

## **RECUPERAR EL POTENCIAL ANALÍTICO DE LOS DESPLAZAMIENTOS DEL GRABADO.**

Por: Justo Pastor Mellado

Curador

*Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*

febrero 2004

En San Juan de Puerto Rico ha tenido lugar la cuarta reunión de curadores de la Primera Trienal de Poligrafía América Latina y el Caribe. Bajo el título TRANS/MIGRACIONES: LA GRÁFICA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA, la trienal se propone investigar los desplazamientos tecnológicos, los traslados geográficos y las travesías conceptuales que han tenido lugar en el campo del grabado y de la gráfica tradicional. Es decir, el subtítulo queda de manifiesto que la gráfica “había dejado de ser” una práctica contemporánea. En más de un lugar había regresado a des/considerar sus propias condiciones de aparición. En este terreno, la muestra da gravura de Curitiba planteó de modo radical que las prácticas de grabado más significativas estaban siendo puestas en obra por artistas contemporáneos y no ya por grabadores. En ese momento la distinción entre “grabadores esenciales” y artistas que abordaron sin trauma su aproximación al grabado y a la gráfica, terminó por provocar un aceleramiento formal que dejó al esencialismo tecnológico del grabado fuera del espacio de la producción contemporánea; es decir, nunca antes el “grabado esencial” había logrado autodefinirse por sí solo como una artesanía de la estampa. De este modo, las prácticas contemporáneas se validaron en la radicalidad de la expansión metafórica y programática que habilitaba una tecnología arcaica. El efecto inmediato fue la depreciación del grabado en el sistema de arte, adquiriendo rasgos ilustrativos que en su momento había combatido. De todos modos, sigue constituyendo un mercado de segundo orden, convenientemente actualizado por la necesidad que tienen ciertos mercados de ofrecer una porción de nostalgia imaginal a precio moderado.

Para esta primera edición, el equipo curatorial ha resuelto trabajar un concepto ampliado de gráfica, incorporando las prácticas de grabado al campo de la producción contemporánea, produciendo una mudanza estructural en los procesos de construcción de obra. Esta terminología es muy cercana a la que fuera forjada en la escena plástica chilena de los 80's. Sin embargo, este es un fenómeno que se da de manera desigual y combinada en distintas escenas plásticas, a partir de los años 70's. La particularidad de la situación chilena consiste en que desde el desplazamiento de las técnicas clásicas del grabado se inicia una radical crítica de la representación pictórica. Solo que esta situación se verifica una década después de una exposición que Liliana Porter presenta en el propio Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1969, pero que la propia escena chilena no sabe leer consistentemente en su momento, y que, incluso, en la década siguiente simplemente omite. Es a partir de la exposición homenaje

que organiza la Bienal de San Juan en 1991 que en Chile es posible recuperar el indicio probatorio de esta anterioridad. Pero la crítica que articula Liliana Porter involucra la puesta en juego de la “ilusión impresora”, que plantea como exigencia formal una puesta en tensión de las condiciones propias de impresión, como es el caso cuando toma una hoja de papel, la arruga, la vuelve a extender para verificar los trazos gráficos que ha dejado el doblado, para luego fotografiar dicha trama y reproducirla mediante fotograbado y aguatinta (“Arruga”, 1968, New York Graphics Workshop). Igualmente, en esa exposición del MNBA de Santiago, hace colgar en el muro resmas de papel en que las primeras hojas presentan –ya no representan- directamente la condición del papel arrugado.

Liliana Porter nos enseñó a reproducir una reproducción, porque le importaba exponer el artificio propio de la representación, enfatizado en el carácter de los medios. Estaba, formalmente, más cerca de Magritte que de Breton. Su trabajo de entonces se mantiene en el límite de la tolerancia tecnológica del grabado, dando curso a una estrategia de crítica de las condiciones de producción de la imagen. ¡Pero estamos hablando de 1968 y 1969! Valga esta mención para resituar el problema: su estrategia obedece a la importancia atribuida en nuestros países a la gráfica vernacular y a su contaminación estilística de los medios de prensa de gran circulación. Este es un gesto gráfico crítico que podremos encontrar en trabajos como los que Antonio Martorell “edita” para su exposición “Juegos de manos” (Galería Colibrí, 1968, San Juan).

Martorell, en esa ocasión, forzando las palabras –“juego de manos, juegos de villanos”- realiza el acto de villanía gráfica de trasladar indebidamente un régimen de figuración sobre un soporte que no corresponde. Es decir, no corresponde que Martorell remita un ejercicio gráfico vernacular al terreno de los “juegos de salón” del arte. El propósito ha sido invadir el sistema de arte –entendido como “salón”- con una plataforma expresiva del “delirio popular”, ya previamente tensionado por la tradición inmediata de la caricatura política puertorriqueña. Y en este punto, Martorell se vincula con el trabajo riguroso que realiza Lorenzo Homar en la caricatura que produce a comienzos de los 60’s en *El Imparcial* y en *La Escalera*.

Resulta comprensible que Martorell cite la obra de Homar. Pero al hacerlo reivindica para el arte un aspecto que la propia historiografía relega a segundo plano. Habría una “parte seria” de Homar (el grabado) y habría una “parte no seria” (la caricatura). Martorell incide en la historiografía haciendo que la situación analítica se revierta. La caricatura no será un espacio de segundo orden en la ilustración y el grabado pasará a desvanecerse como “espacio mayor” de la ilustración. Sobre todo, porque desde la caricatura, medio ilustrativo por excelencia, Martorell hará una política anti-ilustrativa, justamente, en el momento en que convierte la baraja Alacrán en un ensayo gráfico-político de la coyuntura, no solo de la política puertorriqueña, sino del estado del arte puertorriqueño en sentido estricto. En este terreno, Martorell hace el trabajo de

un historiador heterodoxo que se cambia rápidamente de registro para poder seguir de cerca la pulsación expansiva de las prácticas gráficas.

Pero en Martorell, el desplazamiento posee efectos de interpretación historiográfica respecto de la naturaleza del medio tecnológico, al reivindicar paródicamente “el grabado de los orígenes”, cuando se remite a reponer en la memoria contemporánea el pequeño detalle distintivo, que consiste en remitirse a las dos primeras escenas del grabado colonial: producción de imágenes para catequesis y manufactura de barajas; el imperio gráfico de La Ley y del Deseo.

En esa coyuntura, Martorell trabaja por habilitar un desplazamiento a nivel de los significados, mientras Liliana Porter lo hace a nivel de los significantes gráficos. Si bien, el traslado de las láminas de serigrafía de las planchas hacia el soporte de la baraja involucra, en gran medida, un trabajo a nivel del significante editorial. Por esta razón, Martorell y Liliana Porter proponen –en el terreno marcado por obras específicas- una zonas de densidad que recomponen el campo historiográfico y programan, a comienzos de los 70’s, la apertura de una campo de expansiones que producen efectos radicales en la práctica artística latinoamericana.