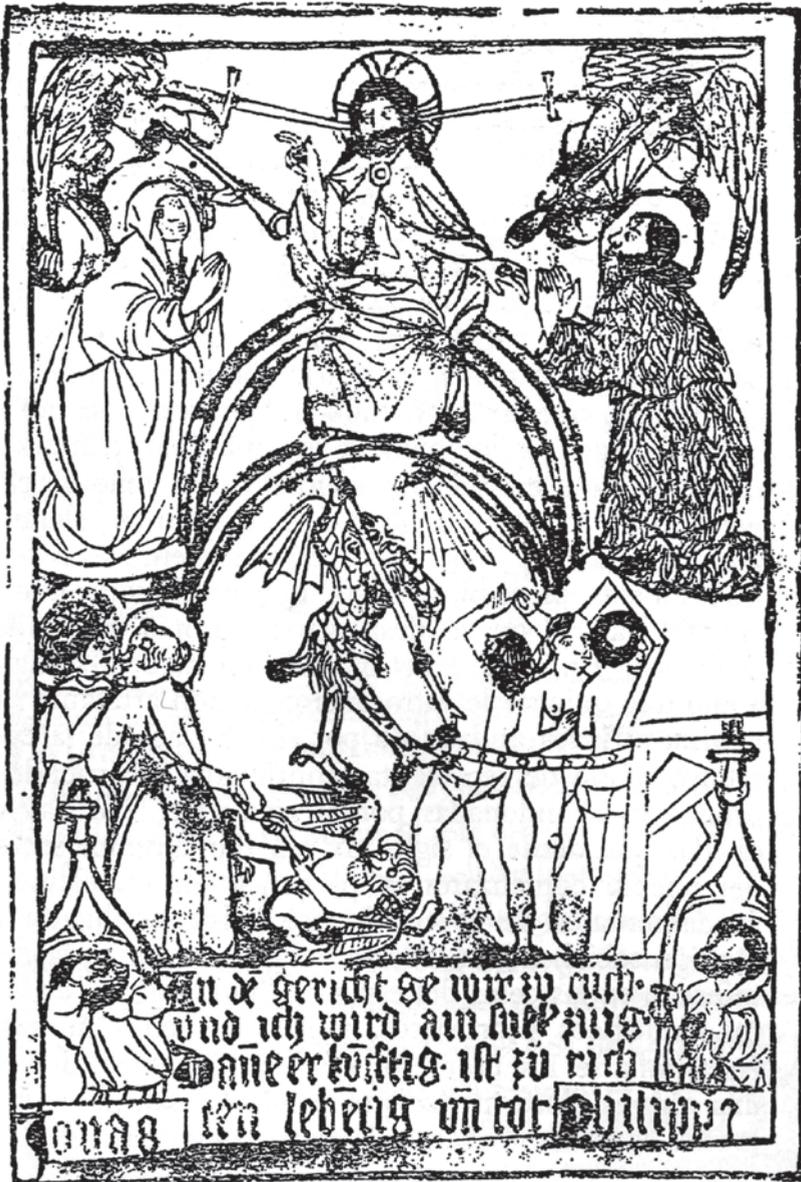
ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1.- ¿QUÉ ES ESTO DEL GRABADO?	15
2.- EL HACER DE LA IMPRESIÓN	29
El gofrado	43
El Tiempo íntimo	47
3.- GRABAR / LA INCISION	53
INTERLOQUIO / EL SONIDO	67
4.- LA MATRIZ	73
Las matrices tradicionales:	74
El cuerpo como matriz	76
La calle como matriz	78
La matriz social	83
Matriz-identidad	84

5.- EL NEGRO / EL BLANCO / LA SOMBRA	95
La sombra	97
La suciedad	105
INTERLOQUIO / EL SOPORTE / LA CALLE	109
6.- LA EDICIÓN	115
7.- EL TALLER	139
El taller archivo de cosas y personas perdidas	143

Grabado / Poéticas y Desplazamientos

Francisco Sanfuentes



Juicio Final. De una edición del *Symbolum apostolicum* (segundo cuarto del siglo XV)

INTRODUCCIÓN

Este libro es el resultado del proyecto *Grabado: desplazamientos y poéticas*, patrocinado por el área de Investigación del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Proceso de investigación y reflexión teórica en torno al campo definido preliminarmente como “El Grabado”, y de forma más general e inespecífica como “La Gráfica”. La intención de este proceso es indagar, definir, proponer y hacer explícitas algunas de las llamadas poéticas que subyacen en los distintos procedimientos asociados a las técnicas del grabado que han sido descritas históricamente como propias del oficio, permitirnos pensarlas más allá de sus convenciones de campo disciplinar y ampliar su significación a diversos modos de la experiencia y la producción artística contemporánea en general.

Se trata de indagar entonces el Grabado como lenguaje y poética. Esta necesidad se funda en el hecho común que cuando se habla de grabado, nos referimos habitualmente a un área de producción artística definida por una serie de técnicas históricamente estabilizadas, como la xilografía, el aguafuerte, la litografía, a veces la serigrafía y otras formas gráficas afines.

Se entiende que el grabado es una **disciplina** cuyas técnicas, caracterizadas rigurosamente a lo largo de los años, son un paradigma que nos permite certezas y pertenencia a un campo; algunos dirían “pequeño campo”, pero campo al fin y al cabo. Por otra parte, tantas veces un riguroso e inflexible manual de procedimientos que sólo permite la validación de una obra en la pertenencia a su **historia interna**. Sin embargo esta historia pocas veces se articula productivamente o al menos se tensa con la llamada Historia del Arte, tradicionalmente asociada en los siglos al desarrollo y devenir de la Pintura, la Arquitectura y más recientemente de la Escultura y sus desplazamientos; y ahora también en la plena actualidad de todos

los modos inter, trans mediales y disciplinares, aunque dudo que estos últimos hayan logrado ser discutidos seriamente y con la distancia crítica que requiere la teoría y la historia. Respecto del grabado, mucho de la riqueza conceptual, ampliaciones y posibilidades que contienen o se desprenden de sus modos técnicos, –pues es verdad que cotidianamente se habla de técnicas–, es utilizada recurrentemente y de forma privilegiada en la producción contemporánea de arte como formas de lenguaje que dejan atrás y omiten diálogos posibles con su origen.

Entonces quizás es mejor decir que el grabado es un lenguaje, y un lenguaje no es un modo de decir rígido y estable en el tiempo, un lenguaje es un cuerpo dinámico, un lenguaje evoluciona con las cosas, se tensa o ajusta y se va constituyendo ante las dificultades que impone lo real. Decir lenguaje es referir a un vocabulario siempre inacabado, una sintaxis que se materializa en y por los cuerpos. El habla y el decir del cuerpo, de las manos, de la mirada (la mirada que jerarquiza lo real, lo experimenta y padece, luego lo ordena según una disposición que lo haga visible, comunicable). Un lenguaje no es a priori una técnica, es en su definición más simple *cualquier medio que se emplea para expresar un idea / conjunto de señales que dan a entender una cosa / modo particular de expresarse*. Un medio no es necesariamente una técnica, es también un modo. Entonces los textos que vienen se sitúan primero ante la interrogante de **¿Cuáles serían los modos esenciales de esta lengua?** Y luego **¿Hasta qué límites podemos ampliar una reflexión sustentada en los conceptos o modos de materializar el conocimiento de la realidad que subyacen en el grabado para pensar lo real y la producción artística en general?**

Luego, esto se trata de tentar, a partir de la reflexión concentrada en lo que podríamos llamar *la poética implícita de sus modos de hacer*, una suerte de lectura “Semiótico poética” de sus operaciones o modos técnicos, sus haceres como signos que van más allá de sus connotaciones prácticas y técnico-instrumentales.

Cabe señalar que este proyecto, si bien debió asumir en su estudio momentos e hitos relevantes de la presencia del grabado o la gráfica en nuestra producción contemporánea, no pretende un enfoque historicista, sino que, como está dicho, se trata de indagar en sus problemas de lenguaje y poéticas que subyacen en él.

No voy a hacer muchas distinciones entre obras ya reconocidas, descritas ampliamente por la historia o la teoría y procesos “menos relevantes” y casi anónimos, muchos de ellos de estudiantes, experimentaciones de taller que no son menores en la potencia de sentido puesta en juego, quizás aún no validadas en alguna articulación teórica, pues finalmente aquí siempre queda rondando la pregunta de quién da existencia legítima a los procesos artísticos? ...quién da la palabra, y por qué.

Al principio y de forma más o menos ingenua la enseñanza del grabado nos impone un disciplinamiento técnico que en general no es conveniente interrogar o querer llevar más allá de los límites establecidos por cierta tradición. Pero a veces, y no siempre tan seguido la mirada se abre en otras direcciones, motivada, provocada por la relación reflexiva con los procesos, el complejo desarrollo de las matrices y la ampliación de sus posibilidades, la dedicada domesticación de los materiales, la obligatoriedad de las ediciones y de pronto la fascinación de algunos por la inutilidad de las copias acumuladas en una mesa sin otro fin que estar ahí producto de la obsesión de multiplicar. Cualquier sistema de trabajo, su recurrencia irreflexiva, la seguridad que otorga puede o debe ser fisurada al interrogar esa norma pues acaso siempre algo más y lleno de posibilidades se entraña en ella, así la mirada sobre los posibles se abre en múltiples direcciones.

Las cajoneras de los talleres de grabado están llenas de ediciones, ejemplares que multiplican una imagen o intención que se acumulan muchas veces sin sentido, incluso para quienes las realizaron. Quisiera poder retener o recordar los miles de papeles impresos que se han traspapelado por ahí en los años en que he sido testigo de sus intenciones y deseos. Cada papel manchado de tinta es el rastro que dejó un sujeto al pasar por un taller o una universidad en medio del mundo que me tocó experimentar en estos años. Imposible describir tan sólo una parte de esos impresos abandonados por sus autores, por la Historia (del arte) que no es capaz de ver las cosas en su mérito sino que sólo rescata lo que logra articular en su discurso, y más ahora donde prima la figura de híbridos profesionalizados que la mayoría de las veces acciona parasitariamente desde la externalidad.



Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Para el proceso de escritura de este libro se realizaron conversaciones-entrevistas con artistas que, de distintos modos y en distintas épocas, han estado vinculados al grabado. Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Eduardo Vilches, Guillermo Frommer, Jorge Pulido “Campana”, Nelson Plaza y Carlos Gómez entre otros. Además, siempre estará presente el diálogo cotidiano con generaciones de estudiantes con los que hemos compartido tiempos de taller. Sus dichos van y vienen en distintos momentos, dialogando entre sí y conmigo en este texto. La estructura capitular de lo que viene a continuación es esencialmente permeable, pues si intentamos separar el hacer de la impresión, la incisión, los objetos, manufacturados o no, que hemos llamado matrices y las copias o estampas que constituyen las ediciones como fundamentos de esta actividad, siempre constataremos que cada uno depende del otro y son partes casi insolubles e interdependientes de un mismo modo de ser.



Guillermo Frommer (1953-2017).

1.- ¿QUÉ ES ESTO DEL GRABADO?

Algunas definiciones desde lo más simple, aquí palabras de Hugo Rivera¹ que, por ahora, sólo me limitaré a reproducir textualmente y en extenso:

Siempre en relación a este medio de arte ha existido cierta ambigüedad terminológica, porque la palabra grabado, en rigor, denota la forma de producción de la matriz en los medios de impresión en relieve o de hueco. Por abuso extensivo se ha aplicado a los medios de impresión plana, como sucedió en el siglo diecinueve con la litografía o como se hizo en este siglo con la serigrafía, la que en algún momento incluso fue denominada como “planograf”. Se debe agregar a esto que el término refiere además a otros oficios técnicos que no pertenecen necesariamente al mundo de la impresión, como a decoración incisa con la que el hombre, aún sin escritura fijó signos sobre huesos de reno, la del nielado, que dio origen al aguafuerte; a la de la talla dulce usada en la joyería, en la glíptica usada en la producción de monedas, medallas o punzones tipográficos. Además el concepto se ha extendido y decimos que se “graba en la memoria” o que queda “impreso en ella, y hoy día se habla de grabar en disco duro, etc.

Este abuso convencional en la denominación de las técnicas de producción de objetos para impresión por medios tradicionales –formas “relictas” que se utilizan hoy sólo como expresión de arte– se hizo extensivo al objeto que recoge la imagen de esas matrices: la estampa, denominándola también grabado, (...) Queda precisado así, entre otras cosas, mi personal preferencia para denominar estampa a este objeto de arte multiplicable, técnica de re-presentación o de presentación de la imagen de un objeto matriz original por inversión especular, que llamamos comúnmente grabado...

Es que en principio no es algo más complejo que eso. Grabar es una palabra de uso común que designa la acción de trazar o escribir algo para que quede inscrito en relieve sobre una superficie, acción y denominación presente de múltiples formas en nuestra cotidianeidad, luego también disciplina artística que implica diversos modos de generar imágenes también inscritas o fijadas sobre una matriz, que luego, mediante distintos procesos técnicos será impresa sobre un soporte, en general papel, y luego

¹ Rivera, Hugo, *El grabador y su obra*, catálogo exposición Estampas Mini-print 56 grabadores chilenos, 1998.

es fundamental su consiguiente posibilidad de editar, o sea, de obtener estampas o copias iguales.

El grabado está presente como disciplina gráfica en occidente desde hace más de seis siglos. Ha recorrido ese tiempo tantas veces a la sombra de prácticas tradicionales llamadas “fundamentales” en la Historia del Arte, como la pintura, la escultura o la arquitectura. Luis Camitzer, en un famoso escrito llamado simplemente “TEXTO”, que a lo largo de los años ha circulado como fotocopia, a contrapelo de la norma de los talleres de grabado, afirma:

El pensar en términos de “grabado” parece implicar la aceptación del arte en sub-ramas. Y en general, los que aceptan esta división absoluta, también aceptan la división entre artes mayores y menores. Y el Grabado es considerado un arte menor o de segundo orden. Históricamente el criterio para dividir artes mayores y menores parece basarse en el monto de aportación de imágenes o de sistemas de percepción.²

Está claro ya, sin embargo, que desde hace varias décadas que los conceptos y procedimientos provenientes de la gráfica cruzan y enriquecen transversalmente mucho de la producción de obra considerada “contemporánea”, y este escrito de Camitzer ayudó en muchos sentidos a desbordar los límites que constreñían el hacer del grabado. La historia del grabado dice que circulaban sus papeles impresos de mano en mano, relegados fuera del dispositivo arquitectónico absoluto de la Edad Media, donde la escultura, la pintura y la música, entrelazadas en los templos y catedrales, materializaban la cosmovisión, doctrinas y deseos de la sociedad. Muchas veces ilustrador de lo considerado “importante” y también de lo cotidiano e “insignificante”, oficio de técnicos y copistas, reproductor también de las páginas que conforman, para bien o para mal, lo que llamamos nuestra cultura, reproductor también de la imagen de los saberes y, por lo tanto, un oficio no artístico, tantas veces también por lo mismo, casi a punto de desaparecer de la Historia del Arte.

Nuestro mundo está plagado de impresos. La Historia del Arte a la que comúnmente tenemos acceso desde esta parte del mundo, nos llegaba hasta hace poco exclusivamente por imágenes impresas de dudosa fidelidad y formatos diversos

² Camnitzer, Luis, «Texto». En: *Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter: The New York Graphic Workshop*. Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969, s/n.

dependiendo de la calidad y tamaño de la edición: algo así como denomina Ivins, “una sombra llena de ruidos” y ahora, aún peor en la ilusión de la “tele presencia”, cada vez más a través de la pantalla del computador o teléfono, como imágenes incorpóreas fuera de escala donde el cuerpo es la pantalla del dispositivo; colores e intensidades cuyo ajuste con el original tampoco es imposible de discernir pues nuevamente dependerá del brillo y calidad de la pantalla.

En las discusiones en torno al desarrollo de la imagen, la pregunta por el uso de los recursos o también debates ya gastados, como la “crisis de la representación”, emergencia y fracaso de las vanguardias, el uso “post” o el “neo” para cualquier denominación, hasta el elegante eufemismo de la “post-verdad” parecían suceder, siempre sucedían en otro lugar, ajeno al tiempo del grabado. Obligado a crear sus pequeños mundos, una humilde historia donde el culto al oficio le permite existir silenciosamente fuera de los llamados grandes sucesos del arte, forjando porfiadamente sin embargo su pequeña historia que modestamente persiste hasta el día de hoy.

Algo de seductor debe contener este mundo para existir hasta nuestros días. ¿Cómo se llega a este mundo?:

Es recurrente escuchar que “el grabado era un lugar donde se podía desarrollar el dibujo”; generalmente esa es la primera atracción, una suerte de lugar común que declara que Grabado se trata esencialmente de dibujar. Se dice que en los talleres de grabado “hay sobre todo buenos dibujantes”, pero si fuera tan sólo eso, por qué recurrir a un medio indirecto que mediatiza la pulsión de la mano sobre el soporte final, y que más que facilitar la tarea sólo opone la resistencia de los materiales, tiempos que se dilatan en los procesos además de múltiples dificultades técnicas. ¿Qué hay entremedio que se presenta de pronto lleno de posibilidades que exceden el deseo inicial de sólo dibujar?

Nelson Plaza propone aquí justamente lo anterior: que *el peso de la imagen es exponencialmente más potente que una imagen dibujada directamente, está justamente cargada de tiempo y procesos intermedios.*³ Se dibuja, se traza, se mancha sobre un objeto que será matriz de la obra impresa, pues en principio, el grabado

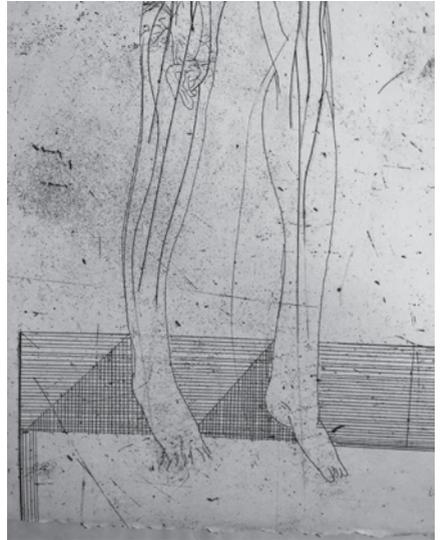
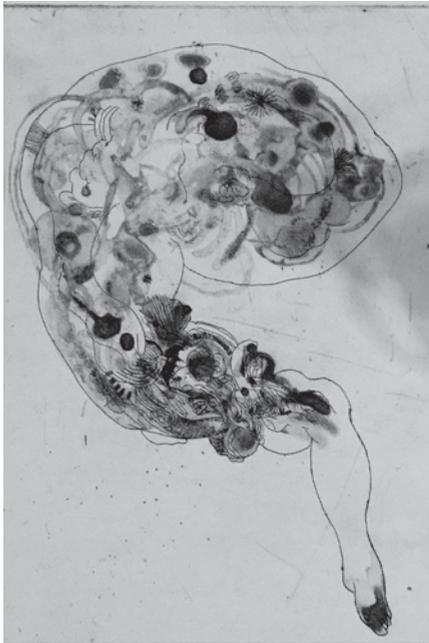
³ Plaza, Nelson, *Conversaciones en torno al grabado.*

siempre se trata de matrices e impresos, copias o estampas. El dibujo acciona aquí ya sea como línea o mancha en una superficie que media entre la mano y el soporte final, se enquistas, se hunde en su superficie, se fija lentamente en otro cuerpo que será anterior a la obra final, muchas veces, capa tras capa, en lo que se constituirá en matriz, todo lentamente procesado. Plaza afirma que *esta mediación implica una distancia reflexiva, requiere tiempo*; hay un tiempo de espera que debe ser llenado con el pensamiento en los múltiples e imaginados vericuetos de la especulación técnica, los aconteceres de la materia, la propia vida transcurriendo en la inmensidad de sus pequeños encuadres. Hablo aquí de la intimidad de la relación del grabador con las cosas que palpa y manipula en silencio, en su universo íntimo. Esas reflexiones quedan guardadas en el secreto de la transformación de la materia, en ese tiempo lento, el tiempo del grabado, donde la imagen se demora en procesos intermedios. No se trata aquí de nada demasiado elocuente, ni de la arrogancia de la pesantez de los materiales; como insinuaba antes, hay mucho de modestia en ese secreto. Finalmente, la imagen, terminado el proceso de impresión, se inscribe relatando lo suyo en el papel, expone la voluntad de sentido puesta en juego por lo trazado; pero también contiene, al mismo tiempo que oculta, el susurro del pensamiento provocado por la densidad de las cosas.

La impresión es revelar la topografía del cuerpo, la inmensidad del cuerpo; la pequeña plancha que bajo decenas de horas de tener la cara y los ojos clavados en ella, es infinita⁴.

Se dice también que el grabado es la seducción por cierta artesanía: Al inicio de nuestra conversación con Carlos Gómez, mirando hacia atrás en su propia historia, cita la significativa figura de su abuelo carpintero en Coyhaique. Quizás de ahí viene su primera relación con el grabado e inicialmente con la xilografía; ojos y manos en la madera, ser testigo de las horas de someter y modelar el material por su abuelo para que suceda la emergencia de un nuevo y noble uso o sentido, aún sin enajenar. Y luego, como ya está dicho y es algo cada vez más recurrente dentro del grabado, lo que se manifiesta en el hacer y no necesariamente en la contemplación, lo ya terminado

⁴Aburto, Andrés, “Escritos de proceso”, Taller de Grabado, Universidad de Chile.



Jardín de las delicias, Nelson Plaza, aguafuerte, 2018.



Fuera del alcance de toda conjetura, Carlos Gómez, xilografía, 2005.



The Creativ Act, Carlos Gómez, xilografía, 2005.

y editado: nombra el proceso, el acento en las capas intermedias, sus detenciones, la domesticación de la materia, los materiales que siempre resisten, *el ensayo-error*, sus preparaciones que siempre deben responder a proporciones precisas etc, eso que algunos hasta llaman su “cocina”, *a veces el sonido de la gubia, el relieve que dejaba la matriz xilográfica en el papel era más importante que la imagen resultante*. Si el grabado era algo otro que la imagen resultante, los *procedimientos contenían algo más que podría considerarse contemporáneo*, sin que para eso sea necesario en este momento definir lo que sea lo contemporáneo, más allá de la noción simple de lo que sucede, que está sucediendo allá afuera, no siempre pleno de sentido pero lleno de intensidad en el presente: *Era el portal de entrada de algo más, sólo había que tener paciencia y esperarlo*, finalmente no era sólo sinónimo de dibujo, *era un medio de representación mucho más versátil y que iba bastante más allá de la búsqueda de una imagen como resultado*.⁵ Se trataba también y sobre todo de los desvíos.

Entre muchas otras cosas podemos diferenciar inicialmente dos concepciones o énfasis iniciales de enfrentarse al grabado, incluso en su acepción más tradicional; éstas podemos situarlas primero en su relación con el cuerpo, esto es en el valor o preeminencia que puedan tener sus dimensiones objetuales, algo así como el territorio de lo palpable.

El grabador se compromete mejor: para él la materia existe. Y la materia existe, al punto bajo su mano obrante. Es piedra, madera, pizarra, cobre, zinc. La materia es el primer adversario...

*Tiene todas las multiplicidades del mundo hostil, del mundo por dominar. El grabador empieza su obra en un sueño de voluntad. Es un trabajador. Es un artesano. Tiene toda la gloria del obrero.*⁶

Grabar como una humilde historia de la pugna contra la materia. Acaso el deseo permanecer con la propia marca sobre las cosas. El pequeño escritorio o la banca del colegio, de la plaza, a veces un pedazo de muralla muy querido, incluso aquel al que no se quiere regresar, el baño de un bar, un metal cubierto de pintura, como pizarra mágica para rayar, y seguir siendo ahí, también la infancia y el deseo de pertenencia a una pequeña comunidad resumido en la herida producida con el frote de los dedos contra el dorso de una mano.

⁵ Gómez, Carlos, Conversaciones sobre grabado.

⁶ Bachelard, Gastón, “Materia y mano”. En: *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica, México (1985); p.68.

En segundo lugar está el dibujo, así a secas, su voluntad de construir, narrar y editarse como imagen. El dibujo, cuando se concibe principalmente desde su deseo de narratividad, entiende el cuerpo de la matriz como medio para sus fines. La inscripción del cuerpo matriz en un soporte queda relegada a un segundo plano. Quizás si funcional ante el despliegue de la idea o la pulsión narrativa del autor-grabador.

Estos intereses o énfasis, el cuerpo y el dibujo, muchas veces corren por ejes de desarrollo paralelo, obviamente sin que necesariamente implique que cada uno esté exento del otro.

Pero si antes de toda escritura, antes de toda voluntad de dibujar objetos, antes de toda ambición de revelar signos, un gran soñador obedece a los sueños íntimos de la sustancia mágica, si escucha bien todas las confidencias de la mancha, he aquí que la tinta se pone a decir negro sobre blanco.⁷

Transversalmente se agitan productivamente los sentidos del tiempo y la materia:

Lo que me ata al grabado es el error. Nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida, la oportunidad de soltar amarras, de dejarse llevar por la materia por lo que es sugerido en este cuerpo a cuerpo, entre una mano que quiere corregir y la misma mano que hace abandono, detiene su frenesí y cae. Me trae el grabado porque es trabajo. Un delantal que resume el trabajo cuando la faena toca a su fin e inscribe definitivamente –porque la matriz que se da por terminada prolonga esa certeza de lo definitivo, una luz tajante, un momento con forma, un dolor (...) cuando es dada de baja, finito el lento oficio de marcar, borrar, entrecruzar, tarjar, atenuar, finalizado en esa matriz que queda atrás, y se presta a ser estampa, repetición FETICHE.

La mugre, que es alegría de este trabajo y cochina como los viajes, ha sido pasada en limpio y ya no hay pasión, sólo contemplo un objeto.⁸

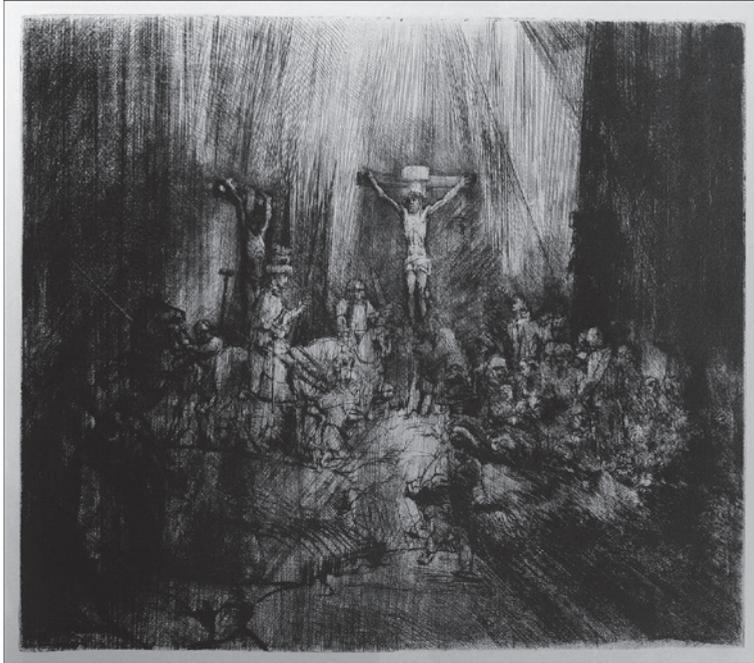
En efecto, luego de ese ir y venir, cuerpo a cuerpo con la matriz, horas de detenerse, recordar y querer llegar y sobre todo tocar y sentir la matriz, hay que entintar e imprimir, revolver la tinta con la espátula a la espera de volver a ensuciarlo todo, hacer desaparecer sus hendiduras bajo una densa costra de tinta. Más tarde, con las manos, con papel, comenzar nuevamente a limpiar, a revelar lo que era sólo una posibilidad al tocar sus relieves o rugosidades. Toda técnica de impresión opera como un revelador de lo que ha sido inscrito o escrito corporalmente en la matriz, hasta el

⁷Bachelard, Gastón, “Materia y mano”. En: *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica, México (1985).

⁸Santa Cruz, Guadalupe, “Quebrada”, Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.



Quebrada, Guadalupe Santa Cruz, Aguafuerte, 2006.



Las Tres Cruces, Rembrandt van Rijn, punto seco del artista holandés que representa la Crucifixión de Jesucristo. Países Bajos, 1653.



Tampoco, *Desastre n° 36 (Los desastres de la guerra)*, Francisco de Goya. Serie de 82 grabados del pintor español realizada entre los años 1810 y 1815.

más mínimo detalle de lo que ha sido trazado y grabado en distintas circunstancias y de cualquier modo posible e imaginable (el ácido nítrico, la herida pulsional de la punta seca o cualquier herramienta cortante, la fijación química litográfica, la violencia cotidiana del uso que degrada los materiales, o simplemente su desnuda exposición al tiempo) Finalmente el papel o cualquier soporte impreso contiene, da visibilidad, reproduce y hace circular para otros el registro, lo que quedó como vestigio de esa acción que siempre será mucho más compleja de lo que parece.

Es común escuchar también que la inclinación inicial por el grabado, al menos en un número importante de sus cultores se encuentra en las figuras emblemáticas de Durero, Rembrandt y Goya. Ahí donde se manifiesta la forma rotunda y profundamente negra en que la línea se eleva en el papel impreso, el trazo implacable de Durero, la línea que es el fundamento constructivo de todo, la arquitectura espacial que el Renacimiento revestirá de pintura, lo anterior a la mancha, el deseo de ordenar la percepción en la contundencia del negro del aguafuerte o buril que se hunde y hace surco en el papel. La oscuridad rugosa de Rembrandt, nuevamente la profundidad material del negro que debe ser raspado para iluminar, la línea descriptiva de Goya, incisión nocturna que narra en el papel las atrocidades del mundo que se padecen a su alrededor reproduciéndose en múltiples copias que como estudiante yo trataba de imaginar su destino, los lugares donde circulaba como un objeto “precioso” y clandestino visto a la débil luz de una velas en mesas y escritorios fuera de los salones del pintor “diurno” de la corte y que materializaban la pesadilla del mundo.

Una mirada más acuciosa al papel de lo que ha sido impreso, en tanto materia, (ojalá siempre sin vidrio, pues cualquier grabado o estampa, a pesar de su inexorable condena al deterioro, debiera ser siempre un cuerpo posible de ser tocado), evidencia rastros de cuerpo, ahí el dibujo será cuerpo, hendidura, papel impregnado de tinta, el cuerpo de algo ausente que siempre es el grabado. Finalmente queda la estampa, la copia impresa, hacia donde todo parecía tender como conclusión. *La mugre, que es alegría de este trabajo y cochina como los viajes, ha sido pasada en limpio y ya no hay pasión, solo contemplo un objeto.*⁹

⁹Santa Cruz, Guadalupe, “Quebrada”, Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.

Mi fascinación quizás comienza por ahí:

El primer encuentro más o menos razonado que tengo con el grabado se produjo visitando una exposición de 50 años de Arte Chileno cuando era estudiante de primer año de arte, es decir, un absoluto ignorante respecto de cualquier proceso técnico que no fuera lo común de las prácticas tradicionales, como la pintura, el dibujo, los volúmenes, en fin, lo que se suponía era Arte a un nivel más masivo. Recuerdo la incertidumbre y fascinación que me provocó ver una obra Virginia Errázuriz: En un muro había montados dos grandes cartones grises sin enmarcar, (casi la medida de un pliego, aproximadamente un 1.10 por 77 centímetros), que se veían un tanto arqueados por la humedad; cosa que para mí ya era extraña respecto de lo que podía ser considerado una obra de arte en ese entonces: esa especie de noble exterioridad que se situaba en un lugar por encima de nosotros, fuera de nuestra experiencia cotidiana y siempre de precisa y noble factura. Sin embargo, había en esos cartones un ademán de cercanía para mí, porque ya entonces intuía que la precariedad de las cosas en medio del malestar –la mía y la de muchos– ostentaba cierta verdad irrefutable.

Ambos cartones estaban vehementemente rayados con masas de líneas de distintos espesores, que más intentar construir o dibujar algo trasuntaban la violencia o desenfado del momento de ser trazadas, se hundían en el cartón, producto de alguna fuerza. Había manchas irregulares, orgánicas, sin orden aparente que no me atreví a llamar abstractas, pues certeramente o no, para mí lo abstracto no implicaba cuerpo manifestándose; esto se trataba de la literalidad exacta de alguien manipulando violentamente el material y queriendo acusar o hacer evidente esa acción. Pero para mí lo más sorprendente era que los cartones contenían imágenes idénticas. ¿Cómo podía ser posible eso, reproducir manualmente tal caos orgánico? Pues eso tenía cuerpo, no era un papel o un afiche, o cualquier cosa impresa que considerase habitual dentro de mi estrecho mundo visual. Me quedé con esa pregunta un tiempo más o menos largo, naturalmente no tenía noticia que había un mundo que se llamaba Grabado. Poco tiempo después, visitando por primera vez el Taller de Artes Visuales de Bellavista, espacio dedicado a las prácticas del grabado, en medio de máquinas que sólo me evocaban imágenes vistas de viejas imprentas, me encontré con una, para mí, enorme, gruesa y pesada plancha de cobre que tenía esa imagen grabada como

relieve en la superficie: Virginia Errázuriz, me contaron, la había dispuesto en el piso y arrojaba ácido nítrico sobre ella, rayaba sobre la placa de metal removiendo el líquido corrosivo, volviéndolo dibujo y mancha con una escoba. Ese fue mi encuentro diferido con la matriz de lo que me había fascinado meses atrás. El proceso quedaba explicado satisfactoriamente, pero a pesar de ello, me quedo con la experiencia de esos meses de incertidumbre, esa especie de misterio técnico que se ocultaba en dos toscos cartones colgando de una muralla. Expectativa, creo que para muchos, aún presente cada vez que se levanta el paño de la prensa para ver el resultado de una impresión, esa pregunta por la complejidad de dobleces y torceduras del papel que se retuerce, no sé si amable o violentamente, bajo el rodillo y absorbe la tinta para volverse algo como una imagen o el registro de una matriz.

En ese mismo tiempo Oscar Hernández, compañero de curso, me mostró unos grabados que había hecho hace un par de años. Él tenía formación previa en el Liceo Experimental Artístico de Santiago. Se trataba de unos pequeños aguafuertes, el recuadro de imagen sobre el papel tenía el dibujo lineal, un poco grotesco y caricaturesco, de un viejo que gritaba, cosa que no fue lo que más me llamó la atención. Lo que me atrapó fue la hendidura en el papel, el recuadro del dibujo se hundía profundamente como bajo relieve, cosa que en mi ya referida ignorancia no podía entender pero encontraba que eso, y sobre todo eso, le daba cuerpo y contundencia a la imagen; más allá de lo dibujado, había en ello el indicio de energía y fuerza en su producción. Un golpe de cuño seco que se apropiaba del papel: no eran líneas como tratando de adherirse a la superficie, sino que estas habían sido sometidas por la intensidad de un gesto físico del metal.

Me regaló una copia, y debo decir con un poco de vergüenza, ahora que lo escarbé y rompí buscando en su hechura, que pensaba tenía más de una capa de papel.

Recuerdo esa ingenuidad, y muchas veces la extraño. El hecho de relacionarse con las cosas desde la experiencia de lo “extra-ordinario”, la extrañeza, condición ineludible de lo que ahora, tantos años después, para muchos, constituye uno de los valores esenciales de lo que podemos llamar el hecho artístico.



Pabellón 7 Sanatorio El Peral. Trabajo de Beatriz Garcés, 2014.

2.- EL HACER DE LA IMPRESIÓN

La impresión es como ese grito que queda resonando, rebotando indefinida y tenuemente en el aire y en el papel.

Andrés Aburto

Sin duda el grabado tradicional es encantador, a veces su fascinación inicial reside en la contemplación del proceso de la delicada manipulación de los materiales, al menos yo siempre he sentido admiración por quienes dominan y dan nobleza al simple acto de organizar la materia, de realizar una acción controlada, precisa y dedicada con las manos, a veces también delicadamente, como si ese material estuviese luego dotado de una nobleza que le excede. A veces da lo mismo qué, no importa su relevancia o significación, tal como el operador de una guillotina de imprenta realiza una especie de compleja coreografía corporal adquirida en el aprendizaje que da la repetición de años para, de una forma casi imposible para nosotros, alinear un pesado montón de papeles que agita en el aire para dejarlo como bloque compacto, como si de una sola cosa se tratara y luego someterlo al corte que lo volverá funcional. Por otra parte, está el grabador que observa el papel aún sin mácula tocándolo suavemente para determinar la cantidad precisa de humedad antes de entrar en la prensa a recibir la impresión. Recuerdo a Mario Vergara, estudiante de los años 90, agresivo pintor y poeta de Maipú que deambulaba en los límites de la ciudad donde el paisaje se va tornando en un descampado de basura. Un viejo bus hecho pedazos y arrojado en un eriazo era a sus ojos un centro cultural donde se militaba la poesía y el descontento. En medio de esa voluptuosidad de pobres materiales y toscos ensamblajes, descubrió y se dejó seducir por la simple operación de limpiar la tinta de la superficie de una plancha de aguafuerte en su proceso de impresión, lo suyo era la mancha indisciplinada, el pegoteo de materiales bastardos, el tablero de madera lleno de pintura que primero fue una mesa donde se emborrachaba con sus amigos y luego una pintura colgada en la pared, alambres de púas, un mango de guitarra, pedazos de fotos, carátulas de discos, todos signos y desechos de su vida y la de otros, pero sin embargo era común

verlo largos minutos concentradamente deslizando en círculos el papel mantequilla sobre la plancha. Para él eso era acariciar, demorándose en dejar aparecer la imagen, a estas alturas irrelevante, un extraño paréntesis, una especie de acto lleno de afecto en su tosca lucha por la existencia cotidiana.

Está también el siempre expectante momento de separar el papel de la matriz una vez pesados por la prensa; fantasear, si se sabe por el sonido, si esa impresión será correcta; sorprenderse de lo que se deja ver como traducción, huella o remedo que dejó la matriz en el papel, que siempre será algo que excede todo el control técnico previo de las múltiples variables del proceso cuando papel y matriz pasan bajo la presión del rodillo o tórculo de la prensa. Algo de lo que sabemos y controlamos se interrumpe, suponemos lo que está sucediendo, pero no está a la vista, sólo se revela esto en el resultado final, siempre sorprendente.

El taller de grabado era el lugar donde todo confluía, alguien sacaba una copia de la prensa, la llevaba al mesón y todos nos acercábamos a mirarla con detenimiento, a fijarnos en los pequeños detalles de una mínima incisión, el gris que dejaba una pequeña granulación muchas veces accidental, recuerdo que rara vez se hacía un comentario respecto de la imagen, su sentido, o lo que ahí se quería poner en juego, todo se trataba de la mirada micro de las pequeñas cosas entre las incisiones y la tinta, claro que aquello era fascinante pero era imposible también pensar que había una deuda en todo ello, que esto no sólo se trababa de un paréntesis de fascinación material por las cosas.

El grabado tenía el problema de la materialidad más limitada, me dice Francisco Brugnoli en la primera de nuestras conversaciones para este libro, refiriéndose principalmente a la década de los setenta y ochenta en Chile, los años más oscuros de la dictadura, donde las prácticas de arte que recién se expandían en nuestro país, comenzando a experimentar un desborde y búsqueda de lenguajes que iba a la par de profundas transformaciones sociales, fueron brutalmente interrumpidas, silenciadas, y parecían ya impotentes de dar cuenta del horror provocado por el golpe militar y la rápida instalación de la dictadura. El lacerante silencio era la marca cotidiana de esos días. Insiste en que *era necesario interrogar el grabado y desde ahí dislocar sus supuestos, y el grabado tradicional es la fuente de la pregunta*. Algo vital se jugaba en ello: subsistir en el yermo, mantener la pulsión del pensamiento.

Constreñido en sus formas tradicionales, en un imaginario poético destrozado, sometido al tamaño de las prensas de impresión, los pequeños tirajes en nobles papeles que sostenían su estatuto “artístico”, con ediciones aún auráticas por su corto tiraje, cuya potencia residía tantas veces en su dimensión artesanal; es ahí entonces, en la dictadura, donde viene la urgencia de la pregunta sobre *qué se puede hacer y qué hay que hacer*. Desde ahí parte la necesidad vital de experimentalidad y crítica radical para luego forzar la palabra del grabado hacia otros lugares.

Eduardo Martínez Bonati¹⁰ quizás, temerariamente entonces, declara que *un rayo láser disparado a la virgen del cerro San Cristóbal y se proyecta en Santiago es un grabado*. Tentaba un modo ampliado de concebir el concepto de impresión, aquella luz que es mancha y viene a reconfigurarse al chocar con el cuerpo de la virgen que se eleva como hito sobre nosotros, y que luego, metamorfoseado por los pliegues de ese cuerpo blanco y desbordando las políticas tradicionales del grabado se imprime física e imaginariamente como rastro de luz en la ciudad. Se trataba del cuerpo-signo de la virgen, protectora del mundo militar y los valores tradicionales de la “patria”, dejando su marca sobre una ciudad sometida y disciplinada.

Es sugerente que estas preguntas y muchas de las discusiones se provocaron en lo que Brugnoli refiere como “alrededor de la prensa” en el Taller de Artes Visuales, el TAV era una espacio independiente esencialmente dedicado a la gráfica, fundado a mediados de los años setentas en calle Bellavista 0866, lugar de muchos que habían quedado sin lugar, profesores exonerados de la Universidad de Chile, artistas y estudiantes que veían dramáticamente precarizadas sus posibilidades de conocimiento y subsistencia. Ahí, además de cotidianamente poner en práctica el ejercicio del grabado y realizar ediciones para artistas y generar algún dinero para subsistir, en ese “alrededor de la prensa” se producían discusiones en torno al sentido político de las técnicas, su pertinencia, las posibilidades de ampliación de sus potencias expresivas y de sentido. Reuniones al principio acotadas sólo a algunos integrantes e invitados, pronto, ampliando su concurrencia a distintos grupos de artistas, luego a algunos estudiantes de la Universidad Católica y del entonces Instituto de Comunicación Arte y Diseño, que pronto devino en la Universidad ARCIS, que comenzó a realizar ahí sus cursos de grabado. Ese bastante precario lugar se volvió uno de los pocos y fundamentales espacios de reflexión activa en torno a la situación del arte chileno en dictadura.

¹⁰ Martínez Bonati, Eduardo. Pintor y grabador. Nació en Santiago, Chile, en 1930.

En el TAV se desarrollaba una dinámica cultural muy rica, con seminarios, talleres y otras actividades. Por aquellos días el TAV vino a ser una especie de ‘universidad alternativa’ para muchos que nos sentíamos disconformes con el sistema de enseñanza en las universidades oficiales. Allí nos reuníamos, allí revelábamos e imprimíamos las fotos (yo estaba a cargo del laboratorio fotográfico del TAV), allí sopesábamos la situación, analizábamos los resultados, nuestros aciertos y también nuestros errores. Yo abandoné el país en 1983.¹¹



Taller de Artes Visuales TAV.

¹¹ Adasme, Elías, en “El presente Ineludible, Elías Adasme y el MSSA”, artículo de Claudia del Fierro para revista *Artishock*, abril 2016.

Tengo una imagen de uno de esos foros discusiones de los viernes en el taller. Estaban el filósofo Patricio Marchant, Francisco Brugnoli, Guillermo Frommer, Virginia Errázuriz, quizás Eugenio Dittborn y unas veinte personas más. Se discutía a propósito de la llamada generación de pintores “New Wave”, en ese momento una extraña ola llamada neo-expresionista de retorno a la pintura que fundaba su hacer en la sensualidad del acto de pintar, *una orgía de música y esmalte sintético* dicho en sus palabras; se les acusaba entre otras cosas de ser hijos de la dictadura celebrando su nueva subjetividad mediada por el mercado. Muchos asistentes estaban de pie, otros sentados sobre los mesones de trabajo, apoyados en las prensas o en el lavadero del estrecho espacio interior del taller. La imagen sin embargo era significativa, el taller de grabado era un lugar de acalorada discusión que iba más allá del universo de las técnicas (alguna vez incluso casi se llegaba a las manos). En medio de todo eso recuerdo a Marambio, un magnífico grabador cuya destreza técnica era ejemplar en el taller, estaba sentado sobre un mesón y trabajaba concentradamente una plancha de cobre al buril, no levantaba la vista ni parecía interesarle nada de lo que ahí se deliberaba; para mí era evidente que su acción constituía un desafío a esa extraña conversación que no lo tocaba y venía a irrumpir en el tiempo del taller. Por ahí escuché a alguien decir, a propósito de su actitud, que él sí “era un verdadero artista”. La fisura era evidente y se fue acrecentando con los años, parte del mundo de los grabadores se resistía a levantar la vista y considerar críticamente el sentido de su hacer.

Es en esos contextos que se comienza a hablar, no exento de conflictos, sobre “los desplazamientos del grabado”, y al respecto dejo aquí una cita de Justo Mellado que encuentro en el valioso texto de Felipe Baeza: “El grabado tridimensional, hacia una comprensión de las prácticas desplazatorias de Mario Soro”.¹² *Desplazamiento significa trabajar con herramientas conceptuales pensadas para operar en un medio determinado, pero que son apropiadas para operar en medios para el que no habían sido concebidas. Este procedimiento de aplicación indebida, en un medio impropio, es lo que se llamó “política de desplazamientos”.*

Refrendando lo anterior, Eduardo Vilches, por ese mismo tiempo y de forma paralela en su taller de Grabado de la Universidad Católica dejaba el campo abierto a propuestas

¹²Baeza, Felipe. “El grabado tridimensional. Hacia una comprensión de las prácticas desplazatorias de Mario Soro”. Catálogo, *Desplazamiento Temporal*, Galería Temporal, FONDART, septiembre 2015.

desplazadas que se basaran en la observación rigurosa y búsqueda de formas de analogía de los fenómenos observados en los procesos técnicos. Ahí está el espacio donde, según sus palabras, se puede comenzar a “inventar”. Abandonar los preceptos que implican la repetición de un modo, abordando ahora la observación profunda y la exploración de sus posibilidades donde el contexto como demanda parece esparcirse como ruido ajeno al tiempo calmo del taller, hay que dejar que sucedan las fallas, detenerse si es necesario en los materiales tantas veces desbordados de su forma correcta que son parte de la basura diaria de un taller, guiados por la necesidad tentar la perversión de las operaciones manuales o técnicas que le constituyen como certeza en la “producción correcta de una estampa” o de una edición. Entonces se trata de observar, la mirada concentrada y profunda permite develar todas las capas posibles de la naturaleza o condición de un objeto o hacer respecto de la realidad. Mario Soro, Arturo Duclós, Carlos Gallardo y Rodrigo Cabezas son nombres emblemáticos de aquel momento donde el desplazamiento era crítica y provocación. *Yo entiendo el grabado como un sistema de impresión que permite la serialidad y en que el soporte puede ser cualquier cosa. Una mujer que mancha la servilleta con rouge al limpiarse la boca, ya ha hecho una impresión. Eso no es grabado en el sentido tradicional, pero podría llegar a ser, abre posibilidades. Lo mismo las pisadas de una persona sobre la arena. El recoger las sugerencias de esas impresiones tiene que ver con el lenguaje del grabado.*¹³

Brugnoli nos propone aquí, insistiendo en aquella urgencia de sentido a principio de los setentas, lo que llama el análisis semiótico poético de cada operación técnica, esto es rebuscar nuevamente en el sentido conceptual de las operaciones, de cada pequeño gesto material que se realiza en este medio del grabado. Luego se pregunta Brugnoli: ¿Qué es la Poética? *“Es proyección creativa, cuando la palabra empieza a decir lo que no se puede decir; dar palabra a lo que no tienen nombre, por ejemplo, ¿de qué manera un trazo dice lo que no puede decir en sí mismo? ¿de qué manera se puede hacer que la cosa se desligue del nombre y señale que podría ser otra cosa?, eso es la fisura....espacio de quiebre que implica la disponibilidad del signifiante. Una botella hecha pintura es una botella fisurada.”*¹⁴

¹³ Vilches, Eduardo, “Un profesor debe aceptar los riesgos”; [entrevista realizada por Pablo Villarreal Venturini], Revista de Arte UC (3):26, 1988.

¹⁴ Brugnoli, Francisco, Conversaciones sobre grabado.

La dictadura refundaba a golpes y balazos nuestro país. Renombrar era imperativo, volver a pensar las cosas desde la trama vital que se padecía era un acto de resistencia. Se trataba de un paisaje hostil, que a ratos se observaba con confusión, incredulidad y miedo...había que ser cauteloso, no llamar la atención pues lo que estaba en juego era la propia vida. Pensar para sobrevivir, repasar lo que se hace ajustando cuentas con lo real, preguntar por lo que se hace, por qué se enseña lo que se enseña, manipulando las cosas ahora bajo el nuevo signo del miedo, domesticar ese miedo en la distancia al principio ensimismada y protectora del taller.

Así, un trazo, un simple y decidido trazo de punta seca que hiere una plancha de metal deja de ser la unidad básica del lenguaje gráfico dispuesta a la construcción de una imagen más compleja que casi siempre oculta la violencia de su origen, pasa aquí a ser en su rotunda y simple capacidad significativa: cuerpo lacerado, el chirrido del metal es tajo y estruendo en el silencio, el grito ahogado, el disparo asesino que rajaba la imposición de silencio que eran las noches; la tinta retenida en su relieve es la costra coagulada que taponea la herida al tiempo que la delata.

¿Qué significa manchar y extraer la tinta, qué implicancias reflexivas puede tener? Brugnoli continúa provocándonos en la reflexión concentrada y micro de los procesos. Acaso decirlo nuevamente significa que imprimir es extraer la costra a punto de terminar de coagular y estamparla para volverla evidencia, volverla a estampar hasta que se agote para hacerla circular en el sin sentido es también repetir un gesto como si fuese la letanía de un sonido que nos impida escuchar el miedo. Entintar un aguafuerte significa revelar su imagen, hacer visibles sus trazos, des-ocultar aquello que deviene de la crudeza de lo real y des-ocultar es el enunciado de la palabra en el silencio. *¿Qué diferencia puede haber entre una placa de cobre para aguafuerte limpiada mecánica e irreflexivamente sólo por el hecho que debe estar limpia para aplicarle un barniz protector y dibujar sobre ella antes de sumergirla en el ácido y una placa que se limpia en la conciencia de que ese gesto, a modo de pequeño ritual, es significativo en sí mismo y performáticamente en relación a la vida, y se experimenta como tal? ¿Cómo acusar esa diferencia?*¹⁵

¿Qué significaba limpiar la placa...sacarle las rayas y dejarla en punto cero.... borrar, limpiar la huella? Una plancha llena de trazas, rasguñada, magullada por sus

¹⁵ Brugnoli, Francisco, Conversaciones sobre grabado.

procesos de producción, un pedazo de metal que viene de un lugar indeterminado del afuera, arrastrando su historia material, su biografía de cosa, esa que generalmente es negada en la concepción tradicional del grabado que impone el pulido exacto que borre todo rastro o mácula de historia anterior, para transformarse en superficie virgen dispuesta al trazo de sentido de quien la dibuje o grabe. Sustraerse a la operación técnica y de sentido de pulir la superficie es acusar en tanto signo la realidad cruda del metal como una cosa, materia gastada, alterada, herida, ahí no hay imagen pura que sea posible, toda intención está alterada por esa bruma gráfica del ruido y aspereza de lo real. Suprimir la huella es sacarle la calle de encima. Borrar cualquier vestigio de cicatrices, de memoria llevarla a punto cero, negar la historia.

¿Qué es ahora pulir una placa?, ¿Qué significa trazar una sola incisión que clausura cualquier otra posibilidad? Hablo de inadvertidas performances donde cada acción deviene en suceso lleno de intensidad y sentido. Ahora, en el presente (el presente de un libro es el tiempo de su escritura y también el momento de su lectura por cualquiera) ¿Qué significa plantarse en un taller con una placa tan corroída que sólo el negro es su posibilidad, y rasparla, limpiarla, querer llegar a su superficie anterior, borrar, borrarlo todo?, ¿Borrar qué?, ¿Qué sería aquí el negro?, ¿Cuál sería ahora el signo de la incisión que se resiste a desaparecer?

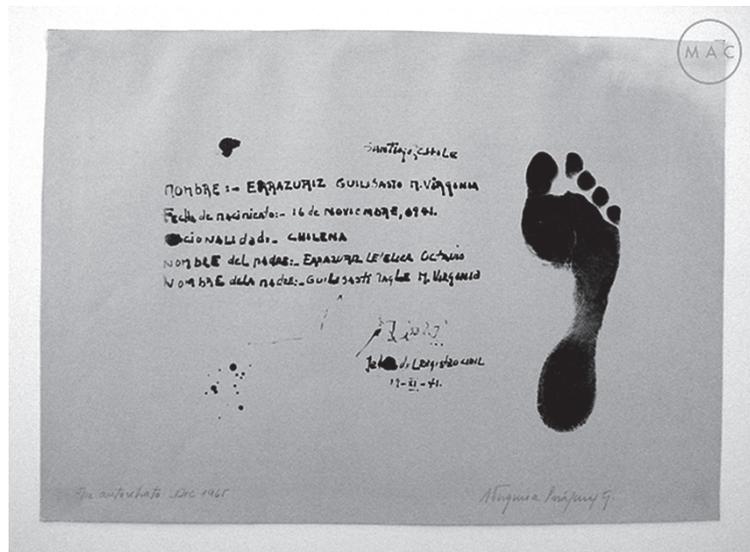
Las piedras litográficas portan rastros grabados de decenas de años de otros, imágenes y viejas publicidades, etiquetas de productos, retazos de su pasado industrial. Una imagen común en un taller es ver a un grabador limpiando, borrando la piedra con polvo de esmeril buscando llevarla acuciosamente a un punto cero de elocuencia material, cuerpo neutro dispuesto a recibir los nuevos trazos para transformarse en matriz de una nueva imagen que busca su lugar. Centenares de piedras están abandonadas por ahí, fuera de los talleres, muchas amontonadas en casa de viejos maestros de imprenta, casi todas con restos de imágenes de otro tiempo que nadie se molestó en borrar, dispuestas a ser activadas.

Quizás esto que hablo pueda parecer un exceso de atributos a un gesto o decisión tan pequeña, acaso doméstica, sin embargo el sentido de la imagen y la experiencia del proceso se vuelven radicalmente distintas. En todo momento serán mediadas por ese ruido que entorpece la soberanía de quien dibuja y construye cuando todo está siendo destruido.

Estas cosas –relatadas desde el recuerdo o imaginación de la violencia y miedo cotidiano– pueden resultar muy comunes ahora, pues en arte los gestos llenos de intensidad se naturalizan rápidamente y se transforman en operaciones y “maneras” intercambiables y disponibles para usos estéticos llamados también “interesantes”, o sea, sin contexto vital.

Una simple impresión del cuerpo, acto común a la infancia de cualquiera, cobra sentido nuevo en relación a la trama vital que lo rodea:

Virginia Errázuriz, definiendo lo inmediato y vital como lo femenino, en la relación arte-vida, que es necesidad imperiosa en la dictadura, piensa en el traspaso de las manos de niño como lo familiar, huellas en el espacio amenazado por lo que se mueve en las calles bajo las formas de lo siniestro. Sobre papel quedan las marcas de los pies de los hijos, los de otros y los suyos. Registros de vida cotidiana, las formas de la ternura amenazada. La pequeña historia de un lugar enroscándose a sobre sí misma como refugio íntimo para protegerse cuidando los signos de pequeña vida estampados en el papel, hogar como cobijo a la forma más violenta del desamparo, dando la espalda a la muerte que se despliega sistemáticamente en el mundo que necesitamos habitar. Pequeño rincón donde esas manos y pies construyen algo que siempre será un refugio de pequeño paisaje y mirada.



ERRÁZURIZ+Virginia+286.

Y claro, es que el grabado se trata de cuerpos que se tocan y dejan una huella significativa en otro:

El 25 de septiembre de 1981, entre las 19:30 y 20:45 Carlos Leppe realiza la performance “Prueba de Artista” en el Taller Artes Visuales. El espacio es el patio interior del taller, ahora techado y dedicado a la práctica de la litografía. En ese entonces un inhóspito lugar abierto donde se ubicaba un lavadero de cemento cubierto con un enrejado de madera para limpiar las piedras litográficas. La acción se inicia con Carlos Leppe y Marcelo Mellado, ambos con el torso desnudo situándose frente a los espectadores, en su mayoría artistas y estudiantes de arte. Esperan hasta que todo esté en silencio, momento esencial al suceso de toda performance, donde todo ha de transformarse en signo, cada pequeño ademán y objeto son portadores de sentido en la gramática de la acción. El lugar, en el silencio expectante, ha devenido en espacio de intensidad en el límite de disolución de la distancia espectador-obra-arte-vida.

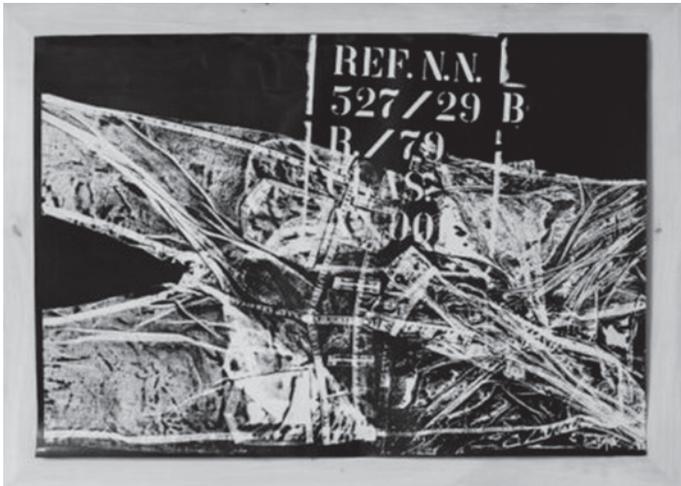
El enrejado del lavadero se cubre con un fieltro (prensado de lana usado como pañete de grabado en las impresiones calcográficas, principalmente el aguafuerte). Carlos Leppe se tiende sobre él como si se tratara de la platina de una prensa. Marcelo Mellado cubre el torso de Leppe con una máscara de papel de diario, y ubica a la altura del pecho un estencil que lleva calada la palabra ACTIVO, luego entinta un rodillo con tinta negra para imprimir la palabra sobre el cuerpo-soporte. Se vuelve en silencio e inmóvil contra el público, Leppe se levanta, se quita papel y estencil y se exhibe otro tiempo silenciosamente junto a Mellado. Posteriormente Marcelo Mellado se recuesta en el lavadero y se repite la operación, Leppe imprime en él la palabra ACTIVO, se pone de pie y ambos se exponen a torso desnudo, y acontece la absoluta fragilidad de ser un cuerpo que sucede y obra entre las cosas y la gente al centro del patio. Se voltean para quedar frente a frente, se acercan y se funden en un largo abrazo, se sienten, los torsos se tocan transfiriendo cada uno en el otro la palabra. Cada cuerpo de ser soporte impreso, revelado como signo y resignificado, ha devenido en matriz que debe tocar para resignificar al otro. Los cuerpos imprimen calor, sudor, afecto y sentido contagiado el uno sobre el otro. La copia es matriz posible de diseminación, cuerpos que transfieren su sentido uno a otro. Cuerpos que se tocan en un taller de grabado:



Prueba de Artista, Carlos Leppe. Taller de Artes Visuales DAV, Septiembre de 1981.

Se quiebra en “Prueba de Artista” la relación autoritaria jerarquizada y dependiente entre una matriz única y un número indeterminado de copia; a partir de la primera copia se abre la posibilidad de una segunda matriz, impresión mediante. En consecuencia, la noción de matriz a lo largo de “Prueba de Artista” coincide con la noción de matriz en las pestes, epidemias y enfermedades infecciosas en general: cada contaminado es un agente contaminante, cada copia es a su vez matriz que, descentrada y proliferante se encuentra en todos y cada uno de los puntos de la epidemia, en todos y cada uno de los puntos de la edición.¹⁶

Sí, la impresión se trata de cuerpos que se tocan. Casi como un desvío aunque refrendando momentáneamente aquello y en el sentido más purista de dicha afirmación, Guillermo Frommer* me dijo una vez, a propósito del mundo de las impresiones digitales, que luego de su aparición algunos comenzaron a llamar erróneamente “Grabado Digital”. La palabra “impresión” aplicada genéricamente a todo dispositivo proveedor de copias aseguraba esa denominación. Sin embargo, afirmaba Frommer, en el proceso interno de la máquina de inyección de tinta no existía contacto entre el cabezal y el papel, el dispositivo disparaba un pequeño chorro de tinta que se impregnaba y teñía el papel, por tanto eso era, buscando la exactitud en los términos, una pintura. Para él siempre se tratará del contacto entre dos cuerpos.



N.N. 79 - Francisco Brugnoli. Serigrafía, 1979.

¹⁶Dittborn, Eugenio, “La Feliz del Edén”, 1983 en Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones*, 1986.

Eduardo Vilches relata una exposición que le resultó tremendamente reveladora: En los años 60 Luis Cammitzer y Liliana Porter realizan un trabajo en una pequeña sala dedicada a nuevas manifestaciones del arte en el Museo de Bellas Artes. Había en un lugar de la sala un mazo de papeles vírgenes que el público podía arrugar con sus manos y tirar al suelo, hasta que el espacio se fuera llenando de esos papeles que, lejos de ser residuos, son impresiones en relieve, rastros únicos que dejó cada mano que les presionó. Cada mano una matriz que imprime su rastro en el papel virgen, y si se trata de la reproductibilidad de la imagen obtenida, para eso está la fotografía que se encargará de imprimir las copias necesarias. Este simple ejercicio, más que la búsqueda de un resultado de índice estético, se abre a una reflexión mucho más amplia y también muy simple sobre las cosas: El dejar algo de uno en otro. Ser algo de uno en otra cosa. Sustraer las cosas del devenir cotidiano hacia el desecho y la insignificancia. Dar sentido a cada simple acto de la existencia.



Romina Tapia. Gofrado de una fachada del Barrio Brasil, 2016.

El gofrado

Recubrir algo, amortajarlo, decirlo desde su relieve, tocarlo para tener su imagen. Cubrir, esconder, ocultar las cosas para recién ahí comenzar a revelar su imagen. La concavidad húmeda que deja un cuerpo en la almohada.

Un gofrado es el mínimo relieve que conservó la sábana recién retirada del cuerpo de quién dejó de existir transformándose en cosa y una forma sin explicación. Un gofrado son manos apretando y amoldando el papel buscando la forma pura de una cosa que valía la pena retener.

Un gofrado es el registro de las manos en un cuerpo.

Un gofrado es el papel marcado por la huella del libro que envolvió y protegió. Es la marca de un mantel bordado de flores con hilos gruesos que quedó inscrita a punto de ser herida en un codo fuertemente apoyado en una mesa durante horas, cuando el cuerpo se vuelve inadvertido entre las palabras de una drogada conversación que pareciera no tener fin.

Un gofrado es la forma del cuerpo efímero de Ana Mendieta impreso en la arena apenas el tiempo que tarda el mar en volver su memoria a grado cero.

Son las uñas de un cuerpo aferrando fuertemente a otro.

Las estrías rojas que deja la ropa en la piel.

Los surcos que dejaron los alambres que envolvieron un cuerpo castigado.

Un pedazo de yeso desprendido del cuerpo que lo moldeó como su propio fantasma.

Un gofrado es el papel Guarro arqueándose suavemente bajo el paño de la prensa, abrazando la forma del objeto que quiere revelar al tiempo que lo esconde, lo cubre, lo protege y lo transfigura.

Es la luz que inunda todo y que al rozar con el relieve vuelve la sombra en imagen y figura.

Un gofrado es la necesidad de luz y la sombra, presentar y ocultar para ser huella y espectro.

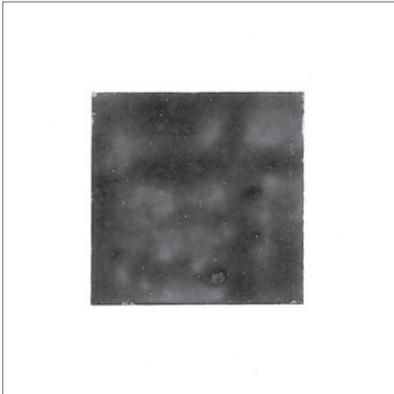
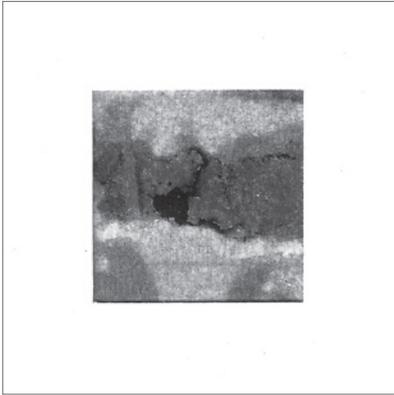
Un gofrado es un grabado y un grabado es siempre una sombra especular.



Ariadne Opazo C. Gofrado de escalera del ex Hospital Ochagavía (Elefante Blanco), 2012.

Romina Tapia siendo una estudiante de la Universidad de Chile, acudiendo a la provocación de que la calle es una gran matriz busca por el laberinto cuadrículado del viejo Barrio Brasil. Hay fachadas como cáscaras vacías que muestran y ocultan que adentro todo se ha derrumbado o quemado, se detiene en un encuadre de casa abandonada moja pliegos de papel hilado y va recubriendo y amoldando la fibra a punto de deshacerse, captura pequeños fragmentos de esa superficie, la humedad del papel los recoge, polvillo hecho de tiempo, años y décadas de ciudad inadvertida que se vuelven imagen al ser retenidos en el blanco. Cubrir, esconder, manchar, trazar para que recién comiencen a verse las cosas de la calle.

Ariadne Opazo, de tanto rondar y recorrer el perímetro del viejo edificio abandonado de Ochagavía –proyecto de hospital, emblema del gobierno de Salvador Allende interrumpido por la dictadura, imagen persistente, como espectro del neoliberalismo temeroso de lo público, ruina nido y paradigma de marginalidad– logra filtrarse en su interior con el deseo de apropiación, llevarse un pedazo de su complejidad sin resolver, de sus noches de refugio, de sus muertes, quizás de los rastros de Pedro Lemebel que habitó unos instantes ese lugar remedando la muerte que es la miseria de un cuerpo quemado por neoprén. Vuelve Ariadne al taller intentando re ensamblar la escena, tratando de imaginar la noche donde ninguna escritura ni relato puede materializar el horror de las noches en ese laberinto.



Sin Título, Andrés Aburto. Ejercicio de Taller, 2017-18.

El tiempo íntimo

Andrés Aburto, estudiante de grabado de la Universidad de Chile, dedicaba largo tiempo a una extraña contemplación de cada copia impresa de sus trabajos de aguafuerte. Las matrices eran planchas de fierro obsesivamente trabajadas capa por capa como si se trataran de pedazos de muro con la densidad del tiempo grabada en ellas; algunas veces la copia resultante era un denso manchón negro donde apenas se podía divisar alguna forma y, sin embargo, eso parecía lo menos importante: parece que se trataba de la mirada y el tiempo frente al papel. El taller, habitualmente lleno de gente moviéndose entre procesos de entintado y prensa, era extraño a esa presencia. Andrés debía tomarse su tiempo en algo que obviamente no podíamos imaginar, salvo la necesidad de ensimismamiento. Discurriendo en torno a algo que imagino, quizás gratuitamente, como el devenir de la materia, que ya en el proceso de mordido de la plancha y más aún, en la impresión, se devela autónomo e inexplicable. Quizás se trataba de desentrañar las leyes de ese cuerpo del cual vamos perdiendo el control y se nos aparece siempre completamente nuevo, exigiendo nuestra contemplación, y eso para nada más que detenerse y reflexionar sin punto de llegada, sólo sustraerse al tiempo de las cosas y del taller.

En la plancha de aluminio, la superficie raspada brilla como piel sudada y los surcos son carne abierta en la que entra la tinta, que tras limpiar cuidadosamente se impregna en el papel, donde ahora lo que era incisión es costra negra sobre una piel muerta, pálida y seca.

El papel y la tinta tienen su propio lenguaje. En la impresión se siente el aluminio, el relieve, la textura, el ácido que corroe y la cuchilla que raspa.

La tinta, por otro lado, tiene su propia voluntad. Inunda la plancha y su geografía. Inunda como levantamiento de la marea que entra en las calles costeras, o como lluvia imparable que rebalsa cada agujero de la ciudad y la sumerge. Tanto bajo como sobre relieve quedan bajo el negro espesor y viscosidad de la tinta.

Aquí, el papel que limpia es tiempo que pasa lento y calmo en el silencio de la devastación y va devolviendo el cuerpo a su sequedad. Atento espero al momento en que la tinta que quede revele las grietas del cuerpo. No apresurarse para que no reviente en la impresión ni dejarlo pasar y que se pierda el rastro. En la impresión el papel inscribe ese instante, ese rastro preciso de la matriz.¹⁷

¹⁷ Aburto, Andrés, “Escritos de proceso”, Taller de Grabado, Universidad de Chile.

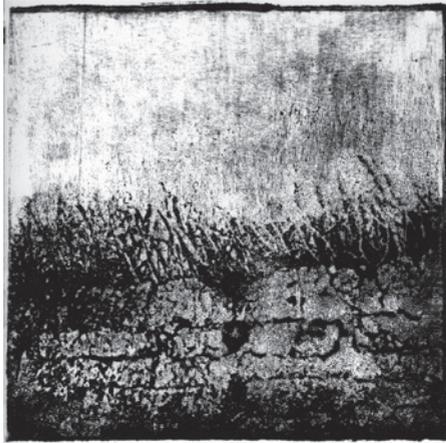
Quien ha estado al menos un rato en un taller de grabado probablemente ha podido encontrarse con una escena similar, alguien, cualquiera, en silencio largo rato, ensimismado, sondeando concentradamente quien sabe qué frente a un papel recién impreso.

Llevar la mancha de un lado a otro dejando huellas de reconocimiento, distante de aquí y de allá, disuelta en todas las tintas en que aparece lo escrito, lo visto. Vivo en la tinta que me produce lo vivido, lugares, luz echada sobre la plancha que fija un detalle y vuelve a prender aquella otra estancia.

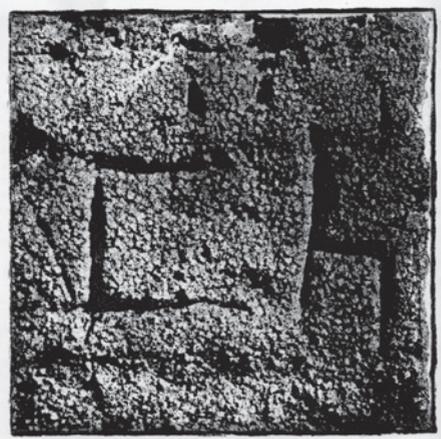
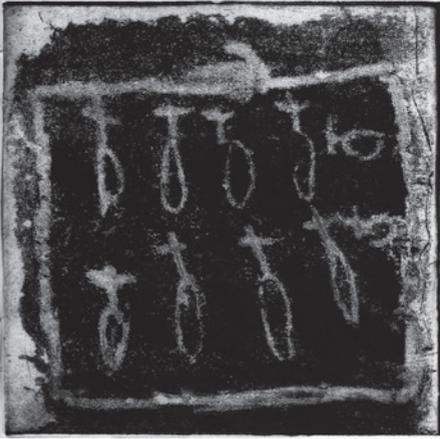
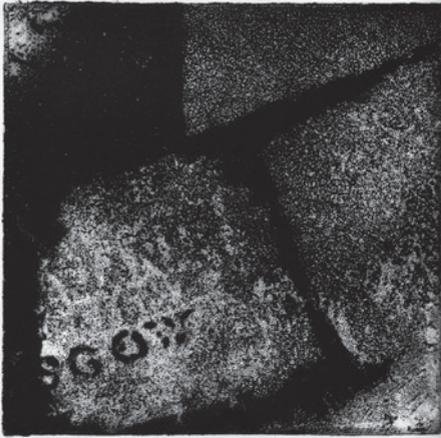
Es difícil recordar en la textura la zona aparentemente lenta que tiene de fluir. Bruño su suave caudal sabiendo que es el río más largo del país y que atraviesa un desierto. No busco verosimilitud, aunque debo hacer algo con ella. Persigo el lugar exacto de una luz que despierta la imagen en el aluminio.¹⁸

Hablar aquí de Guadalupe Santa Cruz es primero una forma de recordar, o tentar a completar esos diálogos que por distintas circunstancias se fueron difiriendo, hasta que se volvieron imposibles. La intensidad de su relato de profesora proponiendo las rugosidades de la calle, de las calles como una forma de escritura que demanda nuestra atención para leerla, releerla y escribirla, enviaba a sus estudiantes de arquitectura a tocarlas, a comprender las sinuosidades del cuerpo, la ciudad como organismo hecho de cosas vivas; luego está su escritura material en las planchas de aguafuerte, sus gramáticas del ácido y los cuerpos. Quizás es la primera vez que me encuentro con una escritura sobre el grabado dicha desde la intimidad del propio cuerpo y de las sensaciones siempre ocultas en el hacer, de los tiempos ralentados de la vida que transcurre en el anonimato de su solitario taller, y no desde la técnica, expresadas habitualmente en especies de manuales que tantas veces adquieren la forma de la receta vacía que sólo busca un efecto o resultado (a veces también –muy pocas– es escritura historicista que en su voluntad de constituirse en certeza conceptual no explora la experiencia de la mirada sobre lo pequeño, que es signo originario de la experiencia del grabado). En Guadalupe se trata de la intimidad del cuerpo que toca, eso que Bachelard llamaría “la inmensidad íntima”, bruñir reflexionando en la escritura de la materia, la escritura del tiempo, del ácido, amorosa y compleja: *Es distinto escribir yermo a tocar la palabra y dejarse rasmillar por su materia, se*

¹⁸ Santa Cruz, Guadalupe, “Quebrada”, Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.



Quebrada, Guadalupe Santa Cruz, aguafuerte, 2006.



Quebrada, Guadalupe Santa Cruz, aguafuerte, 2006.

trata del intento y la imposibilidad de la matriz de ser como las cosas, aunque ella sea en sí misma cuerpo que comienza a vivir impregnado del deseo y fracaso de quien lo toca y acaricia. Porque ya lo decía antes... el grabado se trata esencialmente de cuerpos que se tocan y dejan marcas el uno en el otro. Aunque la matriz es, a su modo, y algunas veces, esencia un todo que se desea, podemos tocar en ella y a veces escuchar lo que no podemos tocar: El desierto y la quebrada.



Georges Brassai, trabajos de la serie "Graffitis".

3.- GRABAR / LA INCISION

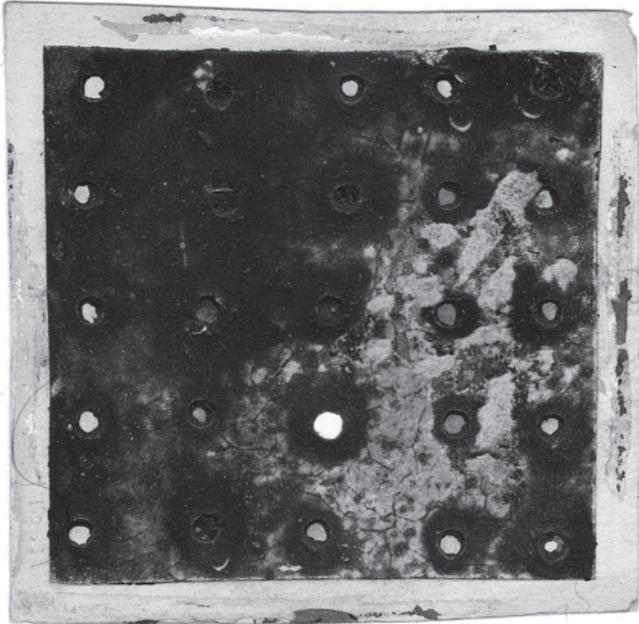
La incisión: Una escritura enteramente natural que toma la tierra entera como escritorio. Los signos del mundo inferior, el dibujo de las laderas y del río, la grieta de la cantera, desde la perspectiva están sometidos a un desciframiento que tiene tanto sentido como la lectura astrológica...

Gastón Bachelard “El derecho de soñar”

Quizás debí partir por lo primero: **La incisión**: Asumiendo que en alguna de las definiciones básicas del grabado esto se trata de grabar, hacer incisiones, hundirse en la materia, la incisión es su escritura esencial; esto es la acción física de incidir, volver relieve un gesto en cualquier superficie o cuerpo. Esta acción y también la presencia que quedó de la acción de herir una superficie, es común en nuestros cotidianos, desde el pequeño juego de grabar nombres sobre una madera, el nombre de ella, de él, el tuyo, a veces sólo una línea sobre la piedra, cualquier muro como forma básica de apropiación, la intencionada acción de dibujar letras, los surcos inadvertidos que deja cualquier lápiz sobre el papel, las letras metálicas percutidas con la fuerza de una vieja máquina de escribir, las formas simples en medio de pisadas sobre un pedazo de pavimento sin fraguar en la calle para que quede grabado en un hipotético para siempre, o sentir el chirrido de una punta malintencionada sobre la brillante pintura de un auto. Nada es tan simple, cada acción por irreflexiva que sea es el intento de una escritura, la propia o de la narración común de una ciudad o de los objetos.

En principio se trata de líneas, *¿Qué significa trazar una línea?*

Vuelvo a la pregunta de Brugnoli del capítulo anterior *¿Cuál es el signo de una incisión?... ¿qué significa romper una superficie?* Herir una superficie estando consciente de ese momento histórico, ahí la superficie estaba plena de sentido, el paisaje se llenaba de marcas e incisiones de violencia, carne desgarrada como se desgarra la superficie de un metal en la punta seca....



Francisco Sanfuentes, *Sin Título*, Aguafuerte y punta seca, 1991.



Francisco Sanfuentes, *Cualquier Calle*.



Georges Brassai, trabajos de la serie "Graffiti".

En la calle se borraba sistemáticamente el horror cotidiano, se ahogaban las voces de sufrimiento tras las murallas de casas por las que muchas veces cruzamos cotidianamente con miedo. Se refundaba, se volvía a grado cero, el limpiar una placa es silenciarla, acallar lo dicho, quedando todo apenas en una densa sordina.

La escritura muda, en un primer sentido, es la palabra que portan las cosas mudas mismas. Es la presencia de la significación que está inscrita sobre sus cuerpos y que resume el “todo habla” de Novalis (...) todo es trazo, vestigio o fósil (...) Cada una porta, ...las huellas de su historia, los signos de su destinación.¹⁹

El silencio puede ser revelado y reescrito, nada se puede borrar completamente, la calle y los pasajes que se abren desde ella son parte de una matriz inmensa, atiborrada de inscripciones que aún en su grado mínimo y aparentemente imperceptible, y por qué no decir, inaudible, que contienen lo que la historia ha dejado trazado en ellas.

No hay nada que no esté grabado por el tiempo y por otros.

Recuerdo aquí dos fragmentos de la novela del escritor romántico francés Víctor Hugo* “Nuestra Señora de París”. Ahora me voy a referir al primero, apenas un párrafo de la primera página que bien vale la pena recordar en medio de la trama por todos conocida en sus diversas adaptaciones cinematográficas. El autor en tercera persona refiriéndose a sí mismo y situado en su propio tiempo, hacia el año 1830, recorre rincones de la Catedral de Notre Dame de París, en un lugar oscuro del interior de una de sus torres nota una pequeña inscripción grabada toscamente en sus muros de piedra, estaba escrita en griego con caligrafía gótica y decía ANA-KH (Fatalidad), eran trazos de un torpe relato sin elaborar, trazas de lo que tal vez sucedió lejanamente alguna vez en esos rincones, nada que la Historia haya sido capaz de consignar, pues probablemente no se articulaba a sus fines de grandeza universal: “*El autor ... (dice Víctor Hugo) ... se interrogó, trató de adivinar cuál podía haber sido el alma atormentada que no había querido abandonar este mundo sin dejar allí marcado (en la frente de la vetusta iglesia) aquel estigma de crimen o condenación. Más tarde los muros fueron encalados o raspados (ignoro cuál de las dos cosas) y la inscripción desapareció.* Se trababa de inscripciones, incisiones y

¹⁹Ranciére, Jacques, “La parole muette. Essai sur la contradiction de la Litterature”, en Roberto Aceituno *La memoria de las cosas*. Ediciones Departamento de Artes Visuales, colección Escritos de Obras. Universidad de Chile, 2013.

gráficas que siempre, aún en su forma más torpe, serán escritura y rastros materiales de algo que pudo haber sucedido fuera de la historia, tal como todo trazo material e incisión dejada por alguien sobre las cosas. Ahí, Víctor Hugo entre fascinado y entristecido con el encuentro, comienza a elucubrar un relato posible que finalmente se transformará en el por todos conocido, pobre y desdichado Jorobado de Notre Dame.

El cuerpo es territorio de inscripción política.

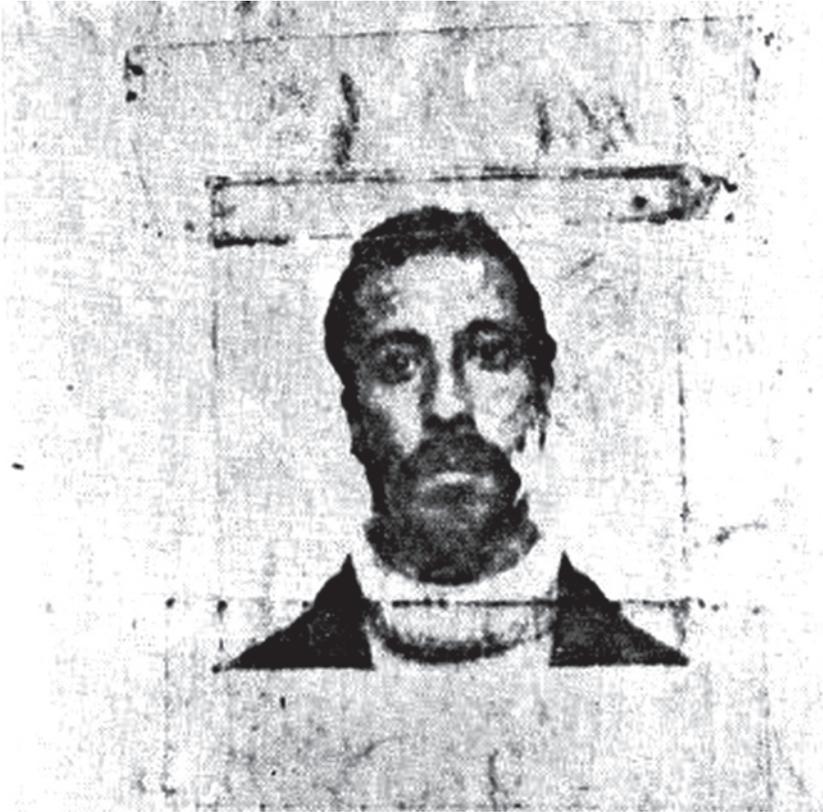
Una herida es el enunciado de una historia que exige su relato.

El cuerpo es espacio de escritura que es exteriorización de su biografía. Lo sucedido, el trauma se graba, se hace cuerpo mediante una incisión que deviene en cicatriz, que se encubre, se quiere borrar, aunque siempre es presencia latente; aun en su aparente ausencia, una vez suprimida su presencia física, se manifiesta recurrentemente en los ciclos de memoria del cuerpo...

En 1979 se publica el libro “Purgatorio” de Raúl Zurita, en su portada aparece un detalle de la cicatriz que él mismo se provocó con un metal caliente sobre su mejilla. En su interior otra fotografía presenta un retrato frontal a modo de foto carnet, donde se presenta su rostro parchado en el lugar de la herida. El cuerpo aquí es soporte primordial y absoluto del trazo urgente frente a la aciaga realidad. El cuerpo es el primer soporte de escritura, así el cuerpo habla, “el cuerpo es el primer lenguaje”, un “decir sin palabras”, la elocuencia del relato anterior a la palabra en la incisión sobre las cosas. La materialización del propio dolor, el abuso, el miedo y la tortura provocado por agentes de la dictadura en el carguero Maipo; luego, signo del miedo y desolación que se renueva cíclica y constantemente. La sangre negra lavada hecha imagen gráfica y representación persistente de ese fierro caliente sobre la carne como dolorosa forma de desocultación del trauma en su aparato psíquico. El electroencefalograma es la “expresión” o “manifestación gráfica” de lo que ya no tiene palabra.

El “peso de lo real” se instala en la dimensión traumática de la subjetividad a partir de aquello más difícil de simbolizar y marca una de las maneras por las cuales la historia se entiende más allá de su puro relato, de una pura ficción fantasmática.²⁰

²⁰ Aceituno, Roberto, *La memoria de las cosas*. Ediciones Departamento de Artes Visuales, colección Escritos de Obras. Universidad de Chile, 2013, p.62.



Purgatorio, Raúl Zurita, 1979.

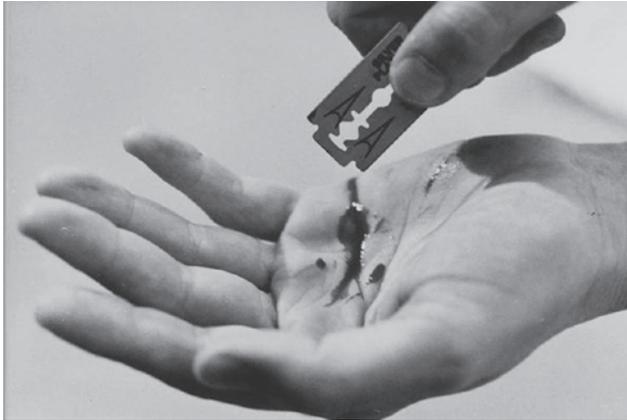
La cicatriz es la lengua corporal y visible de lo que ya no se podía nombrar. Una incisión en su forma más cruda y esencial no narra los hechos, no describe ni entrega pormenores, no explica nada... sólo le da cuerpo al nudo de relaciones que anterior al lenguaje se agitan como una masa informe al interior y en lo oculto de una vida. La palabra lo intenta, pero no contiene la pulsión de la herida que se oculta en el cuerpo: *Mi mejilla es en cielo estrellado y los lupanares de Chile* se lee tipográficamente en el libro, sobre los trazos de un electroencefalograma. Apenas dos encuadres dispuestos a la multiplicidad de sentidos que se abren desde lo que una cicatriz entraña.

En las consideraciones en torno al gesto de provocar (se) una incisión, en cualquiera de sus acepciones posibles vienen a cuento ciertos trabajos del artista español Santiago Sierra. Incisión que dibuja en el cuerpo soporte. Una línea de seis jóvenes desempleados son tatuados por un pago de 30 dólares haciendo visible y presente la evidencia de su carencia vital, “Línea de 250 centímetros tatuada sobre personas remuneradas” (Cuba, 1999), luego, “Línea de 160 cm. tatuada sobre cuatro personas remuneradas” (España, 2000), donde una línea de prostitutas adictas a la heroína cuyas espaldas indistintas son dibujadas, tatuadas con su estigma social, grabadas con una línea que nuevamente da a ver, hace visible lo que no siempre tiene rastro visible y se esconde la capa oculta de una vida. A cada una se le pagó el equivalente a una dosis de heroína: 67 dólares, sus cuerpos están alineados, cada uno recibe el dolor de un trazo idéntico, cada uno un ejemplar o copia sin numeración correlativa de la misma marginalidad y condena. Son vidas que podrán cambiar con el tiempo, sin embargo, cierto estigma o trauma de lo vivido puede prevalecer a lo largo de los años, cada vez más oculto en los comportamientos estandarizados que quien se integra o lo intenta, a la vida correcta o vida buena. Pueden prevalecer imaginariamente y dejándose sentir como una cicatriz en la dimensión “inmaterial” de la psique; el trazo de Santiago Sierra devela lo que ya es, en el momento de la acción y luego, al paso del tiempo, quizás siga develando cotidianamente aquello que tal vez sea dolor y se quiere infructuosamente borrar. Una línea grabada en la carne de los cuerpos y de las cosas, aquí sin elocuencia narrativa, contiene y devela lo que nunca se ha logrado borrar completamente. Y a veces, muchas veces es un rastro por desentrañar, o al menos imaginar.



Santiago Sierra, Línea de 160 cm. tatuada sobre cuatro personas remuneradas.

La artista francesa Gina Pane, a principio y mediados de los años setenta transforma su cuerpo en página cortes y laceraciones. Vestida de blanco como signo de pureza, estado anterior al dolor y soporte sin mácula visible, su cuerpo comparece a la espera de ser escrito y transformado en signo. En “Acción Sentimental”, performance realizada en 1973 ingresa a la escena con un ramo de flores en sus manos y comienza a cortarse la mano izquierda con una hoja de afeitar, se clava espinas de rosa en sus brazos, *La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales*, afirma Gina Pane. En “Psyché”, acción de 1974, se produce una herida en cruz sobre el vientre, cuatro líneas confluyen como en el ojo de la vida, pone en juego un decir visceral con la forma más simple y primordial de escritura de la humanidad: trazar una línea, manifestar la razón en la unidad básica del deseo puesto en juego en la atávica cultura de los tatuajes, dejar la seña de un suceso, exteriorizar lo que nos consume. La incisión como laceración es tantas veces también el único gesto viable para acallar el dolor de existir.



Aziones Sentimentale, Gina Pane,
Centre George Pompidou, París,
1973.

Es común encontrar personas cuyas manos y brazos están poblados de cicatrices, de cortes y quemaduras de cigarrillos. Solemos inquietarnos y empezamos rápidamente a ficcionar su origen, qué circunstancias son las que produjeron que alguien, solo o con la ayuda de otro, marcara su cuerpo con dolor. A veces en un acto desesperado y sin tener conciencia de ello se ha inscrito una marca definitiva que conmemora, aún sin querer, cada día un suceso de la existencia, y sin querer también se ha transformado en signo para otros, abierto en la pregunta y elucubración por el sentido de su origen. Una incisión como estigma presente siempre será una pregunta por el origen, una pulsión de ficcionar la vida de otro.

El COF: Centro de Orientación Femenino, es un blanco eufemismo de cárcel de mujeres. (Hace algunos años desarrollaba un trabajo con estudiantes de la Universidad Silva Henríquez que consistía en relevar, poner en el centro las pequeñas historias individuales, dejar de lado el supuesto de que grandes ideas e ingenios constituyen lo artístico, que finalmente el arte se trata también de buscar formas de materialización, conciencias de vida, de volverlas signo para que no consuman el interior de quien las padece). El lugar, específicamente, el “Patio Mandela” era un espacio muy limpio, ellas mismas lo mantenían, tenía pequeñas especies de almácigos, flores que lo decoraban aquí y allá. Sin embargo estaba brutalmente encajonado por muros de varios metros que sólo en su parte más alta, al estar coronados por enredaderas de alambres de púas, delataban que eso era una cárcel. Había pesadas puertas de fierro en la entrada y frente a los dormitorios. Las mujeres que conocí fueron siempre amables y cálidas, reían y sonreían con nosotros, nunca quise preguntar por el origen de su encierro, nadie quería hablar de ello, quizás sólo un relato fragmentado aparecía de vez en cuando. Era mejor distraerse y reír de cualquier cosa, enfocar la mirada más arriba del muro y los alambres de púas, o bajar la mirada sobre las pequeños y delicados espacios de flores (cuando les sugerí que remiraran el entorno con una cámara fotográfica, al revisar luego los archivos sólo me encontré con recurrentes encuadres de cielo y flores, miradas hacia arriba y hacia abajo, nunca al frente). El relato subyacente a todo aquello eran los cortes en los brazos, cicatrices lineales entrecruzándose en sus muñecas, una sobre la otra, delatando capas de tiempo, cada nueva marca endureciéndose sobre la cicatriz anterior, sucesos de rabia y pena, cortes para evitar la pena de ir a un patio de castigo donde se hace difícil sobrellevar el

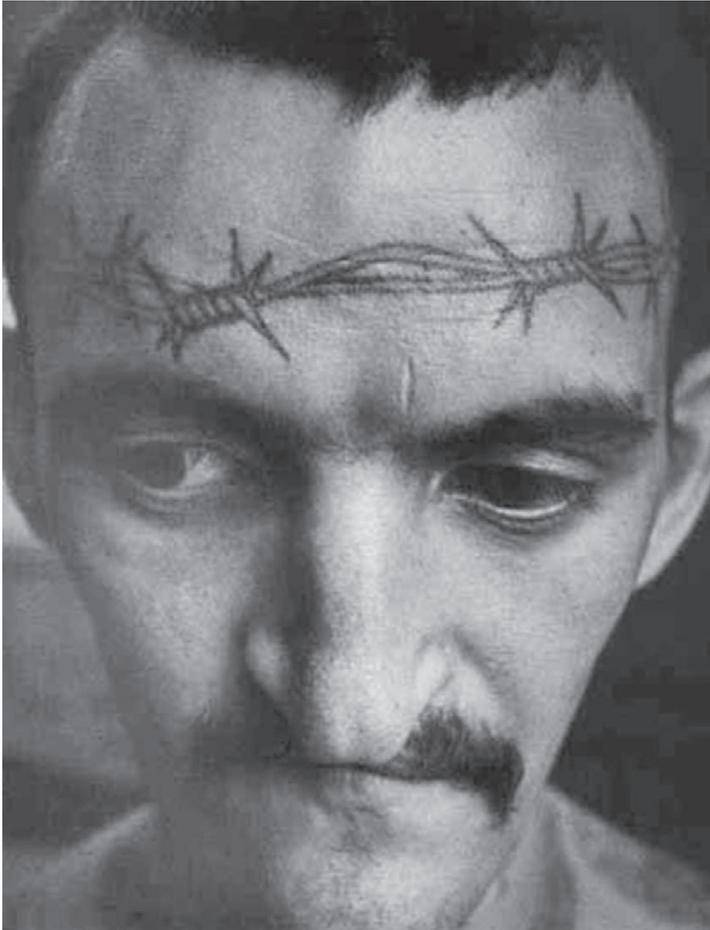
cotidiano. Cada uno de esos brazos era, entremedio del deseo de sonreír y mangas de ropa colorida y pulseras, la inscripción del testimonio de meses y años de encierro, alejamiento de hijos, exclusión y padecimiento. Cada trazo un hecho acumulándose en la cuenta de los años.



Francisco Sanfuentes. Patio Mandela, COF Centro Orientación Femenina, San Joaquín.

En el tatuaje carcelario el hecho de inscribir la historia codificada en el propio cuerpo es negar la posibilidad de enajenar el relato de una existencia desechada en otro soporte que no sea propio cuerpo, ahí éste sucede como archivo. Cada hito y deseo encarnado con la propia sangre fundida con la tinta. Me pregunto si no es la certeza de que en la exclusión y negación de ser parte del mundo, de no contar con nada más que el propio cuerpo, pues todo pertenece a “los otros” quienes lo estigmatizan

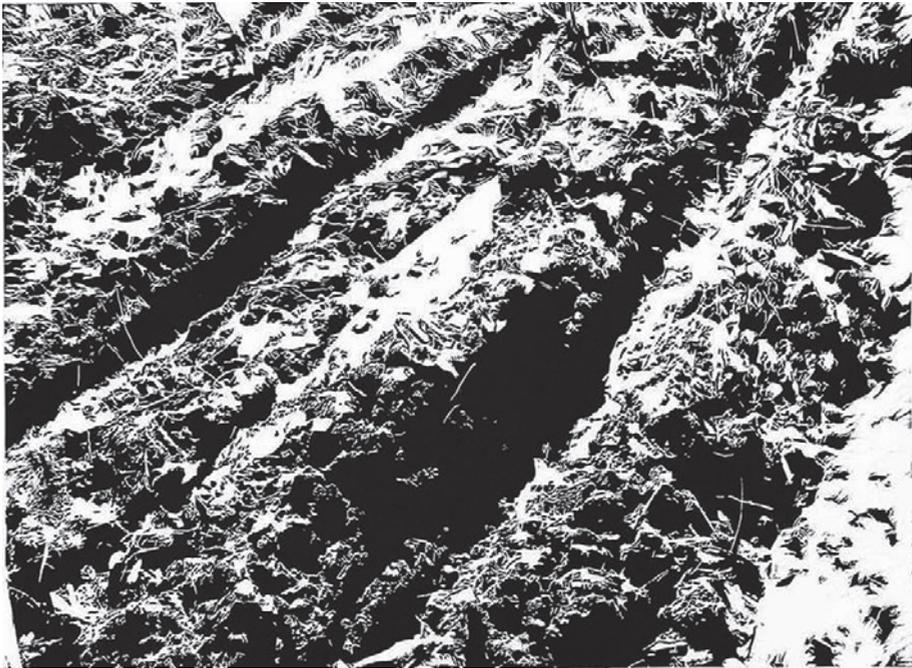
y descartan como “el otro”, lo que produce miedo, entonces lo que se pone en juego aquí es, entre tantos sentidos posibles, la materialización de un relato que ya no se quiere ni necesita ser escuchado por otros, quiere ser silenciado, apartado, consumándose su desafiliación de la vida de todos, un relato que por lo mismo no quiere ni requiere del aliento para ser pronunciado, y por lo mismo ya no necesita sobrevivir al propio cuerpo.



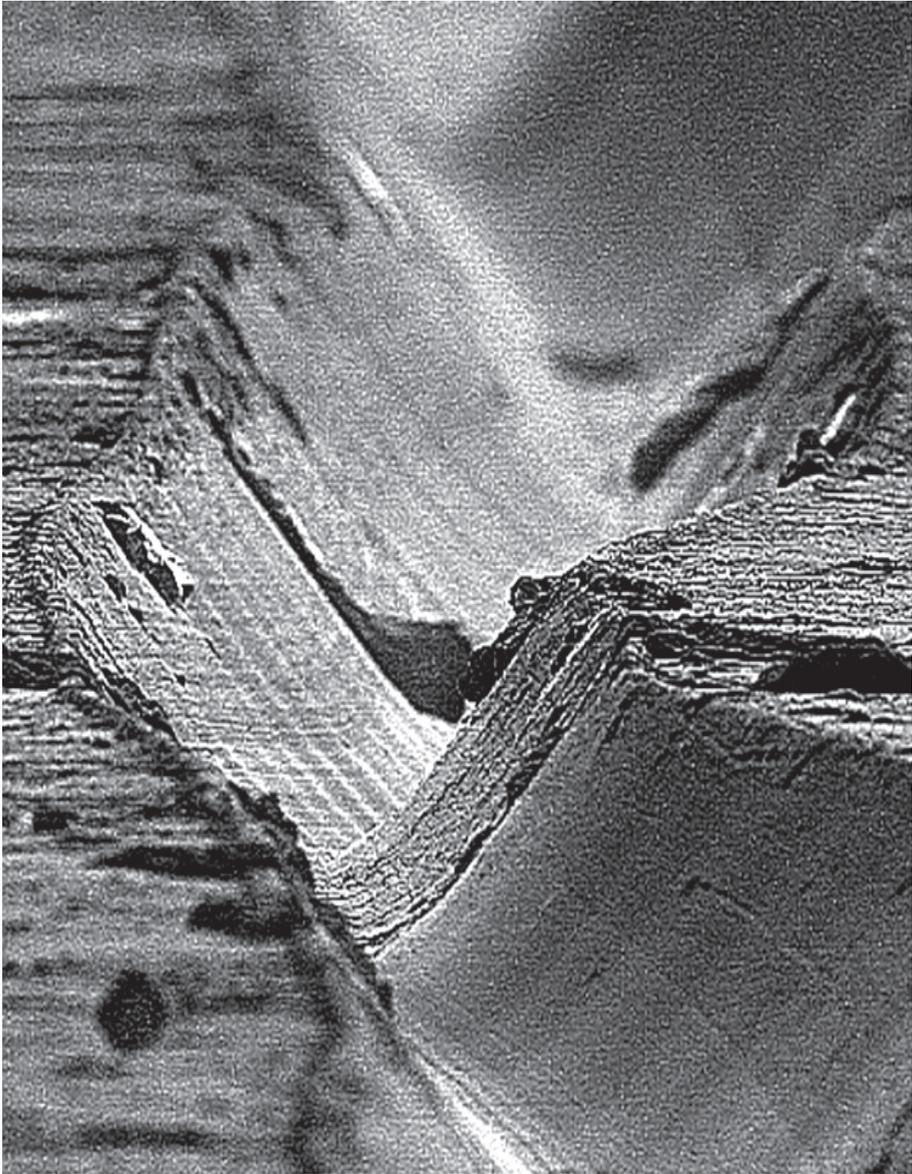
Tatuaje carcelario ruso.

En un polo al principio absolutamente opuesto, por los modos tradicionales puestos en juego y la aparente sencillez de contexto en que se genera, me interesa detenerme un momento en un proceso de trabajo que transita desde la ingenuidad del dibujante a la conciencia productiva y de sentido respecto del material y el procedimiento de grabar una superficie: Oscar González era un buen dibujante antes que grabador (muchos artistas en su época de estudiantes se acercan al grabado más por su inclinación inicial al dibujo y la creencia, no del todo errónea, que éste sería un territorio donde desplegar libre o impunemente esa práctica). Pronto se encuentra con la dificultad de que hay un cuerpo que se interpone entre su mano y el soporte, la matriz xilográfica que le hace resistencia, frena su mano, la veta de la madera resquebraja y astilla su línea, le propone nuevos problemas. El trazo suelto y seguro, muchas veces algo así como soberano y arrogante, de un dibujante se vuelve duro y tosco, requiere fuerza y pulsión del cuerpo. El trazo es ahora una incisión, una herida en la madera. El dibujo se vuelve torpe y tosco al principio. Oscar comienza a realizar una serie de intentos de grabados donde aparecen una serie de personajes, la mayoría rostros y cuerpos que trabajan en el campo: se trata de su familia. Es recurrente la presencia de su abuelo, campesino de Paine quien trabaja cultivando la tierra día a día desde hace décadas, arando en ella, grabando surcos, su mismo rostro es una superficie plena de incisiones del tiempo y esfuerzos a la intemperie. Oscar rechaza toda forma de “desplazamiento” conceptual o aparente intelectualización del trabajo, afirma que lo suyo es el oficio, la habilidad de las manos, la artesanía en la producción de la imagen, el trabajo de cada matriz es un esfuerzo detallado de trazar los surcos e incisiones de tiempo en el cuerpo de esas personas.... trabajo que lucha con la resistencia del materia, de la tierra pero finalmente se hace cuerpo en ella. Finalmente se produce el nexo, la incisión xilográfica es para él una suerte de analogía con la vida de arar la tierra de su abuelo, se trata de la nobleza de quien hace la vida con sus manos; la técnica del grabado, en este caso no es sólo un dispositivo reproductor de imágenes, es signo de la fuerza de trabajo, se trata de la disputa y la toma de cuerpo más allá de la mera imagen descriptivo de un mundo, el mundo de quien se compromete en una relación y disputa con las cosas, y esa es su única forma posible de ser e incidir en el mundo. Aquí se trata de lo que ha sido grabado desbastado, gastado, corroído, algún agente ha incidido en una cosa, en las cosas. Ha

dejado en él algo así como una marca definitiva, en constante mutación o no. Lo que ha sido grabado ha recibido una marca de otro que ahora está ausente, pero que late como presencia en el espacio, incisión, hueco o marca que ha dejado. Y por ahora con eso basta para que tenga sentido.



Pala y Piedra. Oscar González. Xilografía 200 x 150 cm. (2014).



Surco de un vinilo con mil aumentos.

INTERLOQUIO / EL SONIDO

Peter Szendy en su texto “En lo profundo de un oído/ Una estética de la Escucha” refiere a la posibilidad de autobiografía de las cosas, un extraño sub-género narrativo llamado “cuento de objeto”, *Todo tipo de objetos o cosas han sido convertidos en sujetos narradores de su supuesta vida, y no debemos descartar demasiado fácil esas narrativas bajo el pretexto de que son animistas*. Szendy quiere abordar una posible biografía aural de las cosas, para ello recurre a “El misterio de la acústica”, pequeño texto o panfleto publicado en 1912 por Adolf Loos protestando por la destrucción de un famoso teatro consagrado a la interpretación de grandes conciertos: *Durante cuarenta años el material absorbió buena música (...) Esos son cambios moleculares misteriosos que hasta ahora sólo han sido observados en la madera de la cual están hechos los violines. ¿Quiere decir que para darle buena acústica a un espacio hay que tocar música en él? (...) Hay que tocar buena música (...) Se puede engañar a la gente, pero no se puede engañar a las almas de lo material.*²¹ El texto es elocuente, aunque aquí no se trate solamente de teatros ni menos de la “buena música”, afirma, acaso temerariamente, que las cosas sufren cambios físicos al ser afectadas por fenómenos, no siempre clasificables ni medibles desde lo materialmente tangible o verificable. Los sonidos se inscriben también en las cosas, una avenida transfigurada por la exuberancia de los ruidos que la pueblan –por su silencio– la violencia de un sonido que fisuró un objeto en su estructura no palpable - las palabras dichas o no y cómo están dichas - las cosas que han sido tocadas con afecto o no - el silencio ensimismado de su abandono - la borradura nunca termina por consumarse.

Se trata de auscultar las cosas, de estar atento a revelar su pequeña historia.

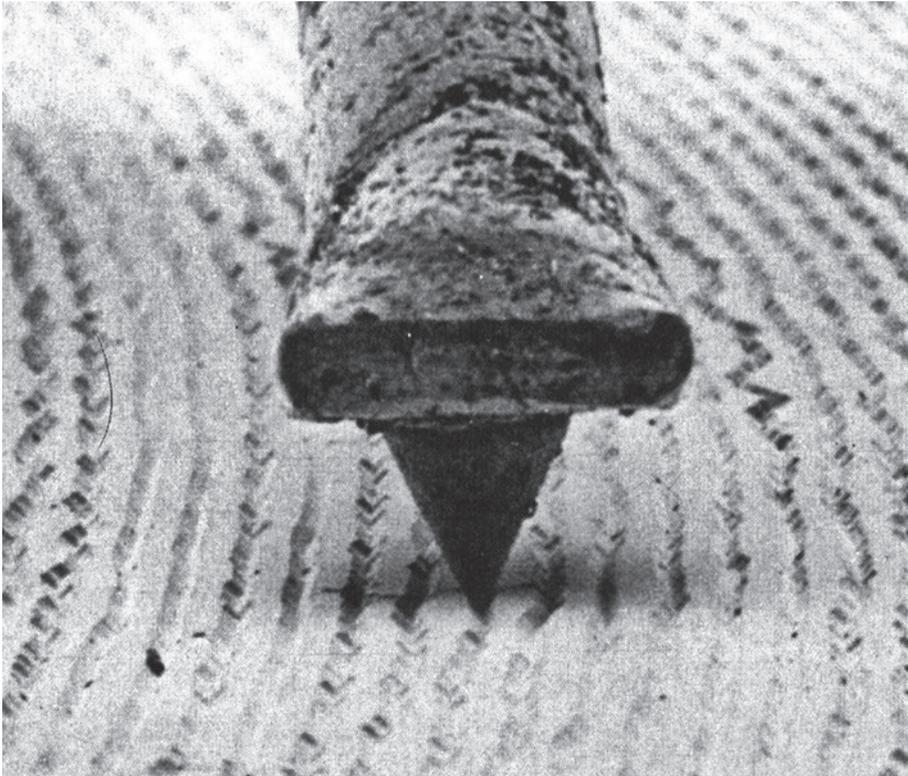
En el hablar cotidiano, la palabra “grabar” se abre a dos acepciones comunes y demasiado familiares. La primera que ya ha sido recurrente en este texto, grabar como rascar o hacer incisiones sobre una superficie, la palabra que se quiere retener o es digna de retener cincelado sobre una piedra, o simplemente un nombre dejado como relieve difícil de borrar sobre la ciudad. Grabar es querer ser cuerpo, cifrar materialmente lo significativo, aunque lo que sea significativo no se reduce simplemente a las acepciones comunes de lo importante. Luego, la segunda: grabar un sonido, registrar el acontecimiento sonoro de una voz, del roce de las cosas, del

²¹ Loos, Adolf, *El misterio de la acústica*. Publicación de 1912.

mundo que nos rodea y se revela desde lo que solamente se puede escuchar, o también de los sonidos articulados que a lo largo de la historia hemos llamado música.

Es la inscripción a modo de huella en un soporte dado que inmediatamente deviene en matriz posible de ser reproducida mediante un dispositivo.

El sonido hiere los tímpanos, rasca sus cavidades como una punta de metal agrediendo el cuerpo que le resista como soporte. El sonido hiere la cinta, el chirrido del metal es el crujido registrado por la grabación que se dice saturada. La punta dibuja el flujo de intensidad de cuerpo como electro encefalograma de lo que pulsa en nuestra psique.



Así lucen un disco de vinilo en un microscopio electrónico cuando la aguja yace sobre los surcos de éste mientras la aguja gira. Imagen obtenida con cámara de aumento.

La punta dibuja y revienta la gráfica que visualiza lo sonoro. El chirrido de la incisión persiste como si fuese una marca de luz en la retina. El sonido es incisión o pluma que dibuja en la arena.

Me desvíó un poco más con Daniel Johnston, un personaje perdido hacia el interior de Estados Unidos con su pequeña grabadora de cassette, como un extraño dentro de su pequeño mundo provinciano y propia familia recorriendo la casa y grabando todo lo que sucediera, entrometiéndose en las conversaciones cotidianas, enervando a todos por la impertinencia y sin sentido de querer registrar todo por alguna razón que rápidamente fue catalogada de trastorno mental. Quizás necesitaba sólo guardar ese tiempo, mediarlo, volver a escucharlo, no para comprender nada, sino sólo para poder experimentarlo. Como si recogiera cosas como un pedazo de mantel, una pieza de ropa, una servilleta sucia, la textura de los siempre patéticos paisajes que cuelgan en la pared, revelar los pliegues de lo que quedó en la basura para no dejarlos ir, capturar su sonido o su imagen para guardar encuadres como hilachas de una vida. Luego se encerraba con su radio grabadora Boombox Sanyo monoaural para grabar extrañas canciones de desamor, superhéroes, tristeza y apocalipsis cristiano, y luego grababa especies de LP en cassettes. Cada nuevo ejemplar era interpretado nuevamente, quizás si idénticamente con las mismas canciones, con el afán de la misma forma, con la imposibilidad del uno igual a otro, gesto repetido que al no tener contexto que lo explique o legitime se convierte en patológico; una edición laboriosamente producida copia a copia sobre la cinta magnética, gastando y experimentando el tiempo. Cada falla imposible de reproducir en la siguiente copia, cada una con el desgaste corporal de tiempo transcurrido y vivido de forma irreplicable. Como quien edita un grabado, experimentando el tiempo y el cansancio, o simplemente el transcurrir del pensamiento cuando la máquina es el cuerpo, y este cuerpo era una voz aguda y frágil.

Hace ya bastantes años –por los noventas– en el contexto de un encargo a estudiantes de grabado de la Universidad ARCIS que consistía en registrar fragmentos de la ciudad mediante el frotado, recoger su huella de la forma quizás más básica y a la vez la más cercana, por no decir certera, Carolina Vargas apareció por el taller sin

ninguna imagen o impreso que mostrar como lo haría el resto de sus compañeros. El encargo comprendía una serie de pliegos de papel que debían desplegarse sobre los muros. Ella no traía nada, sólo una grabadora de cassette donde había registrado el sonido del lápiz y el carboncillo frotando el papel de un fragmento de calle en la mitad de Avenida Grecia una noche. Se trataba de una especie de rasquido cuyo origen era difícil de discernir, sonidos de autos que se cruzaban y uno que otro perro que ladraba en puntos difíciles de determinar por la imaginación que provoca el sonido. ¿Que podía tener eso que ver con el grabado?... registrar el acontecimiento de registrar, no había frotado como huella de la acción, tampoco había fotografías, sólo ese sonido como única huella y registro de un momento que siempre será más complejo que cualquier forma de registro parcial, no había piel pero si el remedo sonoro de una piel.



Bela Bartók en la Academia de Ciencias Húngara revisando sus notaciones de música folklórica tomadas en terreno.

Quizás fue ese uno de los momentos que marcan para mí el ingreso del sonido en el mundo del grabado, si los pliegos de papel manchados que se exponían sobre el muro del taller eran un registro y suerte de apropiación de un trozo de la ciudad, esa grabación era lo mismo. En ella, por medio de la escritura del cabezal electromagnético, había quedado registrado ese acontecimiento, las redondeadas incisiones del ronco sonido de un auto que pasa, el rasquido agudo y punzante de las patas de un perro metido entre el papel, una mano que pulsa y se frota en las estrias de la calle sin ningún sentido productivo aparente.

Luego, frotar, dejar el cuerpo, su huella electromagnética era también el registro imposible, fatal condición de cualquier pretensión de registrar un pedazo de experiencia, aunque en la cinta sin trucar digitalmente, al menos sabemos que algo sucedió, más atrás o por debajo, en una profundidad que se proyecta como una sombra respecto de la superficie de lo que llamamos la objetividad.

Rascar en las cosas grabadas tiene un sonido y ese sonido a veces es música. *Esa efímera vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo y que persiste y cobra sentido gracias a la memoria ordenadora del hombre.*²²

Cuando era niño, con algún amigo intentamos hacer un experimento: En la casa de mis padres había muchos discos de vinilo, al principio era la curiosidad por saber cómo ese objeto tan tosco contenía o podía producir algún sonido. Fabricamos un pequeño cono de papel con una aguja de coser, echamos a andar el tocadiscos, y sin tener mucha conciencia del daño que podríamos estar haciendo al disco apoyamos la aguja en los surcos, probablemente con mucha más presión de la que sería capaz de soportar... acercando el oído a la pequeña boca, como diminuto megáfono del cilindro se podía escuchar muy levemente algo como música, era una ínfima amplificación... pero el sonido, rastros de su acontecimiento, estaba grabado en la cosa, estaba cifrado materialmente en los surcos; eran estrias tal como si fuese una de las quebradas de Guadalupe Santa Cruz donde alguna vez imaginó el ahora ausente poder horadante del agua. Nosotros acariciáramos ciegamente las incisiones de un buril.

²² Valls Gorina, Manuel, "Para entender la música", Alianza Editorial, Madrid, 1978.



Bárbara Galaz. Gofrado sobre lámina de aluminio (2015).

4.- LA MATRIZ

Ante la pregunta de qué constituye lo esencial de un grabado, Nelson Plaza responde: *Si no hay matriz, cualquiera que sea su materialidad o naturaleza, no hay grabado. Ya sea en el sentido tradicional o desplazados sus términos a otros modos hacer: si esa matriz (estabilizada), bajo ciertas constantes técnicas es susceptible de editarse lo hace aún más grabado*, condición básica y tal vez única que entre otros modos de producción artística.

Luis Camitzer diría de esta relación indisoluble entre matriz-copia o impreso: *el grabado es resultado de una superficie reproductora de imágenes idénticas sobre un receptor, bajo repetición de “condiciones técnicas” (...) La esencia conceptual del Grabado, su única constante ideológica parece ser entonces la facultad de editar.*²³

En el año 1980 en el contexto de un recordado encuentro que se realiza en el Taller Artes Visuales donde diversos artistas relacionados con esta práctica son convocados para hablar en torno al grabado, se discute, y de verdad se discute en torno a cuál es la condición mínima para poder nombrar algo como un grabado. Los argumentos son diversos, las miradas más tradicionales proclives al disciplinamiento histórico-técnico, como la de Eduardo Garreaud, sostienen que se trata de matrices y por ende de sus respectivas ediciones de copias “idénticas” entre sí, lo que implica necesariamente rigor y oficio, el someterse a los parámetros técnicos descritos por la disciplina. Por otra parte, principalmente desde la voz de Eduardo Vilches, se expone el argumento de que lo central no necesariamente está en la obligación de editar, lo fundamental residiría en que el grabado se trata de impresos, no necesariamente una edición, lo que deviene, claro, de una matriz, cualquiera sea la condición de esta, que incluso en el proceso técnico de copiar o producir imágenes, estas pueden ir mutando por desgaste, sobre empastado, perversión paulatina de las condiciones de impresión etc. Entonces, lo único que se podría determinar como fundamental en el proceso es la existencia de una matriz, su condición de objeto que, por elaboración o alguna forma de seducción, se vuelva necesario y significativo su registro, o la imagen perversa de ella. Matriz es desde donde se extrae la tinta, es maternidad, el lugar desde donde se surgen las cosas. Construir o designar una matriz es constituir un origen, que luego se vuelve aurático, porque está ausente.

²³ Camnitzer, Luis, «Texto». En: Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter: *The New York Graphic Workshop*. Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969, s/n.

¿Por qué un cuerpo hecho de incisiones y marcas deviene en la necesidad de su copia o registro? ¿Es una forma de apropiación? ¿La necesidad de que lo que es uno se vuelva múltiple? ¿Es mediar lo real para que ahí recién se vuelva visible? ¿Grabar y reproducir un sonido para realmente poder comenzar escuchar?

Un objeto cualquiera no es matriz hasta que provoque el deseo de su copia, hasta que alguien no lo conciba como objeto productor de imágenes. La pregunta es si con el mero deseo basta, que el ciclo no está consumado sólo y exclusivamente en la generación de impresos, sino que quizás basta con imaginar o designar algo, cosa o situación como posibilidad constituirse como molde vital; ahí el signo del objeto ha cambiado a ser matriz.

Las matrices tradicionales:

Piedras calcáreas, metales como fierro, cobre, aluminio, zinc o bronce, maderas, linóleo etc. Cosas que reciben las pulsiones del grabador. De ser superficie pulida y virgen, se carga de tiempo y deseos de que alguna imagen se revele enquistada, fijada en su fortaleza material y permanezca en el tiempo sustrayéndose a la fragilidad de la vida y el papel.

El grabador se compromete mejor: para él la materia existe. Y la materia existe, al punto bajo su mano obrante. Es piedra, madera, pizarra, cobre, zinc. La materia es el primer adversario...

Tiene todas las multiplicidades del mundo hostil, del mundo por dominar. El grabador empieza su obra en un sueño de voluntad. Es un trabajador. Es un artesano. Tiene toda la gloria del obrero.

Grabado como historia de la lucha contra la materia.

El hierro es fuerza recta, fuerza segura, fuerza esencial.

Sueños de silencio y musicalidad en medio del estrépito de su fragua.²⁴

El fierro silencioso y severo, aun trayendo residuos de la violencia aplacada de su proceso de producción, la violencia en su laminado y tantas veces abuso y pobreza, producto de la enajenación de la fuerza de trabajo... Llega a nosotros como frío silencio, pesado y pleno de agresividad latente. Cuerpo de lo que ha sido sometido y amenaza con volver a desbordarse y herir a quien lo domina. Horadar, violentar,

²⁴ Bachelard, Gastón, "Materia y mano". En: *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica, México (1985); p. 68.

grabar, romper es de algún modo restituir su estado anterior de agitación clausurada y velada por el brillo obsesivo del grabador que supone crear una imagen como si no hubiera nada anterior a ella.

El metal siempre me ha atraído. El metal es duro, fuerte, y, por ende, cualquier acto de intervenirlo significa una fuerza igual de inmensa.

Como el ácido que devora y deshace toda la magnitud y resplandecencia del metal, que, tras la lenta e incansable acometida del ácido, se vuelve opaco y estéril. Su dignidad orgullosa y brillante se convierte en asco de quemadura profunda, de fruta podrida, de décadas sobre la piel.

Irreverente, el ácido levanta el barniz y aparece la suciedad, la marca indeseada, la secuela, huella de una lucha silenciosa, como grito desgarrador que bajo el agua no se oye, entre dos elementos que se deshacen y desgastan el uno al otro.²⁵

Una matriz está hecha de insistencia, muchas veces de estratos indiscernibles, está hecha de tiempo:

Las palabras, al igual que la matriz del metal, poseen diversas capas difíciles de distinguir. Un brillo debe ser diferente de otro a través de una cierta inclinación del cuerpo, y sobre todo, del ojo. En un cierto ángulo de luz y con las pupilas dilatadas, aparecen las capas geológicas depositadas unas sobre otras, las capas de ocupación, y otras intervenciones que han dejado huellas. La arqueología indaga en los basurales como restos de vida material. Basurales, grabados o pinturas rupestres y manantiales, ríos o cursos se estrechan en la edad de un lugar. Yo debo exorbitar la mirada para llevar a cabo la partición entre las manchas fantasmagóricas que son propias del aluminio, el centelleo en las imágenes fotográficas y la oscuridad que pertenece a la historia.²⁶

Una matriz es un territorio frágil descansando sobre el mesón de trabajo pero infinito al penetrar sus deslindes con la mirada:

No posee memoria el aluminio, es blando, cuesta que persista su traza bajo la nueva mordida del ácido. O tal vez esa blandura le confiere otro modo de memoria, una susceptibilidad que lo vuelva alerta a lo inmediato. No se le puede pasar a llevar, registra el gesto mínimo de un error, una punta seca que se cambia de lugar, otra plancha que lo roza inadvertidamente, todo lo raya y ensucia el trabajo. Ensucia por lo mismo que el aluminio es blando, que no resiste la borradora completa, nunca retorna al blanco.

²⁵ Aburto, Andrés, “Escritos de proceso”, Taller de Grabado, Universidad de Chile.

²⁶ Santa Cruz, Guadalupe, “Quebrada”, Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.

*El Norte no es la pampa y la pampa no es el desierto, sin embargo lo desértico del Norte es su escritura entornada, no fatiga ni agrede como el libro de las ciudades que fuerzan a contradecirlas, páginas y páginas por responder, hojas y hojas, capítulos enteros de anotaciones al margen, de tarjar, de leer entrelíneas, de hacerme cuerpo con sus dichos para atravesarlos en el modo de la distancia que permite ir allende su afanoso cuaderno.
Prefiero corregir las inscripciones en la matriz de grabado.²⁷*

El cuerpo como matriz:

Las marcas que ha dejado un cuerpo o cosa en alguna superficie son emanaciones que permanecen cuando el cuerpo originario y su acontecimiento se disipan, son débiles resonancias de una biografía por descifrar. Es un modo de permanecer, ser presencia, marcar lo propio y ser lo que se exuda.

La impresión de un cuerpo sobre una superficie también es un sudario, sudor, exhalación material e interioridad que se desborda y desparrama, vestigio en el paño que lo cubre. Es común en muchas personas conservar alguna prenda de alguien muy querido que ha muerto; una especie de fetiche que contiene aún la presencia de la persona, y no se trata de una fantasía psicológica, los cuerpos dejan su rastro orgánico en las fibras. La prenda se ha formado, deformado, amoldado al cuerpo de quién la usaba. Aún en lo inadvertido es presencia física del ausente.

Son recurrentes las referencias y polémicas respecto del Sudario de Turín, sábana atribuida al registro del cuerpo de Cristo, cuya importancia aquí, más allá de la identidad que genera polémica y devoción, reside en si eso se trataría del registro de un cuerpo.

La artista mexicana Teresa Margollés presenta expone una serie de mantas ensangrentadas que habrían cubierto cadáveres producto de la violencia y el narcotráfico en México. La ficha técnica de la exposición dice: “(2006) Cobijas utilizadas para envolver cadáveres víctimas de la delincuencia organizada. 7 cobijas sobre 7 Sostenedores de Metal / Materia Orgánica” La fotografía es un medio que espectacularmente puede intentar dar cuenta de la imagen de la violencia, la puede describir con pormenores y detalles, se quiere inscribir socialmente como un modo

²⁷ Santa Cruz, Guadalupe, “Quebrada”, Ocho Libros Editores. Santiago, 2006.

de relato irrefutable. Pero también hay asepsia en su gesto, y el grabado no tiene esa distancia, pues se trata de contactos y fluidos que cruzan de un lado a otro; claro, si fuera una fotografía análoga, la luz habría rebotado en el cuerpo, lo habría tocado para finalmente volver su haz deformado por la topografía de ese cuerpo muerto a imprimirse en el negativo. Sin embargo, aunque sin la capacidad de narrar, sólo de presentar, las mantas reales o ficcionadas por Margollés exhiben y dejan oler el rastro del cuerpo muerto, su secreción de miedo y muerte puede constituirse en la presencia absoluta de quien ha desaparecido. El sudario contiene lo que quedó de la vida que se ha suspendido en el ritual de abstracción para una muerte recubierta y soportable. Alejandra Ulloa, en el año 2012 participando en “Prestada”, proyecto de artistas-estudiantes, recibe a modo de “residencia” una casa taller bastante deteriorada, por



Teresa Margollés.
Cobijas utilizadas para envolver cadáveres víctimas de la delincuencia organizada. 7 cobijas sobre 7 Sostenedores de Metal / Materia Orgánica. 2006.



el plazo de una semana; la idea colectiva es conocer el lugar, apropiarse de él, re imaginarlo, intervenirlo desde problemas o gestos que cada uno libremente asocie al grabado. Ella decide accionar más literalmente y por lo mismo quizás de manera más radical en la idea de habitar, de ser e incluso padecer el lugar. Se queda varias noches sola en el lugar, se desnuda y cubre su cuerpo con grasa para contrarrestar el frío, quizás elucubró el deseo de experimentar viejas formas de sobrevivir. (imposible no pensar aquí en la obsesión vital de Joseph Beuys por la grasa con que es recubierto para protegerlo del frío por los tártaros de Crimea, que lo encontraron herido y casi congelado). Sentir la humedad del mar y luego apegarse, tocar, restregarse, frotarse contra los muros durante 30 horas con el deseo de pertenecer o dejar una marca en la que probablemente nadie reparará. Ella se pasea por el lugar, a oscuras observa sus rincones, lo escucha, percibe e imagina la calle encerrada tras el portón metálico de la entrada, duerme, intenta dormir. No sabemos mucho más. Sentir la humedad del mar y luego apegarse, tocar, restregarse, frotarse contra los muros durante 30 horas con el deseo de pertenecer o dejar una marca en la que probablemente nadie reparará. En su deambular va imprimiendo su cuerpo sobre los muros, casi imperceptibles vestigios de grasa son el único registro de la acción de habitar. Se toca para poseer, se toca para que las cosas sean parte de uno, de la memoria táctil que se registra en nuestro cuerpo, se toca para dejar algo de uno en otro, se toca para conocer. El grabado, insisto en ello, siempre se tratará del sentido profundo de tocar.

La calle como matriz:

Cartón, cartón corrugado, tela, trozos de colores que ahora son irrelevantes, fibras, tramas de hilo que cubrieron y abrigaron el cuerpo de alguien, una lata aplastada, la mano y su primera pulsión sobre las cosas, partes de cosas, de metal, de aluminio, de fierro, de plástico, de tela, cáscara de muros, líneas, dibujos de cables, alambres, cordeles, zapatos, suelas de zapatos, plumas, papeles doblados, pegados, arrugados, una puerta, adoquines, sonidos, ruidos pequeños y grandes, fotos rotas, fragmentos de fotos, la pata disfuncional de un juguete o simplemente la piel sucia de cualquier calle, el polvillo molido de la ciudad, petróleo evaporado que deviene en una especie de tóner de fotocopia, caspa que va rellenando sus recovecos en el día a día tal como se llenan de tinta surcos del aguafuerte.

Si realizamos el ejercicio de abrirnos a la calle, acto fundamental de todo artista, y experimentar (nos) en medio de las cosas, dejarnos provocar, movernos entre sus residuos y marcas como si fuesen signos, jugar con la subsistencia de nuestro pequeño mundo y certeza en medio de la crudeza de la intemperie que no nos reconoce y menos nos necesita, donde cada pequeño residuo de objeto, usado, desechado, es umbral de mundos posibles. André Bretón dice en “Nadja” que uno de los espacios privilegiados para la práctica del surrealismo (digo surrealismo en tanto filosofía y deriva existencial) es la “feria de las pulgas”, ese universo de pedazos, fragmentos sin referente, objetos de funcionalidad caída en desgracia, basura elevada al estatuto de objeto deseable, vendible e intercambiable por el sólo hecho de alinearse junto a otras cosas igualmente desdichadas, iluminándose ahora sobre un mantel invariablemente sucio, pero menos sucio que la calle. En efecto, nada hay en la calle que sea insignificante, todo ha sido vivido y palpado por otros, cada residuo de papel, el pedazo de la hoja de un cuaderno, una boleta, el envase vacío de algún alimento, etc... todos conservan la huella de quien los manipuló, los usó, son parte de una biografía a la que nunca tendremos acceso plenamente. Hubo ahí una pequeña historia, el momento de banalidad de cualquiera, un pequeño deseo o placer que luego queda arrastrándose por la calle. Arrugar papeles con la mano en un espacio de arte o galería y arrojarlos al suelo a la vista de cualquiera como si se trataran de obras de arte es abrir la mirada al valor de lo que en la aparente insignificancia de un cotidiano, el cuerpo, el nuestro, transforma y lo vuelve un objeto único, como único es el cuerpo matriz que lo moldeó... es, tal como dice Camnitzer, un “texto que una vez leído jamás podrá ser desleído”.

Cualquier pequeña cosa recogida y llevada al taller de grabado se transforma en matriz de posibilidades de lo visible y lo pensable, por el sólo hecho de estar ahí, reposando sobre su mínima historia, reconocida, atesorada y trasladada al taller, luego entintada, cuidando que cada mínimo rincón y relieve de su topografía quede impregnando con tinta, (eso que en el cotidiano es la mancha indeseada que se queda metida en los pliegues de nuestra piel), luego limpiarla lentamente, retirando la tinta sólo de la superficie, para que se vaya revelando y apareciendo la imagen de los surcos, la presencia del dibujo de su forma antes desechada por ser sólo una forma. También fotocopiada para que el tóner quemado por el calor de la máquina fije su nueva imagen negra y rotunda, desgastada. También escaneada y ampliada su micro

topografía, una especie de subconsciente visual al fondo ampliado de sus trazas para ingresar nuevamente al campo de lo contemplable de la propia vida y la de otros.

Cuando la razón ficciona respuestas se silencia el pequeño sonido de la imaginación que siempre es cierta por la potencia de su humilde apertura a todos los posibles aunque siempre sindicada de inverificable.

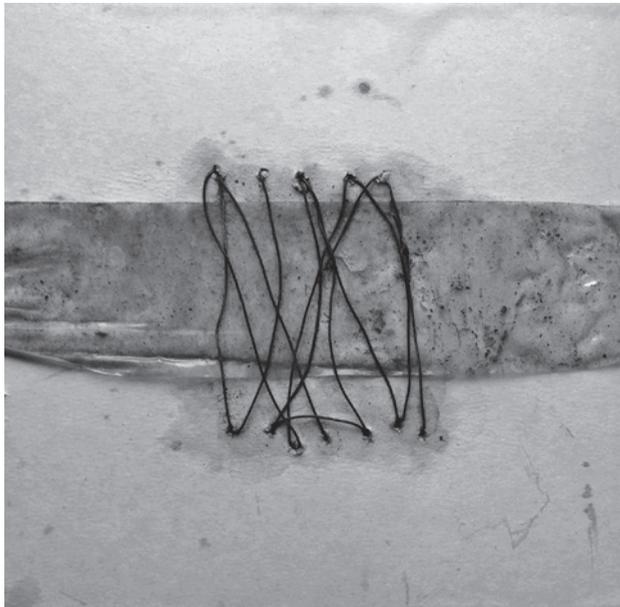
Cada una de estas cosas es una matriz posible de ser impresa para tentar una escritura material, que aunque no traduzca nada, continúa con el peregrinaje en este paisaje de moldes vacíos.

Claudio Aranda, en una mezcla de ocio y necesidad hace el ejercicio de recorrer las calles de su barrio (específicamente Yungay). Después de un tiempo más o menos largo de andar en busca de algo que no sabe qué es, pero que tenía que ser de la calle: andar en busca de algo necesita paciencia y tiempo. Al principio sólo se nos muestra lo obvio y familiar, se debe ser un “paseante atento” (Aragón) y recorrer la ciudad como un recién llegado, quizás perder la necesidad práctica de algún encuentro, que ya no se trate de lo significativo sino dejar que lo insignificante se revele, que la caminata sea como el pensamiento, errático y desinteresado. Lo que se busca no siempre es lo que encontraremos, sino lo inesperado que siempre ha estado ahí, quizá al lado, inadvertido, pues las cosas casi nunca están al centro sino al lado, debajo, arriba o detrás de... y se camina esperando esa pequeña y casi inadvertida provocación para que la imaginación la transforme en “encuentro”. En medio de dar vueltas y vueltas, inventando algo que ir a comprar, observa las decenas de afiches, los pequeños que casi no se ven, que se muestran y desaparecen cotidianamente en las murallas y portones de almacenes, la mayoría impresiones o fotocopias en negro que refieren a una persona o a un perro perdido, un algo de música que no tiene otra forma de hacerse notar fuera de su pequeño espacio, al menos es cumplir el deseo de ver su nombre diseminado en la calle, de tanto en tanto, algún afiche coloreado y chueco de una campaña de salud municipal, todos pegados burdamente en los postes, paredes y ventanas con huincha plástica, a veces el afiche ha sido desprendido y quedan los restos de tiras engomadas como marca que sostiene un vacío, nada muy dramático, sólo una ausencia insignificante que ni siquiera basta para formular una pregunta. Pero al estar en estado de inutilidad, esas pequeñas franjas siempre brillan si uno es capaz de aislarse de la totalidad saturada de estímulos de una calle,

a ratos pueden ser irregulares cuadros de vidrios que cubren texturas de mínimos paisajes. Un vidrio que enmarca, resalta y vuelve deseable cualquier cosa, cualquier mancha, digamos infame, se vuelve seductoramente pictórica detrás del brillo. Aranda repara en esa insignificancia y retira las huinchas llevándose con ellas costras de muros que siempre figuran algo, ese polvillo que recubre la ciudad, que rellena cicatrices, escenas y paisajes, bueno, al menos, que sean testimonio de su tiempo, de su especie de habitar caminando inadvertido por el barrio. Luego, en el taller –apenas una mesa es lo necesario para constituirse como tal– el polvillo de la calle devino metonímicamente en tinta y el plástico pegajoso en el soporte que contiene y preserva su marca.

Si la calle aun es una atiborrada costra de rastros fuera de toda posible taxonomía, se trata aquí de los dispositivos de impresión del grabado y la gráfica de poner en juego los modos de develarlas, de traerlas a presencia lo que la cosa entraña.

Francisco Brugnoli en las primeras clases de Introducción al Grabado, taller de corte claramente experimental realizado en el TAV para estudiantes de la Universidad ARCIS en 1984, cita a Martínez Bonatti a fines de los sesenta en el contexto de las primeras conversaciones de taller “en torno a la prensa”; en el Taller de Artes Visuales propone: *un frotado de la Iglesia Recoleta Dominica es un grabado*. La totalidad del edificio es designado como matriz. Imaginaba recubrir de papel ese



Obra de Claudio Aranda.

gran portón de madera, y luego como el juego infantil, frotar por el anverso con pedazos de carbón, escobillas o trapos con algún pigmento negro a la espera que, en el mecánico movimiento de manchar, mágicamente la imagen se dibuje a sí misma..

Sin embargo frotar es tocar las cosas para dejar surgir su imagen, cada rastro de su topografía comienza a hacerse visible sobre el papel, esa piel que había sido velada por la condición práctica o útil del objeto, su color circunstancial, y toda forma de generalidades con las que percibimos las cosas.

Siempre habrá algo de intimidad en esa acción, un cuerpo que se frota y toca sobre otro mediado por un papel que se arruga y amolda al relieve que recubre, lo niega y lo dibuja. La acción de frotar y rayar en el papel por cualquier medio, aunque invariablemente se vuelve mecánica, es la gráfica subjetiva de un cuerpo. Tocar es también conocer las cosas. Tocar es la forma privilegiada de exteriorizar el deseo de poseer.



Camila Zambrano. Frotados del Cementerio General, 2016.

La matriz Social:

Carlos Gómez, artista formado en la Universidad de Chile, cuando finaliza un poco ciegamente y saturado de información el primer año de enseñanza en grabado viaja a Coyhaique, su ciudad natal, con la mirada ahora activa por las derivas reflexivas que le había provocado el grabado y allí extrañamente descubre que el mundo donde había habitado, siempre y probablemente sin distancia crítica, era un mundo de copias, de cosas hechas una igual a la otra, un paisaje cotidiano y doméstico hecho de productos en serie. Era un mundo abigarrado de matrices invisibles, y como *la matriz ofrece copias* y el cotidiano de amigos y conocidos era un mundo fascinado por el lugar común, éste invariablemente era un modo de construir, configurar certezas para vivir. Manteles diseñados con los mismos patrones, loza de idénticos dibujos, pequeños cuadros con fotografías que repiten los mismos encuadres y poses, las homogéneas fotografías de matrimonios, *ahí la expresión de mujeres que se vuelven o quieren volverse princesas*, dice Gómez, los idénticos calendarios de paisajes aquí y allá. La vida cotidiana estaba definida a partir de patrones-matrices, lo que él llama “matrices sociales”; en cada diseño, matrizadas sus figuras acorde a un segmento social definido de antemano al que hay que amoldarse por pertenencia, es la vida hecha en serie: la matriz social y artefacto configurador de mundo y subjetividades. Lo relevante aquí es la conciencia de Gómez de que las simples y muy primarias reflexiones desplazadas apenas por encima de las mecánicas y obligaciones técnicas del grabado, le desnudaron de forma rotunda las estructuras de la existencia cotidiana de sí mismo y de cualquiera. Los modos de disciplinamiento grupal o social.

Luego al retornar a Santiago, la mirada se llena de espacios-matrices reproductores de cosas, de comportamiento, de moldeamiento de sensibilidades, Meiggs, Patronato etc. Muñequitas seriadas en grupos diversos para diversos estratos, lámparas y sus distintos niveles de barroquismo, todo tipo de artefactos, sensibilidades homogeneizadas en las tarjetas de visita, la norma de los estribillos de las canciones, los mismos sonidos de pequeños artilugios por miles, en estantes y vitrinas, esperando poblar Santiago o cualquier ciudad con su idéntica forma y melodía.

El patrón constructivo de la vivienda social es la materialización del inapelable destino que ha sido delimitado en el troquel de la pirámide social. Cada cubículo

recortado por paneles de vulcanita es un espacio reproductor de comportamientos, el volumen moldeado de lo que se habla, se escucha y se grita, la única ubicación posible de la mesa donde toda la llamada “familia chilena” se sienta idénticamente a la misma hora a tomar el té.



Happy Hour, Carlos Gómez. Xilografía, 100x70 cm., 2000.

Matriz-identidad:

Mario Soro nos lleva aún más allá: *La agitación está en las palabras, la sola mención de la palabra matriz nos lleva al lugar de origen*, pero en este caso la lectura está fuera de toda figuración biológico-romántica, la evidencia del origen es *el valor del bono de atención, la pertenencia al sistema hospitalario, tal o cual régimen administrativo reproductor de chilenos, etc.* En este sentido decir matriz, exenta ya de la “poética del nacimiento”, es abrir la reflexión sobre el régimen político de la

salud pública, decir matriz es abrir la mirada hacia la especulación política en torno la precariedad de las existencias traducida a papelería y formularios. En 1986, en la Exposición de Grabados del Taller de Artes Visuales se presentan estudiantes, profesores e integrantes estables y ocasionales del espacio. En uno de sus muros un gran panel de plumavit está apoyado contra el piso, pinchados desordenadamente se observan una multitud de papeles impresos, de distintos tamaños y colores, en uno de sus extremos y arriba, en un formato y ubicación completamente marginal e inestable, una fotografía en blanco y negro con la imagen en primer plano de un niño recién nacido, parece una más de las miles de fotografías que cualquier padre orgulloso o emocionado tomó y quiso guardar como registro del vital acontecimiento. Los impresos que llenan el panel son boletas de consumo y servicios asociados al nacimiento. Una suerte de diagrama del costo del nacimiento. Papelería contable impresa en series de millones por las imprentas, registros del costo e impuestos al consumo por paternidad ordenados en la dependencia a la matriz del nacimiento como acto administrativo, donde la cifra anotada en cada boleta es lo más parecido a una huella digital.

Y continúa Soro: *Luego, por consecuencia, comienza a dibujarse el diagrama en el espacio de una vida: la ubicación de la casa, mundos de cartón e internet, las biografías, sus estímulos y padecimientos. Niños uniformados con faldas británicas. El futuro esplendor del Boston School.*

Matrices de escolaridad hechas uniformes que producen y reproducen una fantasía excluyente. Matriz fragmentada en estratos que no significan igualdad social, sino la producción de tipos de segregación en el deseo de una acotada producción de ejemplares exclusivos, disociados del cuerpo social, matrices construidas en la fantasía de la diferencia y la superioridad. La costurera que por necesidad traza una y otra vez, el patrón de la línea de la faldita a cuadros va produciendo mecánicamente ese pequeño y patético cuerpo de identidad diferenciada de la sociedad chilena. *Lógica y afán de diferenciación clasista de la madre matriz neoliberal* movida por el deseo de exclusión del otro, tan sólo porque ha sido designado “el otro”.

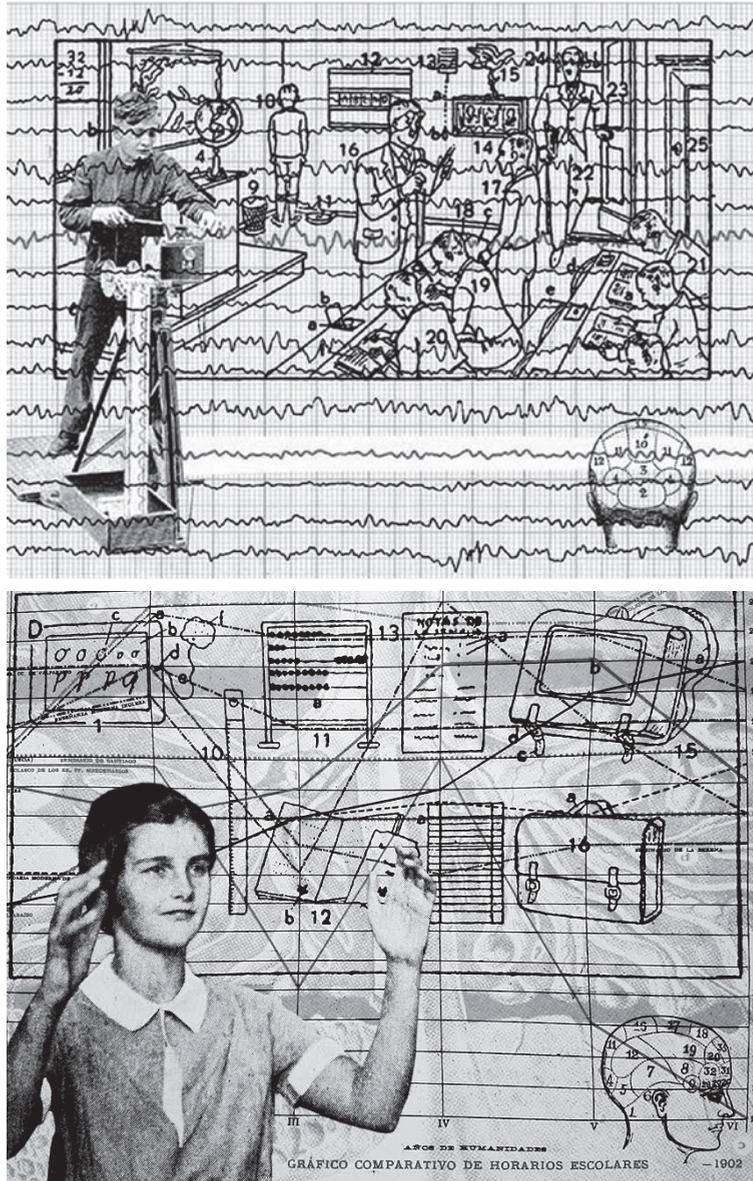
Entonces Soro declama la secuencia vital organizada de la siguiente forma: Matriz-Nacimiento-Salud Pública-Diagrama (lámina de corte y confección de la biografía) Al respecto insiste: *la universidad no democratiza, sino todo lo contrario, quiere neutralizar las diferencias que constituyen al sujeto, anularlas en la lógica de la*

edición de lo mismo en la lógica de la universalidad. Entonces: ¡viva el clasismo!... ¡viva la exploración y crítica de las matrices culturales!... ¡Las matrices biográficas, genéticas! Ahí entremedio se agita el sujeto imprevisible y no el sujeto pre-parado, blanqueado (universalizado) por la universidad restándole su propia historia. La matriz del grabado tradicional es ajena a las violencias de la propia biografía.

Aunque finalmente esa identidad, o mejor dicho La Identidad Nacional, hasta hace poco queda reducida al gabinete de identificación. Identidad Nacional es Identificación Criminal, ahora también Identidad Comercial. *La matriz de la identidad nacional no está en el conflicto de la excavación antropológica, sino en los gabinetes de identificación —en los dispositivos de control y exclusión, en algún momento los mecanismos de control del estado.*

El cuerpo nacional está determinado por los gabinetes de identificación. Aún hoy es la huella digital, la inscripción dactilar del cuerpo en una superficie, durante decenios es la impresión planográfica de una sección de nuestro cuerpo, un índice de nuestro cuerpo a partir del dedo índice. Ahora transformado en dato, y dato es índice, cada uno con sus trazas distintas e irrepetibles como cada pequeña historia insustituible de cualquiera, ahora bajo la tutela y pertenencia del Estado. ¿Estado como manifestación del cuerpo social y su soberanía? ¿Estado como dispositivo de control al servicio del poder económico y la domesticación? En los últimos años se han desarrollado nuevas y sofisticadas formas que exceden la supremacía del Estado. El crédito y deuda es el nuevo dispositivo de control, el Estado ya no es la matriz de identidad nacional, ésta ahora se encuentra alojada en el sistema comercial. En una perfecta alianza con la cifra que nos determina (la huella digital es el mínimo ruido orgánico que va quedando). La matriz comercial produce millares de tarjetas idénticas, cada una asociada a un individuo-consumidor, signado por un número más que por un nombre, número que es una cifra correlativa de la producción en serie del sujeto consumidor hecho tarjeta (el estado ya no va sobre el individuo para indexarlo en su trama, sino que éste sumisamente ingresa en la promesa del acceso al crédito y la “cobertura” de la vida transformada en bien de consumo).

Imaginemos la posibilidad de juntar todas las fichas de archivos que contienen el impreso de nuestras huellas, de los que son y los que han sido. Disponerlas una junto a la otra, cada una como pequeño punto de una trama lineal gigantesca que se extiende en dimensiones indeterminadas aunque posibles de calcular e interpretar, como cuando Albert Camus en “La Peste” imagina la enorme longitud de una línea



Ensayo de materiales, Exposición de Mario Soro, Galería Macchina, 2013.

construida con ratas muertas, cuyo número está determinado por la cantidad de muertos por la peste que azota a Europa, la que esos mismos roedores transmiten. La peste-enfermedad es la matriz, los muertos son las copias indistintamente editadas. Ésta sería una trama mecánica de pequeños puntos privados de su identidad, un solo cuerpo textura sometido a la mirada soberana de un espectador privilegiado. Aquel que controla y descarta cualquier clase de anomalía en el cuerpo social. (Imagen también del grabador implacable respecto a la artesanía tantas veces intransable de la edición).

El esfuerzo de una mirada micro sobre el cuerpo unificado de la trama impresa develará pequeñas aristas, contornos quebrados, irregularidades provocados dialécticamente entre soporte y huella, su acidez, su densidad irregular, sus rechazos y maridajes, su dibujo irrepetible, las imperceptibles diferencias de presión de los cuerpos contra el soporte, pues ingresar en el mundo micro de las tramas e inscripciones es asomarse a la “boca de sombra” de una suerte de subconsciente que se agita en el fondo de la imagen indiferente.

El grabado, en su mirada profunda sobre lo pequeño, en su obsesión por descubrir lo impalpable que se agita entre la norma, es capaz de develar, quizás destruir la pretensión de uniformidad, la pretensión de las copias idénticas, y restituir la afirmación de lo único, orgánico e imperfecto. Con esto obviamente me refiero a las cosas y a las vidas.

A finales de los años 90 un estudiante de la Universidad ARCIS, José Rodríguez, rondando el barrio circundante al Registro Civil de Santiago, en ese entonces plagado de casas fotográficas dedicadas a la toma estandarizada de la foto carnet, encuentra en la basura varias bolsas que contienen una gran e impensada cantidad de negativos de fotos carnet, se contaban por centenares si no por miles. Eso naturalmente se trataba de un tesoro, un material de trabajo invaluable, de esos que de pronto sólo la calle puede obsequiarnos de tanto en tanto. La sola presencia de ese montón de impresos fotográficos a punto de desparramarse por el piso del taller ya era seductora. Luego venía la pregunta y dificultad de qué hacer con ese material, qué sentido otorgarle, y eso determinaría que operación material realizar: meterlo en cajas, levantarlos al muro como trama y cuadrícula que volvería cada residuo de rostro una mancha que deviene en punto; positivar cada uno de los negativos y así observar con curiosidad

cada fisonomía y preguntarse por la vida de cada uno de esos sujetos, o de pronto también, si se es lo suficientemente obsesivo, a la manera de la antropometría desarrollada en Francia por Alphonse Bertillon (1853-1914), transformar a cada individuo, su semblante en una papeleta y números que nunca sirvieron para nada más que manifestar la violencia de los dispositivos de control. Se podía buscar quizás una forma de ordenación: contarlos todos y numerarlos correlativamente como edición de grabados, ordenarlos por aspecto, ¿pero aspecto de qué?, ¿agrupados por apariencia amable o fealdad?, ¿clase social?, ¿rasgos melancólicos?, ¿tipos de ojos?, ¿bocas anchas o delgadas? tal como la pseudociencia de la frenología, que buscaba anomalías sociales y delincuencia basada en características físicas “objetivas”. Algo así como que “tu aspecto te define y condena” Cualquier intento de clasificación era la pequeña violencia de moldear desde afuera lo que debe ser la indefinible forma de la subjetividad. Después de un tiempo de preguntas y experimentos, esa multitud de negativos se fue quedando extraviada en el taller respirando su imposibilidad de ser reducidos a obra.

Las teorías del higienismo, desarrolladas principalmente en Francia desde mediados del siglo XVIII, aventuran una intencionada y pseudo científica relación entre formas de comportamiento alteradas, degradadas y factores hereditarios como la prostitución, el alcoholismo y similares. La antropometría captura con la violencia de la fotografía el rostro de criminales y toda clase de llamados “desviados”, los estudia comparativamente, desarrolla instrumentos para realizar complejas mediciones que buscan el molde, una suerte de fisonomía estandarizada y productora de la corrupción social. (...) *con lesiones profundas en el eje cerebro espinal. Aquí los degenerados se presentaban como “idiotas” e “imbéciles” de diverso tipo, seres que se describían con los rasgos morfológicos del salvaje: “cráneo braquicéfalo, cara ancha, boca grande, nariz aplastada, labios gruesos, pómulos salientes” y se presentaba a este tipo como “el ser degenerado” por excelencia.*²⁸

Se busca configurar una matriz de diagnóstico social que permite identificar, acaso intervenir las copias iguales normalizadas como edición de grabado, o sea, seres humanos signados en la imaginación científica de algunos por su proveniencia de una matriz enferma. (...) *por una parte el alcoholismo derivaba de una necesidad*

²⁸ Caro, Florentino, “Estudio sobre la degeneración en Chile i su contribución al desarrollo de las enfermedades mentales” (Memoria presentada en la Facultad de Medicina y Farmacia de la U. de Chile, 1905.

*del hombre en la lucha por la existencia, le condenaba a la degeneración, como individuo y como especie. En un mundo en eterna lucha por la existencia, el hombre necesitaba calmantes y estimulantes para templar su sistema nervioso, el que en ese mismo acto, se iba transformando en una herencia morbosa.*²⁹

En 1904 Nicolás Palacios publica “La Raza Chilena (un libro escrito por un chileno para los chilenos)” cuyo delirio racial es matriz ideológica de un cuerpo imposible que será fundamento de diversas especies de nacionalismo (escondido en el cerro Santa Lucía hay un monumento dedicado a Nicolás Palacios donde es bastante frecuente ver algún grupo de sujetos dedicándole el saludo nazi).

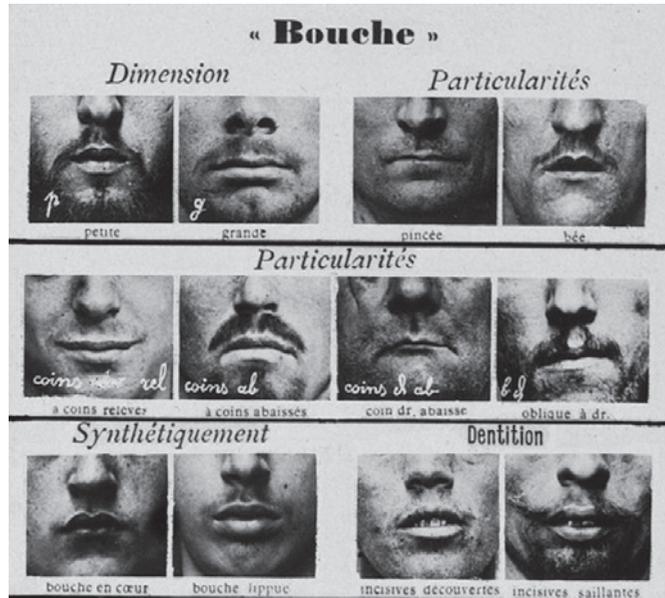
Sebastián Robles trabaja con una foto del antiguo Instituto de Higiene, fundado en 1982, desinfectorio público, eufemismo para nombrar la fumigación de conventillos y territorios de miseria ya penados de antemano por su potencial degeneración: *el hijo del degenerado debía constituir la mano de obra necesaria para el desarrollo productivo del país.*³⁰

Posteriormente en el lugar, como una especie de crueldad histórica, operará el cuartel Borgoño, donde en una nueva forma de eugenesia (léase leyes biológicas para el perfeccionamiento de la especie humana) se detuvo y torturó sistemáticamente durante la dictadura. La “razón” biológica devino en metáfora político nacionalista. Robles traspasa serigráficamente la imagen tramada de su fachada original en una plancha de cobre, frente a ese edificio pasan miles de personas al día, transitando en la fisura y frontera de Santiago que es el río Mapocho, y que fue, al sur, “la orilla de los buenos genes”, a inicios del siglo XX territorio destinado a algo parecido a la abnegada y heroica raza chilena, al norte, “la orilla de los malos genes”: la “Chimba”, o “el otro lado”, territorio de desechos humanos, miseria y deformidad hereditaria producida por el vicio, la prostitución y el crimen: el vertedero de la ciudad higiénica en tanto espacio de segregación y deseos de eugenesia social.

La plancha de cobre, sujetada por un dispositivo que recuerda los instrumentos contenedores de la antropometría, se sumerge en una cubeta transparente para ser

²⁹ Sánchez, Marcelo, “La Teoría de la degeneración en Chile (1982-1915)”. Historia (Santiago), December 01, 2014, Vol. 47 (2), pp. 375-400.

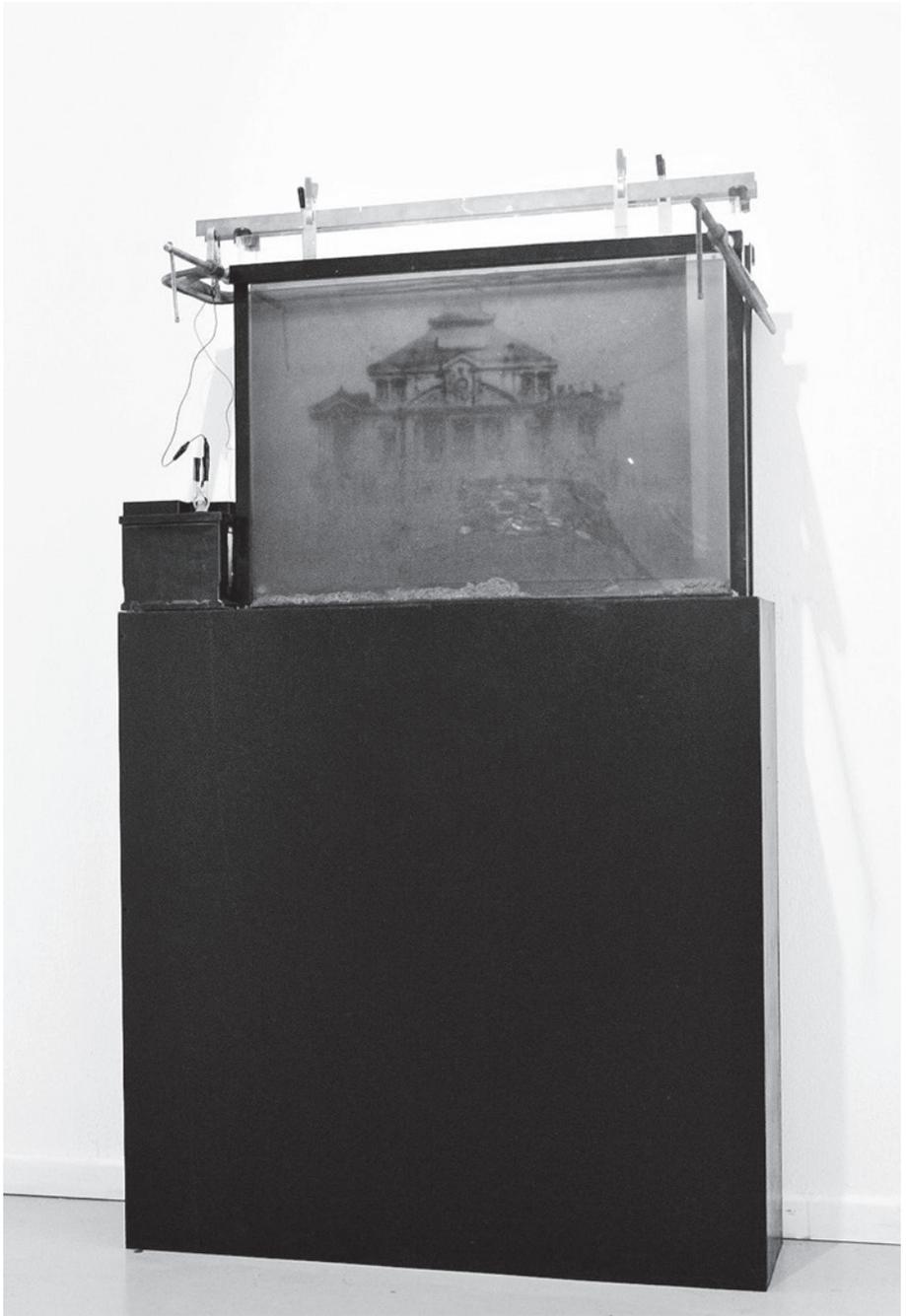
³⁰ Sánchez, Marcelo, *ibid.*



Bouche, Alphonse Bertillon.

mordida mediante el proceso de electrólisis; la electricidad, en este caso inofensiva para nosotros, muerde o graba cotidianamente la imagen en la plancha el tiempo que dura su exposición en la Sala Juan Egenau de la Universidad de Chile. El proceso y sobretudo su presencia visual quieren evocar los mecanismos de tortura mediante la aplicación de electricidad durante la dictadura.

Se ha dicho antes en términos más o menos puristas que para que un objeto cualquiera devenga matriz de grabado deben existir copias. Aquí no se trata de copias o estampas en el sentido tradicional o cualquier tipo de serie de cosas obtenidas desde una matriz mediante un proceso de impresión, aquí se trata del edificio del Instituto de Higiene, de su presencia y su fantasma como matriz ideológica, cuyo positivismo subrepticamente científico-racista pudo albergar en un momento de su historia el contorno posible y deseado de una sociedad higiénica. El negativo de la matriz es la forma que contiene al modo de dispositivos frenológicos la fisonomía de “lo otro” y representable “científicamente”, aunque al mismo tiempo lo impresentable del chileno degenerado.



Residencia Sanitaria, Sebastián Robles, 2016.



Rafaela Silva. Imagen de botella encontrada en un sitio eriazo.

INTERLOQUIO / EL NEGRO / EL BLANCO / LA SOMBRA

Lo negro salido de sus propias tinieblas nos entrega su esplendor
Gastón Bachelard

El blanco es lo anterior

El blanco necesita de la oscuridad

El papel blanco es la nobleza material de nuestro mundo dispuesta a ser manchada para que lo que ahí se dibuje se vuelva sentido y de que pensar, o simplemente sea el soporte de un deseo sin forma aparente.

El negro es escritura, la escritura es negra.

El negro traza y elabora nuestros relatos en el papel.

El negro la forma más categórica del signo.

El negro no quiere ser lo natural de la apariencia de las cosas

El negro también es clausura. Negación, ceguera y reclusión, densidad ensimismada que espera ser iluminada como la vieja pizarra escolar en su estado material originario de silencio anterior al saber, oscuridad que debe ser trazada para ser escritura del pensamiento de cualquiera y de todos, siempre en espera de la grafía blanca que ilumina; la luz necesita del negro para significar en su pequeño territorio y en la vida. Una pizarra de madera es clarooscuro del saber, nunca puede ser borrada definitivamente, su mancha informe de restos de tiza siempre contiene pedacitos de las palabras desechas que un día resonaron para bien o para mal en la sala de clases. Un pedazo de vidrio, una madera, una piedra litográfica cubiertos enteramente de negro están dispuestos a la incisión para que la línea sea una delgada luz, luego hay que raspar y desgastar para que una mancha de luz rompa la pastosa profundidad del negro y lo mude en forma y relato.

Una placa de metal largamente corroída en el ácido, transformada en una masa de texturas superpuestas de cuya impresión no puede resultar otra cosa que la rigurosa aspereza del negro; el sonido de la herramienta que hiere buscando luz es la exteriorización de nuestro cuerpo en su pequeña lucha por dar sentido a la materia.

Todo esto probablemente a la vista de nadie. Quien trabaja así es su propio y solitario testigo, un casi nada entremedio del mundo. A veces la copia impresa no vale nada, es algo así como un fracaso respecto del deseo que la movió, pero eso mismo la hace aún más necesaria, para que el sentido que se agita en la intimidad de la decepción sea también parte del relato colectivo al momento de ponernos a pensar en las cosas que constituyen nuestro mundo y experiencia.

Cito una reveladora escena del fracaso que nos dejó André Bretón:

Así observaba yo, hace tiempo de ello, un día en que andaba ocioso por el muelle del Viejo Puerto, en Marsella, poco antes del crepúsculo, a un pintor extrañamente escrupuloso mientras luchaba en su lienzo diestra y rápidamente contra la luz que declinaba. La mancha que correspondía al sol, y descendía poco a poco con el sol. Hasta que finalmente desapareció. Repentinamente el pintor descubrió que se había quedado muy atrasado. Hizo desaparecer el rojo de un muro, eliminó una o dos luces que se habían quedado en el agua. Su cuadro, acabado para él y para mí el más inacabado del mundo, me pareció muy triste y muy hermoso.³¹

El negro es recurrente y lenguaje privilegiado en la obra de Eduardo Vilches. Además afirma de manera bastante radical que imagen gráfica debe carecer de atmósfera pues la atmósfera, ese repertorio de manchas y materialidades difusas y contornos indeterminados respondería más bien al campo de la pintura, la gráfica en tanto lenguaje se debe a lo esencial y la síntesis rotunda de una imagen, y esta se encuentra en el negro pleno, en las formas planas que se restan a cualquier sutileza de las materialidades, se trata más de formas que de cuerpos, de ahí que paulatinamente vaya abandonando técnicas como la litografía y el aguafuerte mas asociadas a la riqueza de la mancha y por ende la atmósfera.

Entonces aparece el lenguaje xilográfico, más tarde la serigrafía. La madera privilegiada será el cholguán, un aglomerado de restos de madera no muy apreciado en el mundo del grabado, su ausencia total de textura o vetas le permite llegar al negro absoluto, a la forma que se recorta y destaca nítidamente contra el fondo blanco. La incisión aquí es el gesto de cortar, quebrar y herir la madera sin provocar matices intermedios. Al pasar de los años el procedimiento que siempre obedece a un principio de necesidad no siempre consciente, se vuelve revelador al momento de ir contando las experiencias vitales o biográficas que le marcaron y que siempre se

³¹ Bretón, André, “Nadja”, Ediciones Cátedra, Madrid, España 1997.

habían mantenido al acecho: Vilches narra su experiencia con el terremoto de Chillán en 1939. En esa época, siendo muy niño vive en Concepción, recuerda el humo que cegaba y volvía la ciudad irrespirable, el ruido de lo que se quebraba y derrumbaba, los gritos de la gente atrapada cortando el aire... experiencia aterradora que lo acompaña y retorna constantemente en distintos períodos de su vida, finalmente y después de muchos años, de manera velada regresa como sombra negra que se proyecta desde la lejanía de su psique, duda y piensa que quizás era imposible materializar la atmósfera y menos abordar dicha complejidad desde el virtuosismo de la línea y la mancha, no lo habría hecho de forma consciente, pero ahora a tantas décadas, Justo Mellado se lo habría insinuado en una conversación, piensa que tal vez si, que a veces se debe tomar distancia con lo insoportable, procesar y enfriar para ser tolerable. Luego del terremoto, dos años después sucede la muerte de su padre en un accidente en la calle, trae a la conversación la pregunta si esa lánguida mano, la de su padre, que logró entrever entre sábanas cayendo de la camilla es la mano recurrente de su obra, despojada de toda pretensión naturalista o anecdótica, tan sólo la experiencia transformada sin saber en signo negro, la forma significativa y rotunda de un hecho traumático proyectado como sombra esencial desde la lejanía de la mente y de las complejidades de la memoria.

Quedó dando vueltas la pregunta, creo que para ambos, si la herida que fractura la superficie de la madera, acaso es esa certeza quebrada de una pequeña vida.

La sombra

Al igual que la impronta, las sombras dan cuenta de cosas que la luz fulminante borraría por completo. La sombra revela todo lo que la luz oculta.

Romina Tapia, "Escritos de proceso",
Taller de Grabado de la Universidad de Chile.

Eduardo Vilches busca las sombras a plena luz del día en su serie de fotografías "Cementerio de Concepción" 1989-1990. Sombras oblicuas de media tarde, sombras de invierno. Los cementerios son recurrentes en su obra y se pregunta nuevamente si se trata de la experiencia de los primeros de su vida siendo testigo del luto de su madre visitando la tumba de su esposo. El negro no es sólo abstracción y claridad de forma, es muerte, y también una manera de restarse a la elocuencia de la vida

ahí donde los sucesos nos sobrecogen. Cancelar la risa en la meditación del destino humano. (El gris teñido de azul de sus anteriores series de “Retratos” y “Manos” de 1970 es la media tinta de la luz y el color que medita inmóvil y trascendente. En los primeros años de dictadura hay planos que se vuelven grises, devienen en connotación simbólica, síntoma gráfico del ser que está a medio camino entre la vida y la muerte). Decía entonces que Vilches caminaba por el cementerio de Concepción con una cámara análoga cargada con película de color, va en busca las sombras de cruces que se proyectan en el suelo, inadvertidas en medio de la complejidad del paisaje, atmosférico y seductor, exuberante de escrituras y ex – votos a la necesidad de pequeños fantasmas.

No hay postproducción ni trasposos a otros medios técnicos, es sólo el encuadre de la mirada el que fragmenta y abstrae, la matriz productora de sombra está ausente de la escena. La arquitectura de cruces a menudo se eleva al cielo con algo de prepotencia y arrogancia, sus sombras sin embargo, proyectadas e inscritas de manera efímera sobre el suelo son la humilde presencia de lo que se desprendió de su cuerpo. Piedra o cartón, dos pedazos de madera clavados con tachuelas, poco importa el valor o consistencia material de las cruces pues sólo se manifiesta el casi nada desprendido del cuerpo que medita en su transitoriedad, como un pequeño sonido de contornos difusos que es presencia y desvanecimiento que se entrega al enigma de su forma y su significación.

Años después, en sus series “Ancud”, “Teupa” y “Chonchi”, a modo de la síntesis de la xilografía, pero siempre desde la fotografía, ayudado por la impresión y sobre impresión de la fotocopia que desgasta la imagen, la ensucia y sobre empasta de tóner, sintetizando sus masas orgánicas, luego amplía las imágenes, retoca el papel con blancos que nieguen los restos de materialidad gráfica de la fotocopia, vuelve a sobreimprimir, ampliar, sobreimprimir, busca llegar nuevamente al signo mínimo constante y seco como forma que proyectan las imágenes a contraluz y al modo de un esténcil inmaterial proyectado en la pantalla de su retina y de su conciencia...

A veces habitamos ese pequeño territorio y al girar la vista atrás vemos el contraluz de la forma recortada contra un fondo claro y cegador, desbastado como una xilografía que traza las formas rotundas de lo que es necesario ver.

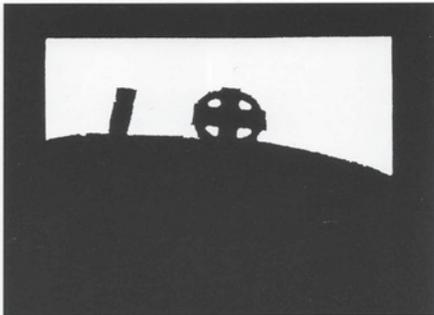
Un papel dejado a la intemperie, al ser quemado por el sol dibuja el contorno preciso del objeto que alguien dejó olvidado en su superficie.



Eduardo Vilches, *Guerrero*, Xilografía, 1960.



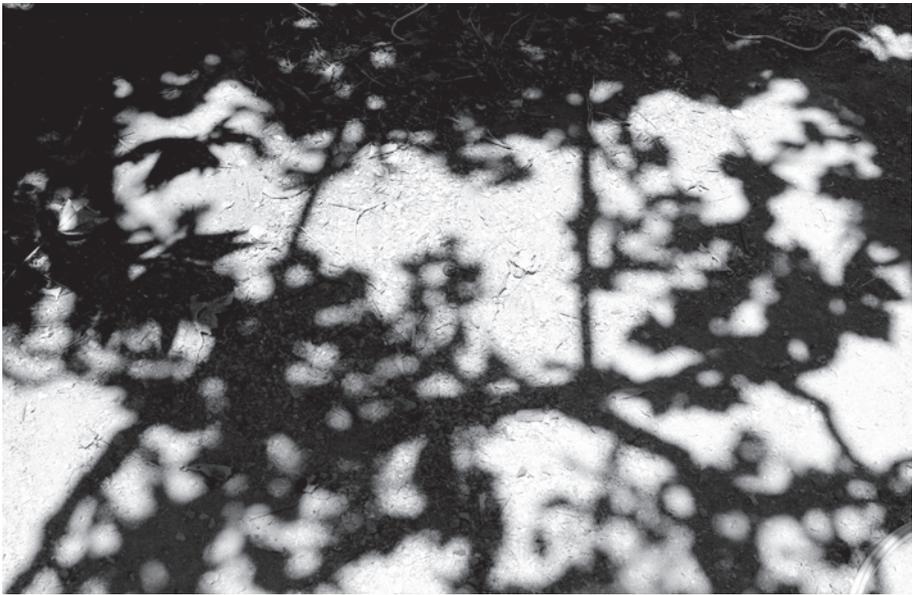
Eduardo Vilches, *Chonchi IV*, Fotografía ampliada en fotocopidora, 2004.



Eduardo Vilches, *Teupa I y II*, Fotografía ampliada en fotocopidora, 2005.



Eduardo Vilches, *Cementerio de Concepción*, Fotografía 1989-1990.



Fotografías de Sombras, Sebastián Robles, 2015.



Christian Boltanski, *Fabriquant un Pantin en Carton*, 1983.



Sombras, Christian Boltanski. Llotja, Palma de Mallorca, 2015.

La tela que dispone en el suelo un vendedor callejero, luego de horas grabándose sus contornos por el sol, es un estencil marcando ese ínfimo territorio de necesidad. Rafaela Silva encontró en un eriazó la forma de una botella dibujada en la tierra, había sido producida por la humedad, el sol, el tiempo de estar ahí tirada sin lugar ni función.

¿Lo que ha sido grabado sólo ha de ser verificado al tacto?

Un impreso es la sombra ennegrecida que proyectó una cosa sobre otra. ¿Se puede decir de las sombras que en su momento nocturno han dejado fuera de su contorno una leve quemadura de luz que las dibuja casi invisibles sobre la superficie de un muro? Nada que se pueda verificar objetivamente, sin embargo la imaginación nos presta la posibilidad de que la luz sin embargo quema el exterior de la sombra proyectada y guarda intacto un pedazo de lo que dibujó la leve luz de cualquier noche. Salir a la busca de sombras a la calle es quitarle ascendiente a la presencia material de las cosas, porque ellas, en su “mero ser” no guardan nada para nosotros. De espaldas al mundo las formas negras son un indicio emancipado que no se resuelve por la presencia concreta de lo que la proyecta. Querer ver una copia apenas impresa por la luz es lograr soñar la materia ausente unos momentos y que ésta no sea tan insoportablemente real. La sombra no es sólo una pobre y limitada forma de ver lo que las cosas verdaderas son, la noche no es el reverso del día, la sombra es lo verdadero que la luz oculta.

Encerrados en nuestra habitación la sombra nos proyecta una imagen ensoñada del mundo que no siempre podemos procesar.

Hay una imagen de Christian Boltanski encuclillado en su taller, trabaja, bocetea, juega con las sombras, manipula pequeños trozos de cartón buscando torpes figuras humanas. Lo que está en sus manos no es lo importante, a sus espaldas un potente foto proyecta la sombra de sus manos y la figura que manipula contra el suelo. Uno podría imaginar las horas y horas de figuras en constante mutación proyectándose, dejando su sombra fantasmal apenas grabada en el suelo de su taller. Probablemente investiga las pequeñas figuras que poco a poco irán formando parte de un importante número de instalaciones e intervenciones de espacios arquitectónicos genéricamente

denominadas “Monuments”: atmósferas tenues y mortuorias en salas de exposición, capillas, museos. Incontables pequeños retratos iluminados por ampolletas, especies de altares consagrados a la penumbra y la desaparición, pequeños dispositivos, decenas de diminutas placas de metal adosadas al muro que sostienen una vela y una figura humana de alambre, su pequeña sombra se proyecta en el muro su copia distorsionada, la débil luz es la tinta que hace posible la visibilidad de las cosas, la figura de alambre, demasiado concreta y frágil es la matriz que al modo de la forma calada resultante de un esténcil está ahí para producir la imagen fantasmal, la sombra inquietante antes sólo visible para un niño, el doble inmaterial de cada cosa que conocemos, el rastro inmaterial de la energía que constituye toda posibilidad de lo visible.

La retina se quema y guarda unos instantes el contraste violento de las cosas, se graba como negativo fotográfico, transitoriamente al menos al principio, ¿Qué decir del poder de las imágenes en un segundo plano de inscripción psíquica? Sus formas inmateriales de inscripción y huella?

Elias Adasme(...) Enciende un proyector de diapositiva de carril. Aparece sobre su piel desnuda la imagen del mapa de Chile. Su piel es papel fotosensible, superficie que acoge la imagen del territorio. Su piel frágil es traspasada por el rayo lumínico y su cuerpo recibe el trazado del territorio, incorporando el mapa, conteniéndolo. “Yo decido improntar en mi espalda, mediante una proyección de diapositiva, el territorio de Chile. Y el cuerpo desnudo se puede leer como el cuerpo violado, torturado, un cuerpo vejado”. Adasme recibe al territorio azotado en su propio cuerpo vulnerable.³²

Vuelvo a la pregunta inicial de esta parte, ¿todo lo que ha sido grabado ha de ser verificado por el tacto o por algún modo que evidencie su forma material?

³² Del Fierro, Claudia, “El presente Ineludible, Elias Adasme y el MSSA”, revista *Artischock*, Santiago, Chile, abril 2016).



Itinerario de lo Ausente, Claudia Monsalves, 1997.

La suciedad

Con suciedad me refiero al rastro de suciedad, al intento pobre de limpieza, marcas de trayectoria y del proceso al que el cuerpo es sometido, al error, a lo que se desborda. Nace del roce entre la intención y la materia, es aquello que no se logra predecir y emerge a la hora de hacer; es el rastro humano en su entorno.

Andrés Aburto “Escritos de Taller”.

Los mesones de un taller de grabado debieran ser blancos, lisos y sin costras de tinta o pintura, las heridas de lo que corta deben estar en las matrices, la tinta desbordada sobre las mesas deviene en mugre y suciedad. Los basureros están llenos de papeles manchados, arrugados, indeseados, residuos intermedios del proceso para la obtención de un impreso o estampa, contienen los sobrantes, papeles de diario o guía de teléfono que limpian las matrices para que en estas se revele sólo la imagen de lo proyectado en la reserva de tinta de sus incisiones. Papeles pequeños del tamaño de una palma que sin embargo contienen el rastro de la mano que invariablemente deben ir a dar a la basura aunque registren el cuerpo y esfuerzo del impresor, lo que sobró del deseo de producir una imagen. ¿Cuántos papeles manchados de residuos de tinta y cuerpo van cayendo a la basura indistinta por cada copia de un aguafuerte? Cabe preguntarse también como lo hacía Borges, por el valor y sentido ya no del texto editado, pasado en limpio, si no por aquellos papeles arrugados y llenos de palabras que fueron a dar a la basura, si acaso ellos no portan quizás aún de manera confusa el sentido original que da manotazos en el papel buscando y buscándose. ¿Qué siguen parloteando en su abandono?, ¿Qué podrían significar o evocar a quien por alguna razón los recoja y extienda, para leer, para observarlos preguntándose por su origen y sentido?

En la obra *Itinerario de lo Ausente* de Claudia Monsalves dirigió su mirada hacia esos desechos. Cuando se habla de grabado, de una impresión cualquiera, desde el papel a cualquier forma de moldaje en yeso, plástico, metal, una prenda de ropa, una sábana sucia etc. viene siempre a cuento la vieja fórmula poética que le

dona uno de los sentidos que la constituyen: su definición de ser “presencia de una ausencia”. Claudia realiza una serie de 10 matrices en aguafuerte, cada una contiene improntas de objetos encontrados cada día por cada matriz, pero podrían haber sido cualquier cosa pues estaban destinadas a desaparecer como desaparecen sin dejar estela los pequeños encuentros diarios, las pequeñas detenciones del pensamiento, leves enunciados nunca dichos. El orden de los términos de la ausencia se invierten, pues ya está dicho, cuando estamos frente a un grabado impreso, ahí no comparece la matriz laboriosamente trabajada, ni las horas de proceso material del hacer del impresor, sólo la copia como un final de la vía pasada en limpio. Aquí no hay copias, la matriz comparece sólo para constatar públicamente su proceso de desaparición. En el proceso realiza de todos modos una serie de impresiones de las matrices, que son una especie de testimonio que finalmente también será ocultado. Son como las mínimas cosas que se atesoran sin destino e importancia para nadie aunque en secreto son valiosos testimonios de un insignificante tiempo vivido, como Christian Boltanski que en su obra temprana se propone hacer cada día una o más figuritas de plasticina que representen torpemente el recuerdo más lejano que logre rastrear para luego simplemente meterlas en cajas de galletas que su madre le conseguía en la ciudad. Imposible ver esas figuritas, nadie las conoce, quedaron escondidas y apiladas, cada una un recuerdo, tantas cajas apiladas como recuerdo surgido cada día. Para quien trabaja o ha trabajado en grabado es muy difícil, por no decir imposible no querer sacar copias, imprimir casi todo lo que tienen delante, casi siempre está la convicción que otra cosa o dimensión del objeto se revelará de forma sorprendente en el proceso: Entintar / imprimir algo, lo que, sea es una forma de conocimiento de las cosas, imprimir es una forma de relacionarse con las cosas desde el afecto.

Vuelvo al trabajo de Claudia Monsalves; cuidadosamente guarda cada uno de los papeles ya sucios usados en el proceso de impresión, los pliega en pequeños paquetes amarrados con un cordel. Los ordena y cuida pues testifican un tiempo de su vida y son el aprecio por lo que se desecha, la escritura involuntaria de su cuerpo. Al final de todo, en julio de 1997 en Galería BECH, expone una serie de 10 cajas que contienen los residuos de impresión de 10 matrices de cobre grabadas en aguafuerte. Textos manuscritos enrollados que algo dicen del trabajo, de lo pensado y deseado de los que



Claudia Monsalves, *Itinerario de lo Ausente*, 1997.

sólo se puede captar afirmando quizás que toda reflexión se agita junto y en medio de un proceso, sus elaboraciones confusas, deseos a medio configurar son también desechos que desaparecen o se encriptan como una nueva forma de inscripción secreta en nuestra conciencia. Al final quedan palabras sueltas o simplemente y por sobre todo los rasgos significantes de la escritura.

Al fondo de la sala, diez recipientes de acrílico llenos de ácido nítrico, contienen las diez matrices que estarán borrándose, velándose como inútiles fotografías a vista de todos durante los días que dura la exposición. El ácido es una paradoja que al irse volviendo azul destruye y corroe para construir y también para sólo destruir, hacer desaparecer.



Pablo Neruda, Ernest Pignon, Santiago de Chile, 1981.

INTERLOQUIO / EL SOPORTE / LA CALLE

El papel es filoso como una hoja de acero, es el mínimo espesor lacerante. El papel es cuerpo que corta. Es soporte, cosa significante y política.

El papel Guarro es lo correcto, es el papel de grabado sin mácula y designado noble.

El papel hilado dicen no es un papel de grabado.

El cartón es una especie de esponja ilegítima

El cartón corrugado bajo la prensa anula cualquier pretensión de imagen transformándose en escenas de calaminas y techos afirmados con piedras y neumáticos.

El papel roneo es memoria de viejos escritos de colegio o perdida oficina ya imposibles de leer.

El papel imprenta es inexorablemente un desecho.

Los muros fueron soporte y páginas abiertas de la prensa socialista a finales de los sesenta cuando la Brigada Ramona Parra escribe las murallas blanqueadas con cal enumerando con gruesos brochazos las 40 medidas del gobierno de Salvador Allende.

La calle es un inmenso soporte de escritura, página en blanco, inagotable sábana que recoge y deja trazada la estela fantasmal de nuestros recorridos. La acción tan recurrente y por lo tanto para muchos “nada interesante”, y que no por ello es menos significativa para quien la realiza, de untar los zapatos o los pies con pintura o tinta y caminar dejando la marca en la ciudad es tan simple como traer a la luz de lo visible lo que es estela cotidiana de vida antes ciega y sorda de sentido. Arrastrar e ir dejando atrás una línea blanca imaginaria es desocultar el trazo de nuestro cuerpo que cruza la ciudad como si la cortara con un cuchillo, otras veces es la delgada senda diagonal que nos queda como única posibilidad en medio de la normativa que impone el ir y venir por la ciudad desde los usos del deber ser.

La calle fue soporte de escritura cuando la escritora Diamela Eltit, a finales de los setenta e inicios de los ochenta realiza lecturas de sus textos, principalmente de su libro “Lumpérica” en espacios de marginalidad política, social y sexual de nuestra ciudad, aquellos que nombraría como *Zonas de Dolor*. Se trataba de una escritura especializada, donde el texto abandona su filiación de marca física en el papel para multiplicar su sentido, aquí deja su rastro fantasmal impreso, primero en su propio

cuerpo que corta y hiere para intentar igualarse a ese dolor, luego en la necesaria memoria de quien escucha esa circunstancia material y temporal.

“Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino sólo evidenciarlas como existencia (...) Una forma de daño individual enfrentado a lago dañado colectivamente. Entonces ahí tú te expandes y te fundes”

Diamela Eltit, “Cómo matar el arte y cambiar el mundo”.
La Tercera, noviembre 1983.

Tantos nuevos “ejemplares” como veces que deja resonar su voz repitiendo el texto, tantos lugares como número de veces el texto leído. Una letanía posible de ser dibujada en la cartografía de dolor de la ciudad. El soporte, el papel, la calle, la vida, lo que “está afuera” muchas veces rechaza la acción deseada, el papel se rompe, se quiebra en la sequedad que no es capaz de recibir mancha alguna, la pequeña línea negada su inscripción se queda retenida en la matriz, la calle no la absorbe, o la calle la absorbe y la oculta en sus pliegues, en los ruidos de su psique. Aquí las palabras resuenan, se disuelven y se funden en la niebla sonora de la calle.

La ciudad es paisaje gráfico, superficie de pegoteo y mensajes, la noche y la clandestinidad son parte de su viejo mito, territorio de los textos que no pueden circular en la oficialidad diurna del poder, las nuevas pizarras que acogieron las protestas de Lutero, los rostros borroneados de quienes no deben ser olvidados, las formas gráficas de la demanda, ediciones publicitarias de lo mismo en el intento de capturar la mirada en medio del ruido inabarcable donde el signo es lo indistinguible. En medio de esa carne de cáscaras de pintura y papel Ernest Pignon acciona como una suerte de revelador de relatos callejeros, pegoteo de cuerpos impresos en escala natural que se dejan ver en diversas calles de Francia y a principios de los ochenta en Chile. Papeles que rompen el verosímil de las gráficas callejeras invisibles por su recurrencia y familiaridad, para dar visibilidad a relatos encriptados por la ciudad. Rostros que aparecen cualquier día sin aviso repartidos por la ciudad y que se quedan deshaciéndose a la intemperie, observándote, interrogándote por el destino que inexorablemente debió sufrir. Insistiendo en que ahí se padeció y se abusó.

Los eriazos de Santiago son soporte y caja de herramienta. “Los Eriacitos” de Rafaela Silva no son tierra para sembrar, son eriales donde no se cultiva ni se labra, son pequeños paisajes abandonados y solos que permanecen en extrañas medidas de tiempo para que nadie más los abandone nuevamente, a medio camino que lo que pudo ser y lo que pareciera que nunca llegará a ser. Un eriazos es también lugar de juego e imaginación.

Rafaela camina por ahí, recoge montones de tierra y viaja con ella por la ciudad, lo que se dice estéril es ahora una nueva naturaleza, se detiene en lugares de paso, secciones inhabitables y vuelve a encajonar en un estencil de tierra un pequeño y nuevo eriazos que es extrañeza y tal vez consuelo a la mirada. Los eriacitos son ahora presencia extraña que aparecen donde nadie debiera detenerse porque son lugares que no están hechos para el deseo humano y sin ninguna razón aparente invitan a jugar en el yermo frío encementado y articulaciones vacías de la ciudad. Hay una pequeña bolita de vidrio reposando sobre un mínimo pedazo de tierra que ahora es posibilidad de vida en medio del abandono.



Buscando al Campillay, Sebastián Robles, Adhesivo impreso en serigrafía sobre fuentes de luz. Paraderos de Avenida Irarrázabal, 2015.



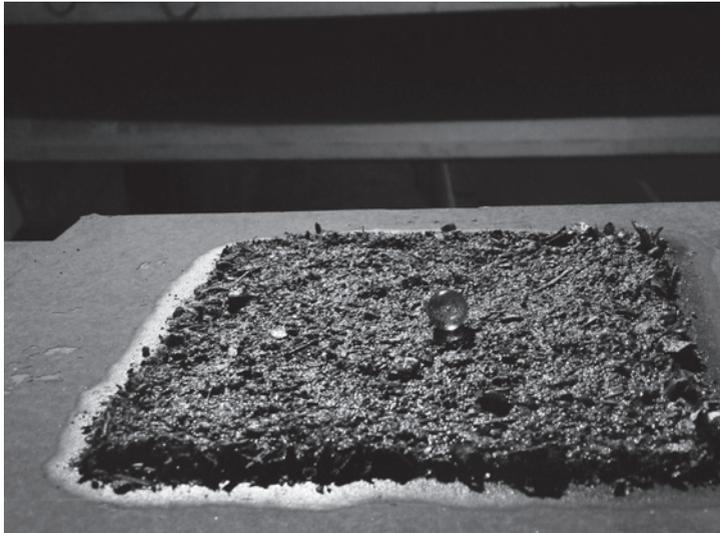
Grenoble, Ernest Pignon, 1976.



Expulsions, Ernest Pignon, 1978.



Proyecto Estéticas de la Memoria,
Colectivo Estudiantes Universidad
de Chile, Comuna El Bosque,
Santiago, 2011.



Eriacito, Rafaela Silva,
Tierra y estencil sobre las
calles de Santiago, 2016.



Pintura Negra, instalación de Francisco Sanfuentes, 2005.

LA EDICIÓN

(...) grabado sería entonces: el resultado de una superficie productora de imágenes idénticas sobre un receptor, bajo repetición de “condiciones técnicas” (...) La esencia conceptual del Grabado, su única constante ideológica parece ser entonces su facultad de editar.

Luis Camitzer.³³

Editar es repetir un ademán, también gestualidad editada y mecánica del cuerpo del impresor que intenta automatizar sus movimientos para que el objeto deseado se vaya dibujando a sí mismo idénticamente, aunque siempre a pesar de todo deje su traza única en el papel.

Editar es letanía del cuerpo, luego insistencia de la imagen que se multiplica sólo por la compulsión de recalcar lo que por alguna razón era necesario recalcar.

Una edición es entre tantas cosas producir series que pretenden ser lo mismo, para vender lo mismo a un mismo valor más pequeño dependiendo de la cantidad de dinero.

Una edición es por otra parte la necesidad de diseminar algo, una idea, un artefacto visible y desperdigarlo a la escala que el tiempo y número de copias sea capaz de determinar.

Edición es la paradoja de develar la ilusión de singularidad en lo indistinto.

En cada repetición aparece una imagen nueva que se desmarca ya sea como falla o diferencia o bien discretamente se suma a las copias que se acumulan. Nelson Plaza recalca que *Esto implica releer y experimentar la imagen una y otra vez, como una suerte de letanía. Se va redescubriendo lo que se revela en el impreso, cada vez un énfasis distinto, un detalle, una inflexión material, todo se va transformando a medida que se suceden las copias.* La visión insistente del impresor sobre la misma imagen sucediéndose 20, 30 ó más veces determina que ésta ya no será la misma, es revisitada cada vez por éste, ahora un espectador activo de lo que en ella se está manifestando, aunque su gesto también puede volverse tan mecánico como la acción del funcionario administrativo que timbra documentos como un enajenante matra, o como el auxiliar de archivo público que día a día recorre oficinas empaquetando

³³ Camnitzer, Luis: pintor y artista, poeta visual, crítico, docente y teórico uruguayo alemán que reside en EE.UU. desde 1964.

y anudando cuidadosamente los cerros de documentos inútiles llenos de cifras que ha generado un día de trámites, los acumula uno junto al otro correlativamente en la bodega de archivo a la espera de su destrucción legal tras varios años de espera igualmente inútil.

Virginia Errázuriz, movida por la convicción de enseñar desde el cotidiano y lo vivido, trabajando con niños en un colegio durante varias décadas, se ve en la necesidad de explicarle a sus alumnos lo que es una edición, ya no en el sentido de las técnicas tradicionales del grabado que ya en sí sería una lejanía demasiado específica y lugar común en el campo del arte, sino como conciencia o forma de suceder de las cosas en el mundo que habitan. Son niños de enseñanza básica y aborda la empresa de buscar en lo cercano, en las circunstancias que ellos experimentan cotidianamente. Así, lanzando ideas libremente apareció el paradigma muy infantil de la edición de papas fritas, esas que alguna máquina-matriz desconocida y misteriosa las copiaba una a una y casi idénticas. Una bolsa era luego un conjunto de copias. El conjunto de bolsas metidas en una caja era una nueva edición. Un conjunto de cajas era otra edición en abismo, todas saliendo de un lugar también desconocido y fascinante como si el edificio fuese una máquina. Los autos eran conjuntos de copias de marcas iguales, los semáforos siempre idénticos, el libro escolar simultáneamente visto, digerido y manoseado por millares de niños simultáneamente; y así, se trataba de un mundo poblado de series de cosas iguales, toda la vida poblada de ediciones que provienen de una matriz subdividida en múltiples matrices en su pequeño mundo y en el gran mundo. La conciencia de la copia y serialidad en el mundo cotidiano es conciencia del mundo en que se habita.

Y así, siguiendo a Virginia Errázuriz y sumando algunas reflexiones en torno al grabado de Luis Camitzer: *de golpe tenemos a nuestra disposición cosas como: tornillos, fotografía, la música de un disco, televisión, productos de computadora, la sombra de un caballo en el campo, la industria del automóvil, huellas en la arena, botellas de Coca-Cola, una mirada en el espejo.*³⁴

La edición como corpus que se reproduce a sí mismo es la posibilidad de expansión en un espacio cuyos límites son difíciles de determinar pues también se trata de tiempo, de lo que se sumerge y traspapela para volver a ser encontrado en otro lugar

³⁴ Camnitzer, Luis, «Texto». En: Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter: *The New York Graphic Workshop*. Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969, s/n.

y circunstancia: es el sentido espacializado en el tiempo. Mucho de la producción de grabado no quiere reparar en ello, pues a pesar de su reproductibilidad aún quiere la limitación y lejanía que le dotará de “aura” y vuelva su objeto precioso.

A contrapelo de esa pretensión, el trabajo gráfico de Andy Warhol porfia en la reiteración de lo que ya ha sido repetido, cada imagen de la que echa mano, cada fotografía, ya ha sido reproducida a millones en el ingente paisaje de lo impreso, nuestro entorno produce a cada minuto series infinitas de lo que sea, toneladas y terabites de imágenes y textos acumulables y desechables. La imagen trasformada en muletilla despoja lo poco humano que iba quedando de los retratados, una expresión de desolación se vuelve sólo una forma, un rostro convertido sólo en una boca. Y como decía antes, en medio de todo ello podemos encontrar a un grabador-impresor, intentando ralentizar el tiempo revisando la humedad del papel con el dorso de la mano, sustrayéndose al tiempo ¿Qué puede significar en la actualidad un sujeto metido en un taller preparando una edición de lo que sea, imprimiendo en esa letanía del uno a uno tomándose ese tiempo otro que es excedido por todas partes en ese mismo momento, para constatar ello solamente bastaría con abrir una ventana y dejar que entre el ruido de la calle. Estar ahí, copia a copia, es también un acto de resistencia, ahí también, un acto de sobrevivencia.



Mari- lyn, Andy Warhol, Serigrafía,1962.

Se dice que Carlos Hermostilla³⁵ no gustaba de numerar y firmar sus copias. Su trabajo en xilografía pleno de imágenes de contrastes simples y categóricos son una suerte de crónica de la epopeya del mundo popular en la segunda mitad del siglo XX en Chile. Conjunto de obras que materializan en tinta negra la llamada “cuestión social”, el deseo hecho incisión de las demandas de las clases sometidas por las violentas formas de la oligarquía chilena. Son imágenes que se suman al proceso de construir la autoconciencia del mundo popular. No numerar las copias, sustraer la mano autoral que firma para así acercarse, homologarse a los anhelos del colectivo, el contenido puesto en juego por sobre una autoría que, sin embargo, aún deja su rastro, sustraerse a las connotaciones comerciales de generar ediciones acotadas cuya numeración determina, ni tan pequeño ni tan alto, un valor comercial. La firma aleja por su reafirmación de individualidad y no se trata sólo de búsqueda del anonimato. Se trata de multiplicar el sentido de identificación y autoría común. Un grabado tantas veces no enmarcado que lució orgullosamente pegado con unos chinchos en una humilde casa es un emblema de la propia vida, la de otros que son iguales y sus deseos. Una edición deja de tener la numeración que identifica y particulariza cada copia, para pasar a ser parte de un solo cuerpo y voz que se reproduce idénticamente como analogía al intento de constituir una sola fuerza popular y consciente de sí misma.

El televisor Antú, concebido originalmente en el gobierno de Salvador Allende en 1971, en su simpleza y austeridad práctica sería un proyecto gubernamental de producción masiva subvencionada; se llamó entonces “el televisor del pueblo” que ostentaba casi orgullosamente el escudo nacional en su parte frontal, era el dispositivo editado por miles para llegar a ser imagen compartida de la nueva sociedad. Esa era la naturaleza intrínseca de su matriz de sentido, luego como otra cruel paradoja de la historia, en secuencia creciente de hogares reproduciendo implacablemente la propaganda del régimen militar de Pinochet y la nueva cultura que se quería imponer, y que finalmente se impuso hasta el día de hoy. La dictadura tenía los medios técnicos simbólicos que explotan hasta el exceso la enajenación por la telepresencia.

³⁵ Hermostilla, Carlos: dibujante y grabador de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile (1905-1991). Destacado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.



"TV Antú", televisor en blanco y negro con pantalla de 12 pulgadas, diseñado e iniciada su producción durante la presidencia de Salvador Allende, Chile, 1971.

Las revoluciones no sólo se han gestado en los muros. El mundo occidental desde la imprenta de Gutenberg es un extenso y creciente depósito de impresos, libros que alguna vez al ser privados de circular por terror a la palabra, alguna vez fueron desplegados página a página en las murallas a la vista de todos. Antes de la imprenta de Gutenberg, la xilografía medieval reproducía de forma sintética y al alcance de cualquiera la imagen doctrinaria desplazada fuera de la indivisible totalidad mística multimedial de una catedral cristiana, eran pequeñas estampas de gruesas líneas negras como los cordones metálicos que sostienen las formas de los vitrales que desmaterializan la pesantez ideológica. La xilografía es la imagen codificada de su sistema de creencias, "vulgarizada" por el artesano, robada de su hábitat místico se reproduce en papel a miles de ejemplares que llenan las casas como protección

a las calamidades y también como pequeños altares, del mismo modo que en la actualidad encontramos fuera de las iglesias dispuestos en el suelo centenas de afiches de cristos, vírgenes y santos extrañamente coloreados y pobremente impresos en off-set, cuatricromías casi siempre descalzadas, simples carteles que se cargan de devoción en los muros de las casas. También por ahí, hasta hace poco se contaban por miles las poleras, afiches en serigrafía del Che Guevara, Neruda o Víctor Jara, cada uno portando su imagen-símbolo estereotipada que quisieran que en su presencia se activen múltiples formas de sentido, aunque finalmente caigan en la indiferenciada masa de cosas impresas que recorren la ciudad y que nadie ve y a nadie le importa. La historia de los deseos está contenida en multitudes de impresos editados que gestan espacios de identificación en los territorios íntimos, en la libertad del pequeño espacio de anonimato, a resguardo del peligro y la censura del poder (el mundo del papel impreso tantas veces ha transitado a contrapelo del poder establecido y de sus grandes construcciones simbólicas); el pobre impreso, que desplazado o arrojado fuera de la grandilocuencia del organismo de sentido central, habita los pequeños espacios signándolos, resignificándolos, la grandeza de lo impreso es también o ha sido una manera de robarle algo a la grandeza para ingresar el sentido masivamente en los pequeños mundos de cualquiera.

Otro fragmento de Víctor Hugo de “Nuestra Señora de París”, se describe la escena de una habitación con apenas una ventana, en ella se encuentra archidiácono Claude Frolo, importante jerarca de la iglesia francesa de aquella época, 1492; desde su ventana contempla una de las torres de la catedral, esa gigantesca construcción medieval que, como muchas, se elevaban prepotentemente sobre las pequeñas ciudades como manifestación absoluta del poder místico y terrenal, todo lo que era digno de saber y contemplar contenido en su dispositivo de comunicación, el libro de la humanidad antes del libro. El papa Gregorio Magno había dictaminado en el siglo VI que la imagen era algo así como la escritura para los iletrados. Esta forma de presencia absoluta no es muy distante de construcciones contemporáneas surgen de tanto en tanto en Santiago, como el pobre remedo de un teléfono que se levantó arrogantemente una vez, hoy, cada día más precarizada su visualidad en Plaza Italia, o la manifestación del arrogante poder económico y soberbia del Costanera Center.

Vuelvo al fragmento, a falta de escritura la catedral daba al mundo imágenes, su imagen como síntesis de lo que había que saber, temer, conocer y experimentar. Frollo tiene un libro en sus manos, es un ejemplar de las primeras biblias impresas por Gutenberg (Maguncia, Alemania 1400-1468). Era una biblia traducida al alemán, producto de la reforma protestante de Lutero –antes los textos sagrados sólo se transcribían en latín, el idioma de las verdades ocultas y absolutas, y se imprimían en pequeños tirajes en complejos y engorrosos sistemas de producción artesanal. Cada página se copiaba lentamente en una suerte de acto de penitencia o meditación, o alguna vez se grababa letra por letra un taco o plancha de madera, se necesitaban horas y años para producir las matrices de impresión de un libro que nadie sabía cómo leer. Con Gutenberg se inicia la producción gráfica industrial, se pueden imprimir y diseminar miles de ejemplares traducidos; el texto, lo que se decía que decía ahora estará al alcance e interpretación de cualquiera, y pronto también, como instrumento para aprender a leer. El archidiácono, meditando sobre la sobrevivencia del poder que representa dice señalando con la mirada primero el libro y luego a la catedral: “Esto matará aquello”, y luego: *la imprenta matará a la arquitectura*.

A propósito de censura, precariedad y libros impresos desplegados en las calles: desde los años setenta y con la llegada de la fotocopidora –dispositivo técnico esencial en la soterrada gesta del arte chileno en las décadas setenta y ochenta– comienzan a circular miles de ejemplares de lo que ha sido prohibido por la dictadura, es un sistema simple que no deja rastros, cada ejemplar fotocopiado es la matriz del que sigue, el original se disuelve cada vez más ante cada nueva copia, finalmente el original ya no existe o bien carece de importancia, las copias son el libro. Son emblemáticos en este sentido “La Feliz del Edén”, catálogo anillado y fotocopiado escrito por Eugenio Dittborn a propósito de la Performance “Prueba de Artista” de Carlos Leppe; los catálogos críticos corcheteados de la, a estas alturas, mítica Galería Sur, que dirigía Nelly Richard en los años 80. La fotocopia se comparte y se redistribuye, es diseminación del conocimiento. Posibilidad de ser de la palabra escrita fuera de las lógicas de negocio de la industria editorial. Fanzines de rebeldía y nuevas formas de concebir el mundo, cancioneros de lo que casi ya no existía como disco y sólo se podía reproducir cantando, cómics de lo grotesco que se revolcaba como sedimento social, panfletos que volaron por las calles.

Por alguna razón recuerdo ahora un momento en particular de censura en democracia. A principios de los años noventa aparece o está a punto de circular entre nosotros un libro que se llama “Impunidad Diplomática” del periodista Francisco Martorell, editado por Planeta en Buenos Aires en 1993, en él se describen, entre otras cosas, los encuentros transversales de poder en concurridas orgías que organizaba embajador de Argentina en Chile Oscar Spinoza Melo donde asiste transversalmente toda clase de personajes de la política de nuestro país; son páginas y páginas de pormenorizadas descripciones del revoltijo sexual de esos sujetos, algunos sin nombre pero caracterizados de tal forma que eran fácilmente reconocibles por todos, en esa época, más que algo grave, el libro fue motivo de morbo y risa de todos. Debido a un requerimiento del empresario Andrónico Luksic Craig, el libro fue censurado por dictamen de la corte suprema y su autor masacrado sistemáticamente en todos los medios de comunicación hasta que debió autoexiliarse en Argentina mientras su libro desaparecía de las librerías. Gladys Marín, emblemática dirigente comunista, mujer cuyo signo es toda forma de la lucha, en su pequeña escala y absoluta dignidad se instalaba periódicamente en la plaza de armas a leer en voz alta a quien quiera escuchar fragmentos del libro impreso en fotocopias y estas, copias sobre copia iban circulando a razón de miles.



Mierda de artista, Piero Manzoni, Italia, 1961.

Ponerse a pensar las problemáticas, lógicas, obligaciones y conflictos implícitos en las nociones de edición es abrirse a la posibilidad de relacionarse críticamente con el entorno vital y social como sistema de matizado y normalizado de la experiencia. Leer nuestro cotidiano fuera de frágil la ilusión de singularidad.

Las calles escupen secuencias de gentes en todas direcciones, la norma determina comportamientos y modos seriados de existir, basta detenerse unos momentos a observar la boca de una escalera mecánica del metro que absorbe y produce copias de lo mismo, y que luego se mueven inexorablemente hacia lo mismo.

En el año 1992 Ricardo Villarroel realiza la obra “Traslación In-Interrumpida 1/10” en la boca de salida Paseo Ahumada del metro Universidad de Chile. Desde hace algunos años, primero como estudiante y luego como profesor en la Universidad ARCIS, también participante activo del Taller de Artes Visuales TAV y otros espacios, viene desarrollando una sucesión de obras y acciones llamadas de “desplazamientos gráficos”, donde pretende problematizar y sobre todo repensar para abrir el campo de operaciones de sentido posibles al interior o desde el grabado. Ya en el año 1989 desarrolló un conjunto de xilografías a taco perdido a cuatro y más colores en su acepción más tradicional, cuyas imágenes recogían y reinterpretaban el registro fotográfico de un acción de intervención en el puente Loreto del río Mapocho, “El viaje a Atenas de Bella del Río”: decenas de bolsas de basura pintadas con los colores primarios lanzadas al río Mapocho desde el Puente Purísima partieron su viaje, primero hacia los puentes de La Vega y luego al destino indeterminado e ilusorio de cada río. Trabajar la madera ya era una operación sugerente: prescindir de la preeminencia del registro fotográfico o de video que es el que habitualmente, al constituirse como narración, documenta, da cuenta e intenta reconstruir el acontecimiento material de una intervención callejera, que en la mayoría de los casos se define desde su condición efímera, y más aun tratándose del dejarse ir de los materiales en el flujo del río. Finalmente el registro es la forma de circulación validada en el campo del arte para este tipo de trabajos, pero los registros habitualmente fracasan respecto de lo que podríamos llamar “la intensidad del acontecimiento” lo que obliga, si es que existe una mirada crítica de las mecánicas del registro, a buscar otras formas de relato fuera de lo sancionado por el lugar común. Así, de la fotografía a color pasa a la fotocopia, que sintetiza y lleva la imagen a su condición más simple y descriptiva del contorno de cuerpo y flujos detenidos, al mismo tiempo que se revela

como carnosidad gráfica y materia expresiva. Luego, la imagen ya resuelta en la fotocopiadora (en esa época, en palabras de Ricardo, “ese era su taller”, su espacio de impresión privilegiado), se traspasa a la madera y se graba según dictan las normas técnicas de la xilografía. En tiempos de la proliferación de la serigrafía como medio de reproducir y procesar imágenes fotográficas, Ricardo, en el afán de reconstruir una acción donde toda materialidad y cuerpo se ha perdido al fondo indeterminado del río, recurre a la manualidad más tradicional para devolverle cuerpo al relato. Entonces, grabar laboriosamente la madera cortando con cuchillo el contorno de cada mancha negra de la imagen, de las bolsas de quienes las arrojaron al río para no excederse en el trazo definitivo de la gubia no era sólo el acto familiar e irreflexivo de trabajar una técnica al interior del taller de grabado, se trataba de restitución del cuerpo que pervierte y reinterpreta lo que ya es una perversión y remedo, apenas un rastro de lo real: el registro fotográfico.

Vuelvo a “Traslación In-Interrumpida”, su preocupación era la edición, desplazar los elementos cotidianos del taller vinculados a la edición: matriz, mediación mecánica, la prensa reproductora de imágenes como su núcleo histórico. Así es como convoca a 10 artistas concebidos como “matrices” en la escalera de acceso Paseo Ahumada, le entrega a cada uno 10 papeles de $\frac{1}{4}$ de pliego de Guarro de Dibujo, y así, en secuencias regulares, con intervalos de 10 minutos, cada uno desciende por la escalera mecánica que opera como analogía con la prensa de grabado que absorbe y devuelve papel y matriz en el proceso de impresión; también es maquinaria secuencial que evoca la impresión industrial del offset que traga y escupe papeles tal como esa escalera mecánica traga y escupe personas como copias idénticas de una gran matriz de dominación y sometimiento por el trabajo. Al llegar a la planta baja los espera una mesa con un vidrio de entintado, un tarro de tinta, un rodillo y una espátula, cada uno debe realizar libremente la acción que les parezca sobre los diez papeles (impresiones directas del cuerpo, traspasos de fotocopias, una línea recta e inelocente sobre cada ejemplar, pegoteo de imágenes, frotados fueron gestos que sucedieron), Carlos Montes de Oca, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Pamela Cavieres, Mónica Espinoza, Carlos Donaire, Kika Mazry, Kardo Costa y yo descendimos al subsuelo de la prensas, metáfora del secreto de estar bajo el pañete de impresión o también bajo el tímpano litográfico donde se produce la

imagen en el grabado tradicional, espacio oculto que, a pesar de que casi siempre pretendemos tener el control técnico de múltiples variables, invariablemente es un tiempo sujeto a la indeterminación, el soporte forzado violentamente por la presión se aprieta al papel, se amolda en él; decía, antes que el grabado se trata de cuerpos que se tocan, se frotan, se inscriben mutuamente un rastro. En esa época teníamos largas conversaciones con Villarroel respecto de nuestras inquietudes, malestares y motivaciones en torno al grabado, ahí salió la referencia al sonido del papel que se retuerce y quiebra –lo imaginaba dolorosamente bajo la prensa, obligado a buscar la forma de la matriz–. Intentando materializar aquello, recuerdo que fabriqué una matriz de metal perforada con clavos de construcción muy grandes, su reverso parecía un rallador de cocina común con la apertura de las heridas del clavo amenazantes hacia afuera, amoldé su forma al contorno de un rodillo de impresión grande tal cual se amoldan las matrices de aluminio al rodillo de la offset, estando abajo, metido en el primer túnel de la estación golpeaba los papeles con el rodillo con toda la fuerza posible intentando romper los papeles, evocar la violencia material al que se someten en secreto los papeles en muchos procesos de impresión. En ese lugar recubierto se escuchan crujidos de lo que se está quebrando, a veces un delicado y amable sonido casi imperceptible que yo imagino como la tinta recorriendo y llenando los surcos de la matriz. Algo sucederá ahí que siempre se va a sustraer a nuestra visibilidad.

Entender la edición más allá de su uso tradicional dogmatizado irreflexivamente en la interioridad del grabado tradicional y desplazar esa noción a la lectura de lo real como entorno vital cotidiano nos permite leer la ciudad en sus distintas formas de ser un artefacto que vuelve todo indistinto e idéntico, una gigantesca maquinaria normada por el capital y la producción que a su vez es la matriz que reproduce, absorbe y vuelve todo a lo mismo, identidad numérica que en la calle ni siquiera es la numeración progresiva de las cédulas de identidad... es un número consecutivo de la edición total de todos sus habitantes. La identidad de lo fallido y por tanto único y valioso reducido a una estandarización de cuerpos que la maquinaria absorbe y escupe a su antojo. Villarroel instala por unas horas una pequeña acción de resistencia donde diez artistas se vuelven una anomalía en el flujo cotidiano, artistas matrices que dejan estampado en el papel un pequeño gesto que los singulariza en medio de la indiferencia.

Estas son algunas cosas dichas de la edición en las conversaciones con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz:

*El mundo contemporáneo está mediado por las artes gráficas y la reproducción (...) El mundo contemporáneo tiene que ver con la reproducción desbordada de lo que hay (...) ¿aún existe un original? (...) ¿son todas las cosas y nosotros mismos somos reproducciones del mismo patrón?, ¿Qué es ese algo?, ¿Cuál es el cuaderno original?, ¿Qué es esa matriz?*³⁶

El ámbito de espectadores que crea el grabado puede llegar a ser enorme y casi siempre escapa a la voluntad del impresor y el artista, siendo capaz de crear un imaginario común, *el grabado es capaz de trabajar en la parodia, es metáfora para pensar la dislocación de lo que se conforma día a día con la información, lo velado por los medios de comunicación, se trataba de buscar en sus propios mecanismos formas de alterar aquello otro que se instala masivamente, que moldea y forma (...) La plancha de grabado está aquí, y su circulación produce una especie de tensión respecto del origen el aura del origen. El kiosco de diario, reproduce una forma, es un in-formador, produce una forma en el cuerpo social.*³⁷

Un estudiante de ARCIS, hace muchos años atrás, recién ingresando a los 2000, comenzó a llegar al taller con montones de diarios que se dedicaba a recopilar de todas las formas posibles –tres, cuatro, cinco montones de veinte, treinta, hasta cincuenta centímetros o un metro– se sentaba en una mesa cada sesión de clases, mientras el resto del taller luchaba contra las técnicas manipulando cada uno sus matrices en la obstinación por obtener las ediciones encargadas. Se sentaba en una mesa y observaba los diarios página por página tomándose su tiempo, cada cuerpo leído lo dejaba en uno de los montones según un modo de clasificación desconocido, que suponíamos respondía a un orden. Repitió la operación cada día durante aproximadamente un mes. Esos distintos montones los nombraba y, por ende, clasificaba de distintos modos según el día, a veces uno era “política”, otro “fragmentaciones”, otro “realidad”, otro “cosas”, otro “ciudades” y toda clase de denominaciones, a veces aparentemente absurdas, finalmente había un montón, el último de la fila, que al preguntarle directamente de qué se trataba, él simplemente respondió que se llamaba “diarios”; nunca entendí muy bien el sentido que tenía eso,

³⁶ Brugnoli, Francisco, Conversaciones sobre grabado.

³⁷ Brugnoli, Francisco, *ibid.*

pero ahora se me ocurre conjeturar sin mucha base que quizás, a su modo, buscaba alguna una nueva forma fuera de lo obvio, que se articula prepotentemente desde la matriz editorial, que se distribuye a razón de miles de copias, develaba su absurdo, acusaba su pura materialidad, “materialidad del archivo”, llena de caracteres que parlotean un discurso que se vuelve insensato en su pretendida coherencia. Los diarios devienen en basura y papel de envolver, aquí estaban en un lugar intermedio donde aún eran un lugar para pensar en su condición modeladora del cuerpo social.

Podemos reflexionar en los distintos medios de difusión de una obra de arte, cualquiera, antes de la proliferación exponencial de los medios digitales –la red y las redes sociales en general– donde nuestra experiencia de conocimiento, o al menos de primer acercamiento, por nuestra condición periférica, que era a través de imágenes impresas, siempre perversiones del original, una larga lista de distorsiones de escala y color, “sombras llenas de ruidos”, aunque aún era posible pensar auráticamente esas reproducciones dada su proveniencia de tal o cual edición mejor cuidada, calidades de papel y fantasías facsimilares, luego en medio de la contemporaneidad del ciberespacio o como sea su denominación “actualizada” circulan millones de imágenes incorpóreas, que citan toda clase de obras en pantallas de distinta luminosidad y calidad, sólo imagen y casi sin texto, pues la lectura no se lleva bien con las pantallas, el mayor conocimiento no exento de su respectiva arrogancia es a través de estos medios, donde los rastros de imagen que circulan son datos, una matriz-obra cuya experiencia original cada vez más lejana ante la realidad de su reproducción es lanzada fuera de todo contexto límite y a su suerte en las posibilidades de proliferación infinita en una red inhumana.

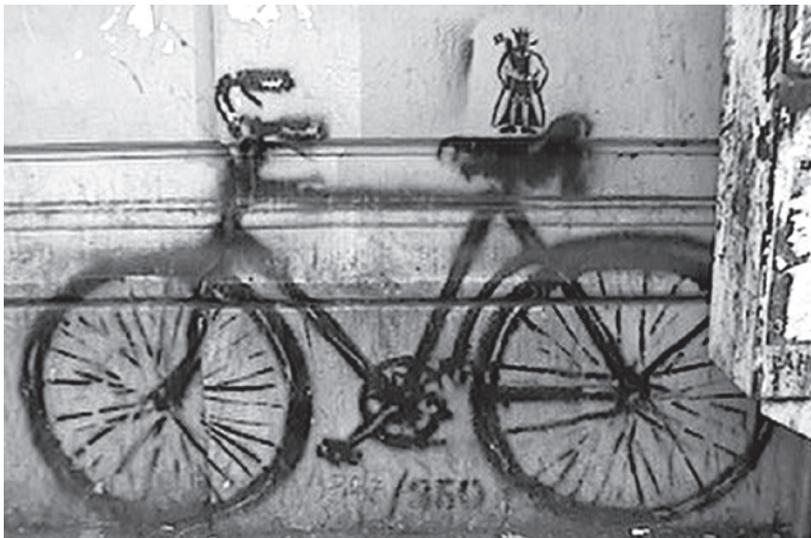
La filiación a cualquier disciplina artística, entendida en sus modos tradicionales implica ingresar a un espacio de puesta en obra de sus “problemas”: quien pinta representa la pintura, quien graba representa el grabado, quien se dice artista representa los problemas inherentes al arte, dialoga con esa historia dejando tantas veces fuera lo que Mario Soro designaría como el diagrama de la propia biografía, en ese contexto distingue dos modos de pensar la edición, la edición de la biografía.

- La Edición por identidad: el esfuerzo, porque editar siempre implica un esfuerzo, está situado en eliminar la diferencia de los sujetos plurales.

- *La Edición por desarrollo: el trabajo sobre las diferencias. Lo que se mueve, se desarrolla, falla y vuelve a fallar* (la falla como identidad asocial y por ende identidad plena).

Edición es intento fallido, deseo de control, sumisión, es aquello que no somos, letanía del cuerpo, reincidencia de una frase, mantra, rosario, tic nervioso, cansancio, sometimiento al entero indiferenciado, mercancía, lo que inexorablemente ha de fallar, insistencia, repetir para no olvidar.

El 24 de marzo de 2001 Fernando Traverso, artista argentino, de forma anónima comienza a recorrer por las noches las calles de Rosario, su ciudad natal con un esténcil de gran formato con el calado de la imagen de una bicicleta común y corriente. Se dedica al principio a imprimir su imagen en los muros de su barrio, luego, poco a poco expande su recorrido, camina estampando la bicicleta muchas veces hasta el amanecer. Su propósito es producir una edición de 350 copias numeradas correlativamente al modo del grabado abarcando casi toda la ciudad. 350 es el número aproximado de personas, la mayoría estudiantes de la Universidad de Rosario, secuestrados y desaparecidos durante la dictadura militar argentina entre los años 1976-1983. *Una bicicleta vacía refleja la imagen de un cuerpo ausente*, dice Juan B. Castagnino, a propósito de este trabajo. Se trata en principio de una obra anónima, la noche es el espacio de la clandestinidad, el tiempo de las fantasmagorías y débiles reverberos de lo que ha desaparecido. La noche ajusta cuentas consigo misma y se ocupa de sus propios secretos, los que invariablemente se recogen llegando el amanecer dejando apenas el rastro de cosas huérfanas y sin función y una que otra mirada perdida. Traverso deja su propio rastro, la imagen de la bicicleta trazada con spray negro aparece sorpresivamente día tras día, aquí y allá ante la mirada de los vecinos de cualquier calle. Parte de la potencia de trabajar en las calles por la noche es su condición de “aparición”, el secreto del origen, la pregunta por el quién y por qué dejó ese rastro lleno de intención y sin embargo de sentido abierto a la divagación de cualquiera. Las bicicletas están numeradas, una cifra cualquiera, por ejemplo 10/350 en principio una cifra enigmática para quien no sabe de las nomenclaturas gráficas o de grabado, significa que esa es la número diez de un total de 350, o sea que quizás



Las bicicletas de Rosario, Fernando Traverso, Graffiti, Argentina, 2001.

hay 349 imágenes idénticas repartidas por la ciudad, ya no se acumulan una sobre otra en una carpeta, tampoco cuelgan de las paredes de igual número de casas, se adhieren siendo pura fragilidad a los muros de la ciudad que fue testigo la vida de quienes desaparecieron. El sentido se ha expandido territorialmente, proviene del secreto de la noche, tiempo de sueños y clandestinidad para quedar expuestos a la luz, la mirada y la pregunta de todos. Todo esto comienza cuando Fernando Traverso, caminando por Rosario, se encontró con un amigo montado en su bicicleta, ambos compartían la actividad política clandestina en dictadura, pero su amigo pasó de largo a su lado y no lo saludó. Más tarde Traverso encontró la bicicleta amarrada en una calle, y ahí se quedó día tras día amarrada sin dueño que la reclamara, al cabo de muchas jornadas la bicicleta estaba ahí sin que nunca más se tuvieran noticias de su amigo. Había sido secuestrado y hecho desaparecer por agentes del estado. Ahí comprendió también que su amigo sabía que lo seguían y no lo saludó para evitar involucrarlo. Desde ese momento la bicicleta, su imagen y cuerpo silencioso repetido día tras día, inadvertida para muchos la tragedia que entrañaba, se transformó en signo de la desaparición, marca absoluta del cuerpo ausente.

La operación técnica de repetir imágenes iguales en una edición se llena aquí de sentido y necesidad, 350 copias como cuerpos desaparecidos y asesinados. Sin embargo, cada una con un número, porque cada uno era también un nombre, un cuerpo, una vida. El sentido y la pregunta que provoca el trabajo ha sido espacializado por toda la ciudad.

Una edición conlleva o porta en su definición, aunque de manera no explícita, la posibilidad de su espacialización, su posibilidad de ser diseminado su pequeño o gran deseo, es el abandono del origen hacia la expansión en el territorio que comienza a poblar e intervenir. Papeles que se esparcen o entregan de mano en mano, pegoteos con engrudo en los muros, panfletos arrojados al aire buscando un destinatario anónimo, cartas con impresos que recorren tiempo/distancia, para finalmente en la llegada revelarse y ser en la intimidad de otro, quizás debiera agregar aquí, si de conceptos se trata, el correo electrónico, que es espacio para que la imagen cargada y transformada en dato numérico sea una notificación simultánea a una larga lista de “contactos” o cualquier forma de etiquetado en las llamadas “redes sociales”. Matriz-

sujeto que, reducido su cuerpo, sólo a una ínfima parte de su capacidad de mirada sobre la pantalla, da el clic de la reproducción y multiplicación de la nueva imagen privada, también de lo que aún cabe concebir como cuerpo.

Pero por ahora me voy a quedar de este lado, de los pequeños escritos impresos y de su limitada capacidad de reproducirse y diseminarse, sin que por ello dejen de estar abiertos a ser un inagotable campo y tiempo, historia material de sí mismo y de quienes lo tocaron, cuidaron y dejaron traspapelar, para que otro lo encuentren, porque siempre habrá un otro. En ese sentido se podría citar la acción que realiza Claudia Monsalves en las afueras del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, en agosto de 2001: un acto marginal y sencillo en el contexto de una gran intervención colectiva material y sonora del proyecto “Calle y Acontecimiento”. Se trataba en este caso de 500 cartas selladas e impermeabilizadas con cera, numeradas como edición de grabado 1/500, 2/500, 3/500 etc. Cada una timbrada con la frase “Carta a los Sueños Olvidados”, todas conteniendo la invitación a realizar una acción en la vida de quien la encuentre y recoja, son arrojadas a una fuente de agua ubicada frente al Museo. 500 copias iguales recogidas anónimamente durante el tiempo que duró la acción general, y luego, cuando todo dejó de suceder, cada una reconfigurada y renombrada, masticada su intención de tantos modos distintos como personas las guardaron, 500 mensajes repitiendo la misma provocación, esparciéndose por Santiago, una pequeña cantidad y tamaño en la vastedad corpórea de la ciudad, pero inverificable y por lo mismo incalculable en la inmensidad de posibilidades de ser en la pequeña historia de quién la abrió y consideró su provocación. Luego quizás vendría el relato a otro, una pequeña anécdota de su discreto mensaje que seguirá multiplicando la pregunta de por qué razón alguien hace eso en la ciudad.

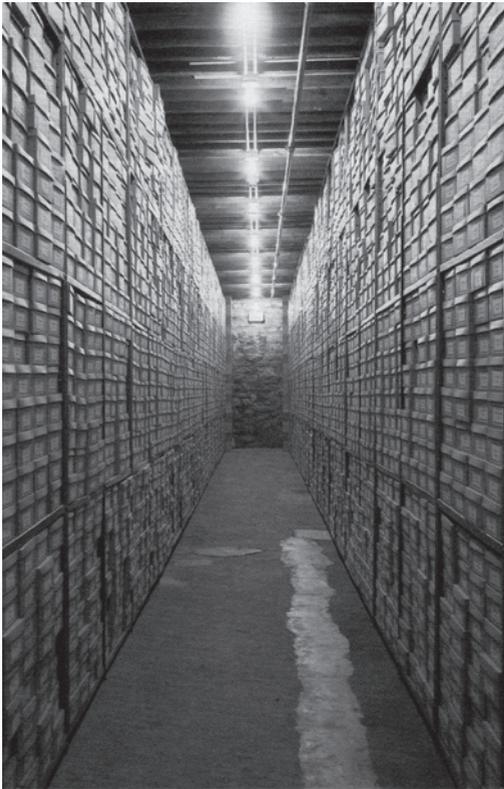
Si Camitzer ejemplifica como forma de edición los sistemas de ensamblaje del Ford T, yo preferiría pensar en aquello de las bolitas de juguete. Ahí hay rastros de pequeños deditos de uñas siempre sucias que las amasaron como tesoro, las guardaron en sus bolsillos, a veces restregándolas con los pies en el cemento rugoso para darles alguna identidad o marca de pertenencia. Los rostros concentrados una y otra vez antes de lanzarla. Pero antes de ello, una infinita e inimaginable producción idéntica de esferas tan simples y mágicas, con ese algo enigmático color que parece flotar en su interior, miles de ellas, la mayoría perdidas se encuentran aún diseminadas y/o espacializadas

en la ciudad, enterradas, guardadas, trasapeladas, se multiplicaron en fábricas hasta ser cancelada su edición porque ya nadie más quiso nada de eso. No es lo mismo imaginar centenares de autos recorriendo la ciudad, que miles de pequeñas bolitas de juguetes sucias como pequeños dedos y raspadas sobre el pavimento desperdigadas por niños jugando y para siempre por la ciudad.

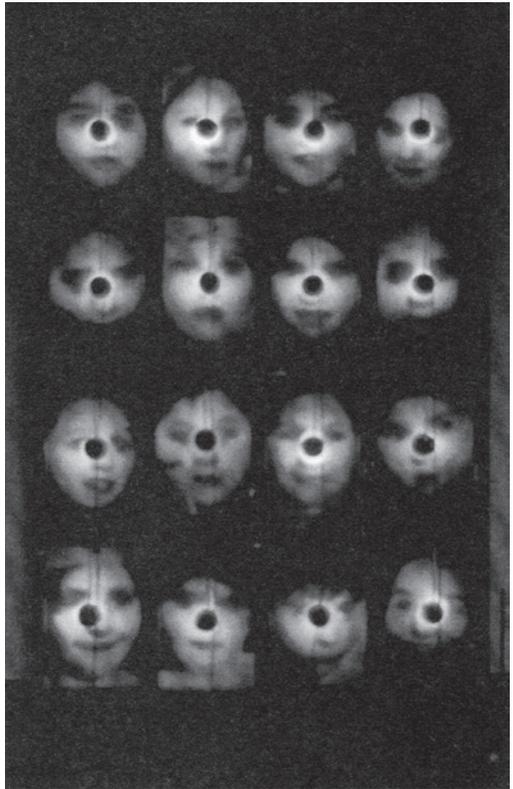
Se puede intentar imaginar también la secuencia temporal en que las personas mueren un día en la ciudad, cada una como un sonido, un golpe, una pequeña trizadura que resuena idéntica como un artefacto de ciclos probablemente irregulares, aunque pudiera ser todo lo contrario....Eso está ocurriendo ahora. No tienen nombre ni identidad para mí, cada uno es uno más...una vida, ¿y qué es eso de una vida si lo pensamos panópticamente?...una más que se amontona sobre otra, certificada, numerada y firmada en una página con el logotipo del estado, apenas una impresión de computador... ¿podría ser esa la forma más implacable y rotunda de edición, lo que ocurre mecánicamente y que tiene implícita su imposibilidad de interrupción? ¿Cuál es la secuencia de tiempo en que uno y otro dejan de ser? La vida produce vida, la vida produce implacablemente muerte en series, y citando las palabras de Mario Soro, también produce formularios correlativos y obituarios impresos, el nombre de uno que ya no es ahora, siendo reproducido tantas veces como ejemplares tenga un diario. Y al final del proceso hay sólo uno que graba una placa más, la última con un nombre y una fecha que al cabo de algunas décadas no significará nada para nadie. Carlos Gallardo en 1980 realiza la acción: “Desplazamiento del Grabado: Edición es: 10 muertes con igual procedimiento” registra los procesos de un matadero, la maquinaria mecánica y humana casi perfecta y en secuencia que cotidianamente mata y destaza cientos de piezas de ganado. El oficio, como cualquier oficio, repite de modo casi idéntico la operación una y otra vez. Gallardo lo nombra como editar, la acción de repetir un método, la matriz es aquí el diagrama diseccionador del animal, y la insistencia de lo mismo en medio del horroroso sonido secuencial de animales y maquinarias. Transcurrido el espectáculo quedan otros centenares de fragmentos iguales como copias, numerados y esparciéndose por carnicerías y mesas de la ciudad. Por esos días, Elías Adasme se colgaba de los pies en la señalética de entrada de la Estación Metro Salvador, metáfora de Chile como una hilacha de carne que cuelga en el matadero, Carlos Gallardo, problematizando y expandiendo conceptos

base del grabado, expone también la analogía de nuestro país en el desolladero. Mucho de la obra de Christian Boltanski es asunto de desapariciones, repeticiones y archivos. Millares de retratos fotográficos recortados al límite para que sigan siendo la imagen de un rostro, indistintamente vivos y muertos, extraídos de archivos municipales, anuarios de colegios, paquetes de fotografías sin nombre encontradas en algún mercado, negativos encontrados o donados que son matrices posibles de un sinfín de otras copias inútiles, etc. Todos sometidos al mismo, aunque aparentemente diverso dispositivo de instalación mortuoria, que los unifica en una larga e indiferenciada lista de existencias que han cesado. Cajas de metal, cajas de cartón casi idénticas apiladas una sobre otra, en masas, en suertes de cúmulos ascendentes que ficcionan un interior que pudiera contener lo que quedó de un ser humano, arriba de ellas, a su lado, en tramas como nichos de cementerio y por todas partes los retratos fotográficos que son lo que Boltanski designan como “una segunda muerte”; eso que sucede cuando alguien ve el rostro fotografiado de cualquiera y no sabe quién es. Incalculables piezas de ropa, cada una moldeada e impregnada como sudario o gofrado por un cuerpo también se encuentra ausente. Todo ello, cada pieza, cada foto, una junto a la otra, huellas ahora indiferenciadas, tal como en las copias de una edición de grabado, se discurre la ilusión de identidad y ejemplar único y que al ser acumuladas o metidas en una carpeta son simplemente una edición de lo mismo. Boltanski produce, reproduce y modula ediciones correlativas de lo que quedó y se vuelve una inacabable masa de copias de una gigantesca matriz de la desaparición. Desde mediados de los años 70 diversas ciudades de Chile comienzan poco a poco a ser testigos de quienes las recorren portando una fotografía en sus manos, prendidas en sus pechos. Es en esa época una acción subversiva y peligrosa, desesperadamente en medio de una ciudad silenciosa increpan a la autoridad militar por sus seres queridos que han desaparecido en manos de agentes de la dictadura. Retratos, fragmentos de pequeñas fotografías familiares de quienes se ha suspendido la vida se atesoran y desgastan en los tiempos de peligro e intemperie. Pronto serán imágenes fotocopiadas (el único medio viable y simple en esa época), ampliadas y reproducidas tantas veces como sea necesario, para que la violencia e incertidumbre tenga rostro y se disemine por las ciudades, como una forma de provocar también al transeúnte que, entre asustado y necesitado de no saber, circula apuradamente por las calles.

La Réserve des Suisses Morts,
Christian Boltanski, 1991.



La Réserve du Carnegie, Christian Boltanski, 1991.



Monument, Christian Boltanski, 1988.

La imagen, copia sobre copia, se va empastando de tóner, desgastando la delicadeza de sus rasgos únicos de su preciosa humanidad. Copias que devienen en manchas negras de semblantes cada vez más estereotipados. La repetición de una imagen simplifica y comienza a resaltar unos rasgos por sobre otros, las miradas quizás ya no individuales se vuelven más intensas, cómo iconos hechos en xilografías medievales que interpelan y reclaman la mirada de otro. La fotografía deviene poco a poco en signo, y este signo inexorablemente se seguirá copiando uno sobre otro hasta el día de hoy mientras hayan manos consientes que sean capaz de portarlo.

*A partir de la utilización de la fotocopia y el aumento de tamaño por la acción del traspado técnico, la imagen se descontextualiza y enfrenta la ausencia del cuerpo, aquella separación del cuerpo que impide el reconocimiento absoluto. Perturba la identificación y agita la memoria...*³⁸

Sin embargo, la repetición de una imagen también desgasta, la repetición puede transformarse en monotonía, la imagen para el transeúnte metido en sus asuntos deviene en mancha de lo sabido. Se necesita imaginar cuántas fotocopias, cuántos miles se fueron reproduciendo desde esas pequeñas fotografías, cuántos papeles oxidándose, a veces desgarrados con violencia en nuestras ciudades: es cuestión de ponerse a contar los años y días. Cada pedazo de papel es cifra de tiempo. El horror sigue clamando en sordina y de forma inexorablemente actual, es un brutal conteo y sucesión de segundos, minutos y horas que se acumulan en algún lugar. Un sonido brutal que no por inaudible significa que no suceda a cada segundo, a cada minuto, a cada hora. Conteo que reproduce copias de unidades de tiempo multiplicándose más allá de lo que podemos lograr concebir como masa. Un tiempo inagotable que excede la vida de una persona. (Sola Sierra, Presidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos muere sin saber el destino del cuerpo de su esposo, Waldo Pizarro, detenido en 1976).

Una imagen vale más que mil palabras; pero valen, también, las mil palabras. Y mil palabras sonando juntas son un caos idiomático. La imagen no expresa nada específico, para entenderla hay que analizarla a través del lenguaje. El olvido no es otra cosa que una inscripción borrada. El olvido solamente se recupera mediante la palabra.

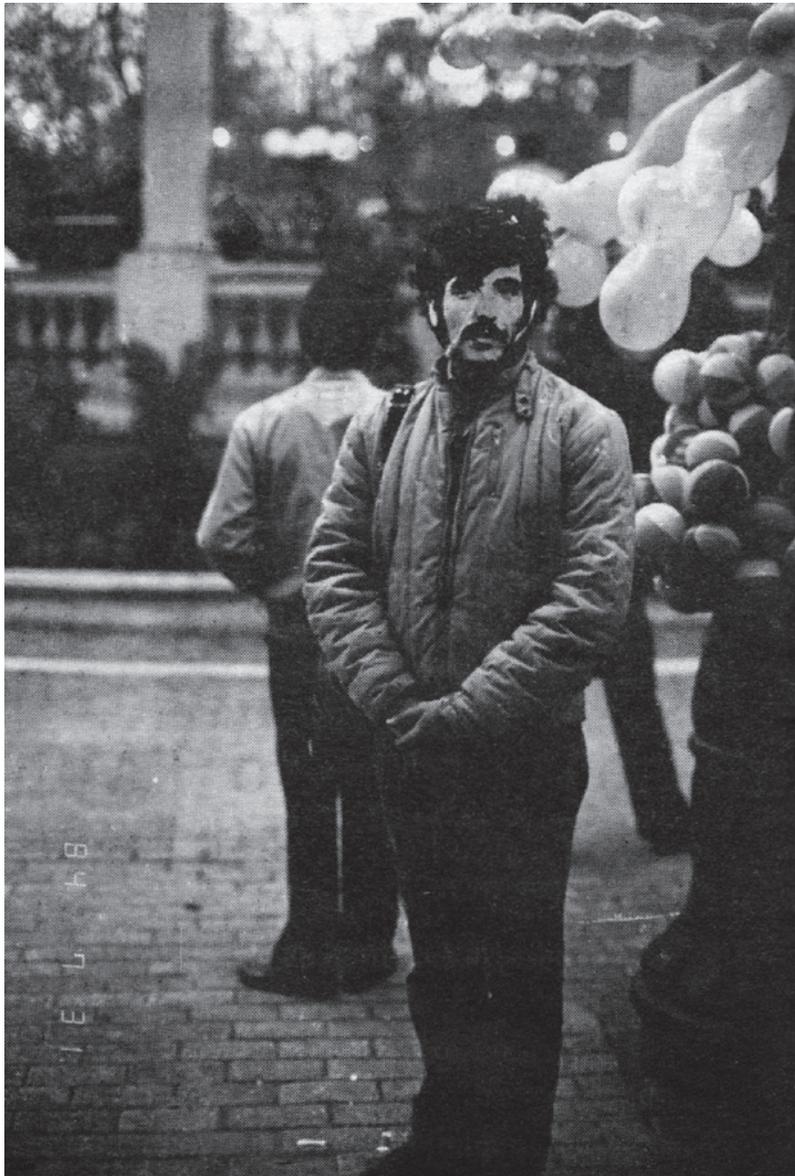
³⁸ Varas, Paulina, *Una obra termina al volverse una acción*, Catálogo de Exposición *Una acción hecha por otro es una obra de Luz Donoso*, CEAC, 2011.

*Un viejito al que le habían matado a toda su familia se ofreció a reescribir su frase antibélica todas las veces que hiciera falta. Pero también preguntó: “¿Qué pasará cuando ya no esté?”. “Habrá que decirla”, contestó Gerz. “El dolor por el pasado no es lo mismo que la acusación, o la denuncia del pasado. La función estética del arte es encontrar la verdad. Y la verdad es algo que debe tener voz, hablar.” El olvido solamente se recupera mediante la palabra”.*³⁹

La ciudad, soporte de invisibilización cotidiana de la esperanza les ha dado la espalda en silencio:

Hernán Parada intenta fisurar esa naturalización callejera: en un extraño ritual recorre calles con la fotocopia de su hermano detenido desaparecido, adosada a su rostro como una máscara. En cualquier operación tradicional de grabado matriz y papel conviven pegados unos momentos en el proceso de la impresión, uno cubre al otro, uno aplasta al otro buscando su forma y su imagen, son transitoriamente un solo cuerpo. La matriz aquí ha desaparecido, sólo queda la copia fotográfica, recortada, ampliada y fotocopiada de Alejandro Parada González, detenido el 30 de julio de 1974. Hernán Parada recorta la forma de su rostro para transformarla en máscara, se deja ver en distintos lugares donde fue visto su hermano antes de desaparecer, lugares donde imaginó estuvo, donde podría estar. La acción de ser unos momentos en los ojos de su hermano, sustraerse un pequeño margen y por extrañeza dar presencia nueva a la imagen que se había vuelto un hábito para nuestra mirada.

³⁹Nielsen, Gustavo, *Todo está escrito en la memoria*. Publicado el 7 de Diciembre de 2008 en “Radar” de “Página 12”, a propósito de la Obra de Jochen Gerz.



Acción de Hernán Parada en una plaza de Santiago, Década del 80.



Taller de Grabado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

EL TALLER

Un taller de grabado es tantas veces y entre otras cosas un pequeño universo concéntrico, a veces un refugio, un lugar de personas sin lugar. Un espacio colectivo cuyo signo principal es sin embargo el ensimismamiento. Miradas concentradas en lo pequeño, en diminutas topografías, largas miradas muchas veces insondables sobre lo que ya está impreso o por imprimir.

Guillermo Frommer llegó un día al taller con un pájaro muerto. Se acomodó en el largo mesón forrado en lata donde dejaba algunas de sus piedras litográficas. Había de distintos tamaños y cortes irregulares provocados por sus largas historias en diversas imprentas, luego desechos inútiles para la industria gráfica hasta su destino final en el taller de grabado. Dibujaba profusamente en sus cuadernos, y luego buscaba la piedra apropiada que respondiera a características que sólo él conocía, eso podía durar largo tiempo.

Esa vez tomó una piedra grande, de aproximadamente medio pliego, dejó sobre ella el pájaro muerto y comenzó a dibujarlo, línea por línea de cada pluma, a veces estaba más tiempo afilando los lápices litográficos, buscando un filo tan ínfimo como el pelaje de la pequeña cosa retratada, unas pocas líneas y debía volver a raspar la punta del lápiz. Eso fueron horas y luego muchos días, ya no recuerdo bien cuántos, de ver su imagen siempre agachada sobre la piedra, siempre en silencio absoluto, fuera de todo estímulo y ajetreo de quienes circulábamos cotidianamente por ahí. A cierta hora hacia el anochecer cada día iba a su casa y volvía al día siguiente y continuaba pacientemente del mismo modo que ayer. Me preguntaba qué podía estar pensando todo ese tiempo mientras dibujaba. Supongo que nadie lo supo. Me preguntaba si planificaba el destino final de la imagen pues era un dibujo a escala muy pequeño ante una piedra que excedía en mucho su tamaño. Aunque en realidad nunca pensé en el resultado final, lo que me parecía fascinante era ese día a día, ahí estaba el sentido de todo, también era importante para mí tratar de imaginar el momento del encuentro con ese pájaro, el acto de tomarlo y quizás observarlo unos momentos en silencio, el

delgado momento de la ocurrencia de volverlo imagen, luego proteger con un paño lo que quedó de él y guardarlo con delicadeza para llevarlo al taller. Pero por sobre todo para mí era tiempo silencioso y enigmático de estar ahí todos los días ensimismado en el cuerpo y destino de ese pequeño animal.

Siempre retorna a mí la imagen de Carlos Donaire sentado en su mesa de trabajo en el Taller de Artes Visuales, sus pies no alcanzaban el suelo, colgaban del piso donde se quedaba horas con una lupa de mesa organizando rítmicamente con el buril decenas de sutiles trazos en el espacio de la matriz de madera, siempre en silencio. De tanto en tanto recorría muy lentamente la matriz con la palma de su mano comprobando el estado de las incisiones, limpiaba las astillas, la conocía, la reconocía y la comprendía, imaginaba su forma final, había mucho de acariciar en ello.

Un taller de grabado es también una escuela, espacio de iniciación fundado en el hacer. Ejemplar en este sentido es la historia de Eduardo Vilches quien comienza su historia en las artes visuales como autodidacta. Me cuenta que poco a poco y movido por un deseo aún inespecífico ingresa a estudiar pintura en algunas escuelas de verano en Concepción con Gregorio de la Fuente como profesor. En el año 58, en tiempos de inquietud y búsqueda conoce a Nemesio Antúnez, y quien por alguna razón, quizás por lo que ya se insinuaba en sus primeros trabajos, lo invita a conocer y a trabajar al Taller 99 fundado hace muy poco en 1956, lugar que aún funcionando algunos días en la casa del mismo Antúnez, rápidamente se había transformado en un espacio de confluencia de artistas, arquitectos y escritores. Siempre se necesita un lugar de encuentro e interlocuciones donde cruzar vida y arte. Para Vilches, el taller es su escuela, espacio de aprendizaje que aunque no respondiera a ninguna formalidad académica, le abre mundos posibles, conoce formas de hacer, escucha y comienza a hacer en el grabado (en esa época estaban también Dinora Doudchitzky, Delia del Carril, Roser Bru, etc.). No habían clases formales, todos trabajaban y opinaban de todos los trabajos, cada uno desde la libertad adquirida en su condición de artistas que en algunos casos habían tenido formación académica, en otros sólo constituidos como tales por su hacer cotidiano. Vilches recuerda por ejemplo que alguna vez andaban dando vueltas por el taller las copias de un grabado que había estado realizando Ricardo Irrarázabal, los más jóvenes las analizaban buscando los

modos técnicos puestos en juego, aprendían de ellos, o por ejemplo, estudiaban una libreta de Dinora llena de recetas de la “cocina” del grabado, preparaciones de barnices, ácidos etc. Vilches nombra el taller como un espacio de pertenencia, un lugar donde llegar y encontrar intereses comunes: *una familia*. El taller como espacio de confluencia de diferentes inquietudes, cruzadas transversalmente por múltiples técnicas y recetas de trabajo donde tantas veces era más importante lo otro, lo que se conversa y deriva en todas direcciones, la reflexión, crítica o simplemente prerregina que las obras vayan provocando. En ese sentido el taller tradicional como lugar de encuentro se constituye desde una suerte de respeto tácito y muchas veces demasiado pasivo con el trabajo del otro. Quizás las demandas de la realidad aún no se desbordaban sobre sus límites, no amenazaban a su puerta o bien esos límites de calidez los protegían en esa suerte de microclima. En ese sentido es que una vez más se vuelve relevante la experiencia del TAV, signado también como espacio de encuentro y confluencia, aún en la actualidad para muchos en la definición de “una familia”, pues como está dicho también, un taller de grabado será muchas veces un refugio, un lugar para ser con sentido, aunque al mismo tiempo lo que cabe esperar también de un espacio que tenga carácter de colectivo es su actividad crítica, su discusión ideológico-artística respecto del hacer, y por tanto, lleno de tensiones productivas. Alguna vez Brugnoli me decía que costaba tanto encontrarse, dialogar con alguien, que estábamos tan solos en esto. Cabe preguntarse ahora ¿Cuál es el signo de los talleres de grabado en la actualidad? ¿Son lugares donde aún caben las preguntas? ¿Son espacios abiertos a la reflexión o crítica de sus procedimientos respecto del intento de habitar este tiempo, el propio o el de todos? ¿Siguen acaso sólo conservando su nobleza específica a la espera de recibir alguna visita o encargo de naturaleza eminentemente técnica?

*En ningún momento el buril deja o dejará de existir. Es parte de la escala tecnológica dice Mario Soro. Aquí reside otra de las potencias del taller de grabado, el despliegue de un abanico técnico y de haceres históricos y actuales casi sin límites en todas direcciones: una prensa de tornillo modelo del siglo XV, una prensa litográfica, eje de la industrias de impresión en el siglo XIX y parte del XX, una impresora digital que escupe copias de lo que se construyó en pantalla, el plóter de corte, los troquelados industriales, el gif programado en los teléfonos, etc. *El grabado, la gráfica, pueden,**

por ejemplo, dar elementos para leer, entender e incluso obligar la reflexión al campo de lo informático respecto de sus propios recursos. El taller de grabado así concebido *no como un cúmulo de reliquias históricas pre-industriales o proto-industriales sino cada una dotada de su carga simbólica específica* es un espacio de posibilidades para comprender y develar la pesantez biopolítica de los procesos actuales de producción y destrucción de la imagen y de la vida. Intervenir como pulsión reflexiva ahí donde sólo se consumen productos y servicios sin carga simbólica.⁴⁰

La presencia, el influjo innegable de las prensas, máquinas y herramientas, las técnicas que subyacen en ellas, desde ellas, aunque inactivas y en silencio “acechan” llenas de enunciados críticos posibles ¿Hasta dónde se puede estirar sus posibilidades para seguir hablando desde ese territorio identitario que es el grabado? Decía antes, las máquinas, las prensas resignifican cualquier acción que se realice al interior del taller, *su presencia física aún en reposo transforma ese espacio en un lugar de control*: El grabado es un territorio de límites, cualquier disciplina artística refugiada en la identidad de un taller opera del mismo modo.⁴¹

El taller universitario, según Mario Soro *es la posibilidad u obligación de ruptura de los departamentos estancos, el modelo cartográfico que se funda en el conocimiento a partir de la delimitación de los campos que contraviene profundamente toda idea de conocimiento universitario.* En medio de los esfuerzos por transversalizar las prácticas ocurre el fenómeno de que se estabilizan dos especies de bastiones, por un lado se fortalece el reducto del grabado tradicional reivindicando temerosamente su identidad basada en el acopio de técnicas históricamente sancionadas y por otro, hay un espacio que niega toda vinculación a lenguajes madres o matrices, aún en su condición de desplazamiento, como si la producción artística se fundara en ocurrencias des-historizadas, todo disponible en las redes, el discurso de la cobertura y acceso “libre” e ignorante a cualquier gesto productivo, una suerte de neoliberalismo artístico que se desmarca del conocimiento que porta la historia e inexorablemente la determina: se funda tal como en el neoliberalismo, en la ignorancia de la ocurrencia y el “emprendimiento” artístico.⁴²

⁴⁰ Soro, Mario, Conversaciones sobre grabado.

⁴¹ Soro, Mario, *ibíd.*

⁴² Soro, Mario, *ibíd.*

El taller archivo de cosas y personas perdidas

A propósito del taller como refugio, hace algún tiempo me encontré en la calle con Iván Pérez, me contó que vivía en el campo y que estaba dedicado a cosechar y vender verduras, pero que no olvidaba los papeles –aún los producía– no le pregunté con qué destino ni utilidad porque imaginé que simplemente se acumulaban en grandes cantidades sin sentido aparente. Hay que volver unos veinte años atrás, a los años 90. Iván Pérez aparece un día en el Taller Artes Visuales donde yo llevaba algunos años trabajando, preguntó si podía aprender y trabajar ahí. Eso era una situación habitual, alguien tocaba la puerta cualquier día, con alguna referencia de alguien que le había estimulado para que fuera, que ahí podría hacer algo, encontrar una forma, dibujar, hacer, estar entre pares, esos que se anhelan en la soledad de la calle, muchas veces eran personas que no habían tenido hasta ese momento ningún estudio formal de arte. Generalmente eran aceptados, a veces se les asignaba alguna tarea, limpiar, barrer, hacer las veces de ayudante de lo que sea a cambio de poder estar ahí, usar las tintas, observar aprender, cualquiera con más tiempo en el taller podía ir guiándolo en las distintas técnicas. Iván era un tipo obsesivo e inquieto buscando siempre cualquier forma de experimentar más allá de lo que se le mostraba como dado y seguro para trabajar. Creo que fue en su primer ejercicio de Puntaseca (técnica de grabar la matriz de metal, tradicionalmente de cobre, directamente con una punta de acero o diamante para luego ser impresa calcográficamente), tomó una plancha de fierro de dimensiones que abarcaban casi toda la superficie de la prensa y la grabó violentamente con un esmeril angular, le provocó incisiones que la atravesaban completamente, no había más imagen ahí que el dibujo de una pulsión nerviosa que asumí, digamos literalmente, el sentido de una punta seca, donde el cuerpo y la herramienta deben herir el metal para sustraerlo de su virginidad industrial y simplemente apropiarse de él y volverlo materia visible. Entremedio de todo ese proceso de experimentaciones se interesó por el papel, ese que se debe manipular delicadamente, evitando la grasa de los dedos en la fibra, y que a menudo el grabador contempla y recorre suavemente como si su presencia antes de ser intervenido fuera todo su sentido. Comenzó a fabricar papeles artesanalmente, pulpa de papel procesada día tras día, mezclas con

cualquier material que tuviese a la mano, y pronto aparecieron papeles mezclados con ajo, tela de cebolla, etc. Se paseaba por distintos los lugares, talleres, inauguraciones de exposiciones, mostrando una carpeta con sus papeles como especies de tesoros que ahora difícilmente podría ser violentados por alguna técnica de impresión. La presencia del papel se volvió radicalmente el fin de su producción, cada pequeño pliego era la obra. Pocos años después ingresa a estudiar Artes Plásticas en la Universidad de Chile y naturalmente se refugia en el taller de grabado, donde pronto se apropió de uno de los altillos con que contaba el espacio, llenándolo de sacos de distintos vegetales que servirían para la elaboración del papel, obviamente el altillo se volvió inutilizable para otros, era a todas luces la presencia de la obsesión, una rareza “improductiva” que crecía cotidianamente, es muy probable que pronto fuera sindicado bajo la figura patológica del que sólo acumula sin sentido aparente. Aunque las llamadas “rarezas” son comunes y toleradas en una escuela de arte, no es menos cierto que son sometidas a una suerte de aislamiento por su carácter ineficaz desde el punto de vista de un resultado llamado “obra”, debe articularse con alguna poética ya establecida para que su destino sea conducente, o si no al menos tratar de elaborarla, de darle palabra. Y esa acumulación de materiales aún no tenía palabras, ningún discurso coherente que la legitimara como arte más que su presencia obsesiva para algunos inquietante, pero llena de vitalidad y deseo dispuesto como expectativa para lo que sólo la imaginación puede configurar. Al tiempo desalojó el altillo y se fue de la escuela, poco se de él y el destino de su obsesión, quedó como parte de un relato, de los cientos de relatos de ausencias que recorren cotidianamente una escuela de arte.

Alamiro Carrasco llegó también un día al Taller Artes Visuales, y aunque no estoy tan seguro, creo que me tocó abrirle la puerta. Vendía cuadernos y lápices en una feria callejera de San Bernardo. Me contó que cierto día que estaba en el Museo de Bellas Artes simplemente dibujando alguna de sus esculturas e intentando aprender por sí mismo, una artista, Virginia Huneeus lo vio y entablaron una conversación, al rato ella le dio la dirección del taller para que fuera a probar suerte. Allí limpió, virutilló, salió a comprar materiales durante meses, pronto comenzó a trabajar desde el oficio que más conocía, el callejeo, recogía partes de cosas y basura, materialida-

Alamiro Carrasco, Intaglio.



El Taller de Artes Visuales (TAV), taller de grabado en calle Bellavista 0866.

des que siempre presentan tremendas dificultades de impresión, son objetos caídos e insubordinados, difíciles de controlar por el oficio tradicional estrictamente normado del grabado. Al poco tiempo creo que se transformó en uno de los mejores y más rigurosos impresores que he conocido, desarrollando al tiempo un enorme universo de basuras y desechos ensamblados como matrices de impresión, lo que en léxico común del grabado se llama colagraf o colografía, poética de trabajo que a menudo sufre cierto menosprecio en la pequeña comunidad del grabado, se le asigna un lugar en la formación inicial, espacio de experimentación previa que debiera ser conducente a las técnicas sancionadas y reconocidas en su dignidad por la historia. Se trata de materiales toscos y muchas veces corruptos que se ven en desmedro de la dignidad de los metales, la madera y la piedra litográfica, materiales, como decía, desechos insubordinados difíciles de reducir fácilmente con los parámetros técnicos



El Taller de Artes Visuales (TAV), registro de Tatiana Vukasovic.

de impresión habituales, cada vez hay que reinventar los modos de imprimir, son a veces cosas punzantes que rompen el papel, superficies permeables y frágiles que absorben grandes cantidades de tinta y niegan cualquier imagen de sí mismas al velarse completamente en el negro, y lo que ya era un fragmento de madera o cartón sigue fragmentándose y desgajándose en la humedad, luego en la violencia de ser sometida al rodillo de la prensa. Pequeñas ruinas de una ciudad que sin embargo al ser sometida a los procesos de impresión irradian toda su potencia de ser testigos de la calle, cosas plenas de historia y tiempo, donde la mediación del grabado ennoblecía su presencia al hacerlos visibles. Alamiro obtuvo pronto un importante reconocimiento en el medio, como artista y como impresor, hizo muestras individuales, organizó exposiciones colectivas importantes de grabado. Había encontrado un lugar, un refugio en ese taller. Al tiempo, ya mudado a su propio taller paulatinamente comenzó a hacerse menos visible, lo encontré algunas veces desorientado en la calle, luego simplemente desapareció, no se supo mucho más de él y menos respecto de su trabajo de grabador. Años después lo encontré muy mal pidiendo trabajo en la Universidad ARCIS, se veía lejano a todo y estaba trabajando de cualquier cosa que consiguiera en la construcción. En este punto quizás me estoy desviando mucho, pero quería y creo que es necesario recordarlo. Un taller de grabado es también punto de referencia de quienes desaparecen y se traspapelan en la historia.

Hay una enorme cantidad de experimentaciones y búsquedas que ocurren en un taller de grabado, a vista de todos y alrededor de la prensa, que finalmente se pierden víctimas de su ensimismamiento, hay algo de secreto ahí, como secreto es el proceso de la pequeña mirada que reflexiona cuando se graba. El taller de grabado es un espacio que a veces se mueve en otro tiempo que el tiempo de la pretenciosamente autonombra “contemporaneidad”. Camitzer decía, certera y al mismo tiempo tan erróneamente que “mientras afuera se debate y retuerce el mundo contemporáneo, el grabador no levanta la cabeza de la cubeta del ácido que corroe y trabaja en su propio tiempo enquistando las líneas en una matriz. Tantas de sus experimentaciones desaparecen y se pierden en un sin destino, fuera de la visibilización de la mirada grandilocuente de la historia, muchas veces sin mas sentido que la búsqueda de expandir las posibilidades del lenguaje para materializar la vida, o apenas lo vivido...

Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en octubre de 2018. Se tiraron cuatrocientos ejemplares en un formato de 17 x 21,5 cm. Interior de ciento cuarenta y ocho páginas en papel bond ahuesado de 90 g. impreso 1/1 color. Portada en papel couché de 300 g. impresa 4/0 colores.

Al principio y de forma más o menos ingenua la enseñanza del grabado nos impone un disciplinamiento técnico que en general no es conveniente interrogar o bien querer llevar más allá de los límites establecidos por cierta tradición. Pero a veces, y no tan seguido como se quisiera, la mirada se abre en otras direcciones, provocada por la reflexión de los procesos: el siempre complejo desarrollo de las matrices y la ampliación de sus posibilidades, la dedicada domesticación de los materiales, la obligatoriedad de las ediciones, y de pronto la fascinación de algunos por la inutilidad de las copias acumuladas en una mesa sin otro fin que estar ahí producto de la obsesión de multiplicar. Cualquier sistema de trabajo, su recurrencia irreflexiva y la seguridad que otorga puede o debe ser fisurada al ser interrogada la norma pues acaso siempre algo más y lleno de posibilidades se entaña en ella, así la mirada sobre los posibles se abre en múltiples direcciones.

Las cajoneras de los talleres de grabado están llenas de ediciones, ejemplares que multiplican una imagen o intención que se acumulan muchas veces sin sentido, incluso para quienes las realizaron. Quisiera poder retener o recordar los miles de papeles impresos que se han traspapelado por ahí en los años en que he sido testigo de sus intenciones y deseos. Cada papel manchado de tinta es el rastro que dejó un sujeto al pasar por un taller o una universidad en medio del mundo que me tocó experimentar en estos años. Imposible describir tan sólo una parte de esos impresos abandonados por sus autores, por la Historia que muchas veces no es capaz de ver las cosas en su mérito sino que sólo rescata lo que logra articular en su discurso y más ahora donde prima la figura de híbridos profesionalizados que la mayoría de las veces accionan parasitariamente desde su externalidad.

