IV. Avances de la investigación - Texto

Anexo 10. Articulo: Tradición del grabado en una experiencia académica del Diseño gráfico, Garretón A.

Autor(es): Garreton, A.

Fecha: ----

Descripción: *Tradición e invención del grabado en una experiencia académica del Diseño gráfico.* Texto de investigación que analiza las dimensiones culturales, espaciales y artísticas sobre el sentido que adquiere la disciplina del Grabado (Taller de grabado como laboratorio experimental y exploratorio del dibujo) en la experiencia académica del Diseño gráfico, en la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

Tradición e invención del Grabado en una experiencia académica del Diseño gráfico

Alejandro Garretón

Resumen

El presente texto es fruto de una investigación que ha tenido como eje, el análisis de las dimensiones culturales, espaciales y artísticas que se presentan en la noción pintor/grabador, (Bartsch, 1803) en el contexto de una revisión sobre el sentido que adquiere la disciplina del Grabado en la experiencia académica del Diseño gráfico, en al Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV.

La articulación pintor/grabador propuesta por Bartsch en su catálogo razonado del grabado europeo entre los siglos xv y xix, expone en su fundamentación, un fenómeno de traducción, que el autor identifica entre el mundo de la pintura y el mundo del grabado. Tal enfoque abre para nosotros, una oportunidad para analizar la pertinencia del Grabado dentro del campo del diseño, a fin de reconocer en sus particularidades, un punto de vista sobre la realidad gráfica contemporánea, porque la palabra traducción en este contexto, permite abrir el sentido amplio que adquieren las correspondencias entre la Pintura y el Grabado cuando ambas realidades son cuestionadas en términos de un dialogo entre tradición e invención, a fin de responder ¿cuál es la naturaleza de la invención de los pintores/grabadores que

condujo a conformar un oficio distinto a la Pintura, dentro del campo de la comunicación visual?

El desarrollo de este texto expone una reflexión sobre una experiencia académica de Diseño gráfico que centra sus estudios en el eje tradición-invención que se manifiesta en el campo del Grabado en función de presentar la forma práctica en que se torna sensible el campo de abstracción del Diseño, a partir de observar las invenciones del Grabado y su pertinencia en la formación de la cultura gráfica contemporánea.

Introducción

El tema que desarrolla este texto, está centrado en la presentación del contexto a través del cual se intenta responder, ¿que tipo de orientación justifica en la actualidad, el hecho de sostener un taller de Grabado al interior de un plan de estudio universitario del Diseño gráfico?

El sentido de este cuestionamiento, constituye una oportunidad para exponer una reflexión sobre los fundamentos de una experiencia académica, en la cual he participado hace 30 años como profesor responsable del Taller de grabado de la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUC-Valparaíso, (e[ad]).

Tal experiencia en lo personal, ha significado recibir y mantener viva una visión artística de la disciplina del Diseño, que fue planteada a comienzos de los ´70 por los profesores fundadores de esta Escuela, cuando por circunstancias de la política educacional del país adscribieron a la indicación de diversificar los programas de estudios profesionales al interior de facultades ya constituidas. En tal contexto ésta Escuela de Arquitectura, decide dar curso a la implementación del estudio del Diseño en sus versiones industrial y gráfico.

Entre los profesores que desarrollaron ese proyecto no había diseñadores, habían arquitectos, un pintor, escultor y un poeta que entre ellos, propuso una orientación al plantear que, para estudiar Diseño gráfico, había que implementar la disciplina del Grabado porque a través de ello se podía traer a presencia un horizonte suficientemente amplio para el estudio del Diseño gráfico.

Esta indicación implicaba una manera particular de tomar una cierta distancia, que permitiera introducir dentro del perfil profesional del Diseño, un espacio especulativo y reflexivo de acuerdo con la visión de una escuela que privilegia el "aprender a pensar, a partir del saber hacer." En este caso, mediante experiencias directas con la materia y los materiales del Grabado, para reconocer desde ahí las referencias y la tradición profunda del diseño contemporáneo.

En consecuencia con dicha proposición, se convocó a colaborar, en los inicios de ese proyecto a Enrique Zañartu (1921-2000), pintor y grabador que formó parte del equipo estable de William Hayter (1901-1988) en el Atelier 17, en Nueva York y en París entre 1944 y mediados de los ´60.

Zañartu implementó el Taller de grabado junto al escultor Claudio Girola (1923-1994) quien sostuvo en la práctica de sus talleres de Diseño, una estrecha vinculación con experiencias de grabado en proyectos editoriales y posteriormente en obras de travesía.

Paralelamente, Zañartu colaboró con el pintor Francisco Méndez (1922) para implementar el taller de serigrafía, desarrollando las técnicas de estampación, con colores planos. Esos dos talleres permitían a los alumnos alternar sus tareas, entre la realidad del dibujo calcográfico en aguafuerte y aguatinta y los grandes formatos de la impresión serigráfica del color. Ello permitía con muy pocos medios, entrar de lleno en el espíritu de

abstracción que trae al proceso de diseño, un campo acotado para que los proyectos de estudio alcancen el estado de una obra conclusa, que se presenta por si misma en lo público, donde el protagonista es el lector.

Ambos talleres gráficos, junto a otras materias como la Poesía y las técnicas, permitieron decantar el espíritu de una visión excéntrica al ámbito profesional, que permitía dentro del campo concreto del Diseño, permanecer abriendo una distancia reflexiva, que en sí misma no estaba destinada a la formación integral de grabadores, pintores o poetas, (aunque algunos tomaron libremente ese camino) sino que daba lugar a que cada alumno en el contexto de la e[ad], participara desde su experiencia disciplinar específica, en la construcción colectiva de una visión de mundo que se orienta en la pregunta ¿qué significa ser americano? (Amereida, 1967).

Esto es porque en dicho poema se canta el hecho de que el surgimiento de América, completa la figura del mundo con un continente nuevo, inesperado como un regalo que abre con su recibimiento, una aventura que mueve a cuestionarnos incesantemente, sobre las formas de recrear las tradiciones recibidas, al ser atravesadas por aquello que no conocemos. (Balcells, 2015)

En éste contexto el Taller de grabado ha sostenido desde su origen, la posibilidad de encarar ese cuestionamiento fundamental por la vía de comprender dentro de un saber hacer específico, que significa en el presente, recibir una herencia, entendiendo que estudiamos trabajamos y vivimos en la parte más nueva del mundo y al mismo tiempo pertenecemos a una tradición latina profunda que atraviesa la cultura occidental hasta sus raíces, que a la vez comprende otras tradiciones como la griega, su contexto mediterráneo y su vinculación con oriente.

Esta pregunta por el diálogo entre herencia e innovación, ha significado para nosotros reconocer que cuando un grabador como Enrique Zañartu, participa en la fundación de un taller de grabado al interior de una escuela de Diseño, significa mucho más que la transmisión de un conjunto de técnicas, significa estar cerca del sentido que planteaba Godofredo Iommi M. (1917-2001) respecto del horizonte mayor para el estudio del Diseño, porque en éste Taller de grabado podemos practicar una artesanía del siglo xv para comprender cómo se formó el pensamiento gráfico que en el presente constituye una cultura universal. Zañartu participa en el contexto inaugural de este Taller, como portador de una herencia netamente europea, sin embargo el carácter experimental con que esa realidad se retoma, permite construir un puente entre una tradición profunda y el sentido de invención que nos cobra esa herencia, en el contexto del Diseño contemporáneo.

1. El caso de Alberto Durero

El sentido de nuestra reflexión apunta a recoger aquellas dimensiones gráficas que se presentan en el trasfondo de un contacto directo con los medios del Grabado para comprender de qué manera la experiencia de reproducir un grabado, se torna relevante en la formación de un diseñador. Esto es porque entendemos que entre un dibujo original, la elaboración de su matriz y el procedimiento de impresión, existe un proceso de mediación que pide visualizar de antemano un conjunto de variables que van desde lo técnico a lo interpretativo.

Así mismo el carácter artesanal de dicho proceso implica encarar y cuidar esa idea de mediación con un ritmo de trabajo que puede durar varios días como en el caso de xilografías y aguafuertes o en forma directa

como sucede con la punta seca y litografía, donde el dibujo es simultáneo a la confección de la matriz. La noción de Diseño que estamos cuestionando se manifiesta como la experiencia de un ritmo de trabajo que no significa apurarse o demorarse demasiado, sino saber sostener una idea a lo largo de un proceso, el cual es necesario para extender y comprender en toda su variabilidad, para llegar a producir una serie de copias exactamente repetibles, donde cada ejemplar permite verificar aquello que fue pensado respecto de un propósito original.

Tales dimensiones se tornan evidentes a partir del momento en que por ejemplo, se recibe el encargo de reproducir un grabado existente que trae consigo sus propias referencias, tiene un autor, trae una imagen, pertenece a un contexto cultural y muestra un estado de la técnica, sin embargo el punto de entrada consiste en colocarnos directamente ante la realidad concreta que plantea la experiencia de copiar fielmente el trabajo de otro.

Ello abre el campo de dibujar de una manera específica, "al margen de mi propia caligrafía" y aparentemente uno podría comenzar esa copia en cualquier punto, sin embargo desde ese inicio -el que fuera- las decisiones que se toman, forman parte de un proceso intuitivo que va en la confianza de descubrir los cuidados que se tomaron para realizar dicho grabado. Ello significa abrir el juego de tantear esa forma conclusa, dibujando y mirando el original y la copia, con toda sensibilidad para descubrir entre ambos la idea que da sentido a la relación entre los detalles, la composición y el sentido de la obra. La comprensión del "copista" es, desde el momento en que se constituye, una idea rectora, que deberá guiar la mano que ejecuta y el ojo que ve y se anticipa en medio de un régimen de dibujo indirecto, a propósito de una imagen-objetivo, porque las técnicas gráficas implican dibujar a la inversa en muchos sentidos, donde el dibujo se materializa tallando o haciendo incisiones o máscaras de barnices bituminosos que en

su conjunto sólo pueden ser practicados bajo la persistencia de una imagen latente, donde la viveza de esa idea se manifiesta en la experiencia de un ritmo de trabajo que se mueve en función de hacer visible esa idea.

Desde ese rol de copista, las distintas pruebas de estado son las encargadas de comunicar de que manera el dibujo habla sobre si mismo, obligándonos a nombrar las cualidades que adquieren los elementos gráficos cuando el modelo y la copia son vistas en relación. Ahí aparecen las dimensiones que dicen sobre el encuentro con la técnica y los procesos constructivos y también el dibujo mismo que dice sobre el pulso de la mano que, imitando la mano del original, pone en juego la posibilidad de descubrir las cualidades que dan origen a dibujar de una manera específica. La experiencia de reconocer por la práctica una concepción original en la manera de dibujar implica también la posibilidad de reconocer la forma en que esa concepción se expresa en términos de una idea gráfica, cuyo re-dibujo en las manos del copista, más allá de la mera imitación, trae una lección concreta sobre una manera de pensar, esto es por la vía de recoger con el dibujo, cualidades luminosas que le dan sentido a esa forma de dibujar.

Esta es una experiencia en que se puede conocer la diferencia entre dibujar y diseñar, en el caso del grabado, esta diferencia se aprende primero imitando el proceso constructivo que pone en evidencia los cuidados que demanda la necesidad de pre-ver, de anticiparse constantemente respecto de lo que sólo se verifica en la copia impresa.

Erwin Panofsky (1982) al describir la etapa de aprendizaje de Durero (1471-1528) explica que "aún no podía haber aprendido a establecer diferencias entre un dibujo ordinario a pluma y el diseño de una xilografía" (Panofsky. p.48). Esta nota de la biografía de Durero confirma el sentido que adquiere para nosotros la realización de un grabado a partir de la

recreación de su matriz, en primer lugar porque ello permite reconocer el carácter constructivo que trae consigo la noción de que los grabados son consecuencia de un acto de diseño, y en segundo lugar porque la aproximación práctica a la diferencia entre "dibujo y diseño" trae como consecuencia que en el ejercicio de imitar una manera de dibujar que ya fue pensada por otro, se accede al flujo de una tradición profunda que está presente de muchas maneras en el campo del arte, esto es porque el acto de imitar una forma de pensar, da lugar a una reflexión sobre aquello que se recibe como herencia y aquello que esa misma herencia es capaz de desplegar en el presente.

El caso del Durero aprendiz, permite mostrar de qué manera, al imitar cabe la posibilidad de ver el modelo en un sentido distinto, a lo que se tiene ante la vista. Durero copió varios grabados al buril de Mantegna (Panofsky, p. 58). En el caso de "La batalla de los dioses marinos" (ver Fig. 1) el estudio preliminar de Durero, consiste en un calco realizado directamente sobre el grabado original, para dibujar fielmente -solamente los contornos- dejando por un momento en blanco los achurados del original para "pensarlos" de otra manera. En el diseño de los grabados de Mantegna se puede observar un carácter esquemático en los achurados, al modo de una anotación sobre la luminosidad, al superponer al plano del dibujo y la composición de las figuras, un régimen de achurados rectos y uniformemente diagonales.

En el relato de Panofsky, el dibujo con que Durero completa la copia del grabado de Mantegna, se percibe claramente un giro radical en la concepción de sus achurados por cuanto abandonan el esquema de tramas esquemáticas en "La batalla de los monstruos marinos", para introducir a mano alzada un achurado de trazos en curva que cambian de grosor, de orientación y distanciamiento para integrarse a la función descriptiva del

1. A la izquierda, fragmento del grabado al buril de Mantegna, "La batalla de los dioses marinos" c.1470. 29,2 x 38,1 cm.
2. A la derecha fragmento de la copia dibujada por Durero a partir de un calco del grabado de Mantegna en 1494.

contorno, mediante la elaboración de texturas y volúmenes sensibles a la luz. Esta forma de concebir las tramas que giran y se adaptan en función de caracterizar las superficies y el volumen tiene una consecuencia radical en el diseño de las xilografías de Durero (ver Fig. 3) porque introduce una característica a sus grabados que permite que el trazado inicial del contorno -como el que fue reservado en la copia del buril de Mantegna- se integre con las tramas que se curvan para hacerlas flexibles y orgánicas al contorno de cuerpos que se mueven o al relieve de los pliegues de las ropas y el paisaje, etc. El resultado, proviene de una manera de dibujar que

piensa el contorno y las superficies como consecuencia de la elaboración de un mismo fenómeno luminoso, para guiar el ojo del lector en una superficie continua que se desdobla incesantemente, para intercalar a la relación claro oscuro, la variabilidad de texturas y relieves que multiplican la sensación de contraste. Esto es porque al integrar la estructura básica de figura y fondo aparece la construcción de una superficie compleja, dada

3. Durero, El caballero y el soldado. Xilografía 38.2 x 27.7. 1497

por la variación dinámica del grosor, de la orientación y el distanciamiento de los trazos que forman los achurados. Ello introduce en forma sensible la participación de la luminosidad del papel, a través de los intersticios de los trazos negros, y de esa manera "los blancos" dejan de pertenecer al fondo no dibujado para formar parte de una "trama" que nos trae el sentido material de un tejido, en tanto superficie que fija aquello que la línea configura y también "trama" en el sentido literario, dado su carácter orgánico en tanto anuda una serie de eventos y particularidades del contenido, que en su conjunto expresan la coherencia de lo múltiple a través de una ordenación de la luminosidad.

El carácter orgánico de estas invenciones sobre la luminosidad gráfica, planteadas por Durero en sus grabados se transforman en verdaderas lecciones, cuando se presentan en el ejercicio de copiar los grabados. Ello permite a los estudiantes experimentar la virtud que trae consigo dibujar de una manera específica, siguiendo Panofsky, para salvar la distancia "entre un dibujo a la pluma y el diseño de un grabado". Estas formas de estudiar la manera en que Durero diseña sus xilografías, constituyen un tipo de experiencia sobre lo potencial del dibujo, cuando se lo encuentra en el origen de un diseño y cuando esa realidad es aprendida con las herramientas del Grabado, plantea un rigor de trabajo que permite identificar el carácter de estudio que adquiere el dibujo, en tanto vemos que forma parte de la experiencia del pensar. En esa condición reconocemos los rangos en que el dibujo puede abarcar diversos rangos, como desde su carácter descriptivo, a la caracterización de una luminosidad, en tanto dicha articulación da lugar al fenómeno reflexivo, como el acontecer propio de la experiencia del sentido en la demora de un lector.

En el ejercicio de rehacer un grabado, el registro de la serie de pasos que van entre el análisis de la obra a la impresión de la serie de estados, hasta

llegar a la determinación de un "bon a tirer" permite al estudiante sostener a lo largo de ese proceso una alternancia de roles entre "el artesano" que asume el rigor técnico de una sensibilidad plástica con los materiales y las herramientas, y el "diseñador" que sostiene en su intimidad, la condición de pre-ver la imagen y los cuidados inherentes entre sensibilidad y propósito. El sentido formativo que se desprende de esta alternancia de roles, es la complementariedad entre aquel que coloca todo su esfuerzo realizador, según lo mejor de sí mismo y el que sostiene una visión crítica de aquello que da sentido a ese esfuerzo, pues "Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento" (Sennet, 2008 pg. 21)

Esta experiencia con el Grabado, articula el diálogo entre la realidad del artesano y la realidad del diseñador en tanto trae a presencia una de las consecuencias más elementales de aquella proposición de implementar el Taller de grabado en el centro del proyecto académico para estudiar Diseño gráfico en la e[ad]. Esto es porque aquello que comienza por un diálogo interior entre el saber hacer y el saber pensar, puede adquirir, como afirma Richard Sennet (2008 pg. 21) la consistencia de un hábito, como aquel que se manifiesta en la apropiación de un lenguaje constructivo con que el diseñador discierne sobre las cualidades gráficas y comunica su propia capacidad de lectura de la realidad, a través del diseño de una matriz de impresión.

2. El caso de Rembrandt

Otro caso de estudio que ha sido recurrente en éste Taller de grabado, corresponde a la obra gráfica de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) cuya relevancia en el campo del grabado y de la tradición gráfica en general constituye un modelo en el que se integran la profundidad

interpretativa que adquiere el dibujo, con la visión especulativa que se desprende del carácter experimental con que Rembrandt explora los límites de su técnica.

El caso del grabado de Rembrandt permite reconocer un momento de recreación respecto del potencial gráfico de la técnica del aguafuerte, desde el cual redirecciona el campo del Grabado respecto de un medio plenamente constituido, a lo largo de dos siglos, donde los grabadores profesionales permanecieron en el virtuosismo que demandaba el ámbito editorial, donde la pulcritud y la destreza se tornó autorreferente, perdiendo sus vínculos con la tradición profunda del dibujo y la pintura (Ivins, 1975).

En un sentido análogo a la irrupción que generaron las xilografías de Durero, los grabados de Rembrandt constituyen el modelo de un enfoque reflexivo donde lo constituido de una tradición adquiere un sentido nuevo y con ello amplía el horizonte del grabado precisamente porque con ese salto recupera el protagonismo del dibujo (Orenstein, 2013).

Tal condición la podemos observar directamente en el carácter testimonial de sus paisajes así como en la profundidad humana de sus retratos, porque en ellos se percibe el rigor de una perseverancia que se manifiesta como un desafío que él se plantea a sí mismo, para hacer que la vida que da vida a un dibujo esté presente en la especulación luminosa que le otorga el grabado.

En este sentido, nuestro ejercicio de copiar los grabados de Rembrandt permite comprender la cota privilegiada que adquiere en ellos el dibujo, porque mediante nuestra imitación del carácter exploratorio con que aborda la técnica del aguafuerte, podemos acceder con nuestras propias manos a la tradición que él mismo a su turno ha recogido, en tanto renueva de manera decisiva, el carácter especulativo de los medios del grabado para

comprender que existe un horizonte que está más allá de la factibilidad de reproducir rigurosamente la semejanza (White, 1999).

La forma de abordar la profundidad de los retratos de Rembrandt, con la misma técnica que fueron realizados, plantea una experiencia compleja cuyo sentido formativo mueve a observar dinámicamente la multiplicidad de dimensiones que están en juego en cada uno de sus grabados. En primer lugar, porque en sus grabados el nivel de dibujo y flexibilidad de la técnica requiere identificar en el total, el dibujo directo y rápido de la figura, en su carácter inicial, para desde ahí comenzar a reconocer aquello que hemos dicho acerca de construir una profundidad gráfica, desde la vitalidad de un dibujo al natural hasta el empaste de las sombras y los remates finos a la punta seca y la técnica del azufre. En segundo lugar, el hecho de iniciar este ejercicio a partir de una reproducción fotomecánica como la que encontramos en los libros, obliga a dibujar con pluma y tinta una versión de estudio personal, la cual permite una primera aproximación a la experiencia de leer gráficamente estas obras, en función llegar a comprender la idea o el sentido que sustenta cada grabado, donde su tema nunca es algo inmediato porque la lógica de su tramado incontable, plantea una demora del juicio en la que es posible encontrar la manera en que el dibujo adquiere su profundidad interpretativa.

Decimos que esta experiencia de observación consiste en practicar una forma de leer, porque este tipo de trabajo directo, plantea que un grabado complejo no se pudo realizar sin una idea matriz que orienta todos los pasos que hay entre lo que llamamos el croquis de inicio y la profundidad interpretativa que alcanza en la obra terminada. Entre ambos, el ejercicio de imitar pide tener presente una comprensión íntima de una mezcla de sensibilidad y rigor que exige sostener un pulso a lo largo del proceso de realización, en que la técnica misma se ve exigida en tanto tiene por

delante una experiencia de la interpretación, que se manifiesta en la formación libre de un juicio que permite decidir el estado en que se da por terminado el trabajo.

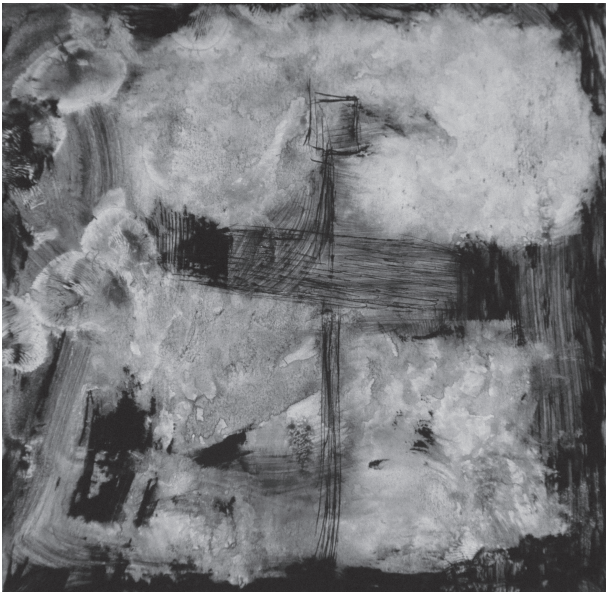
Esa experiencia de la comprensión que recoge la relación entre el tema y la manera elaborada en que se presenta en estos ejercicios, permite también hacerse la idea de que el acto de imitar lleva implícita la condición de decidir por cuenta propia, qué instancias del dibujo han de ser consideradas para reconocer el carácter espacial que sostiene la idea que da vida al grabado.

Esto es porque al asumir la tarea de copiar la forma de grabar que usa Rembrandt, la mayor de las veces nos encontramos con la realidad de que los grabados no corresponden a la reproducción de un dibujo concluso, esto es porque al recrear el proceso consecutivo de la técnica del aguafuerte, uno se encuentra reiteradas veces con un límite en que no es posible dibujar todo de una vez, para no destruir los intersticios del barniz que protegen los blancos entre las líneas.

Ese es un límite que genera un ritmo de dibujo, en que se avanza por pasos que a su vez requieren pruebas impresas que se nombran como estados, en tanto significan ocaciones de detención ante lo dibujado, para reflexionar y decidir dónde y qué es lo que falta para concluir.

Una consecuencia práctica en la didáctica de este trabajo, es que el conjunto de "estados", pueden ser ordenados de distintas maneras, donde la cronología es relevante, sin embargo el registro de esa serie, por naturaleza discontinua, revela diferentes sentidos de lectura como producto del reconocimiento del valor que adquieren cada una de las ideas y las decisiones que permitieron dar por terminado el proceso de producir una matriz de impresión.

La noción de una matriz terminada en el trabajo de Rembrandt es relativa, pues significa que a partir de ese estado aparentemente concluso en la matriz, se abre nuevamente el campo de exploración sobre las variables que se desprenden de la forma de entintar y quitar tinta directamente con las manos, alterando con ello la nitidez o la densidad de las tramas, en función de ajustar la relación de contraste entre luces y sombras. Así mismo la elección de los papeles y las proporciones de los márgenes también abre un mundo de variables y forman parte esencial del ejercicio



Figs. 4, 5 y 6. Taller Diseño Gráfico e[ad] 2015. Grafías de la ciudad. Monocopia y punta seca sobre papel estucado alt. 17cm

de recrear una forma de trabajar, pues éste estado corresponde al proceso de edición, que se inicia a partir del momento en que se determina cual es el estado final, que se va a reproducir idénticamente. Así las versiones anteriores quedan en la categoría de copias únicas o pruebas que el autor decide conservar, sin publicar.

Este campo de variaciones y de estudios en base a copias únicas, a partir de una misma matriz que hemos observamos en los grabados de Rembrandt se conoce desde entonces como el ejercicio especulativo de monocopias. Dicha forma de trabajar, permite transferir o fijar la tinta en una superficie en forma eventual e incluso, sin una técnica específica o mediante variaciones de ellas. Ello abre un ejercicio exploratorio de mucha libertad y permite al mismo tiempo lograr resultados de gran riqueza plástica y con una economía de tiempo y materiales realmente significativos y cuando esos medios se introducen en la práctica del taller de Diseño. Tanto en el contexto de la observación directa de la naturaleza y la ciudad o dentro del campo propositivo del desarrollo de proyectos, el trabajo de monocopias, permite expandir la propia noción del dibujo de una manera directa y con mucha flexibilidad. De la misma manera respecto de las escalas de grises, permite llegar rápidamente a relaciones de contraste de gran finura y carácter, condición que permite comprender el dibujo como "un instrumento" cuyo "timbre" es un contante descubrimiento y con ello abre renovadamente el campo de la interpretación, más allá de la técnica.

3. El caso de una obra Travesía

Una de las experiencias más significativas en que vemos resonar aquella orientación inicial, sobre el sentido de sostener un taller de grabado para estudiar Diseño, corresponde al desarrollo de una obra gráfica en

el contexto de una Travesía, a la ciudad de Quito, en 1997. En ese caso debíamos prever que una obra gráfica al aire libre donde pensábamos dibujar en formatos mayores, a la escala de la calle, planteaba una serie de requerimientos que debían ser resueltos con el mínimo de recursos. Debíamos tomar en cuenta que en Quito llueve prácticamente todos los días y también hay mucho sol, por tanto había que considerar una superficie gráfica resistente y al mismo tiempo sensible a una forma de dibujar coherente con nuestras expectativas en el campo del grabado.

Tal situación fue abordada como una ocasión en que nuestras referencias en la tradición del Grabado debían estar presentes para que el acto de dibujar alcanzara el carácter de una celebración a propósito del encuentro de los oficios con la ciudad y las personas que nos recibían.

El camino que se tomó para alcanzar estos requerimientos íntimos de esta Travesía, consistió en retomar un ejercicio de monocopias que habíamos hecho con dibujos a la punta seca sobre papeles estucados, entintados con tempera. A partir de esos antecedentes, comenzamos a experimentar con papeles sintéticos de alta resistencia a la humedad y al calor. Para la tinta logramos modificar una tinta de grabado para que en el entintado se pudieran lograr transparencias y graduaciones de gris en complemento a los surcos negros profundos de la punta seca.

El resultado de esa búsqueda fue muy relevante para nuestro propósito, porque se logró establecer una manera de dibujar absolutamente nueva para nosotros y lo más importante es que trajo una cualidad gráfica que no estaba prevista, dado que el papel sintético que usamos tenía una porosidad imperceptible a la vista y al tacto y cuando entintábamos nuestras líneas de punta seca, aparecía un fondo gris que no podíamos eliminar. Ahí lo que se presentó como un problema permitió que esa porosidad del papel

finalmente se comportara como matriz de agua tinta, que es una técnica de grabado que permite definir superficies en escala de grises.

A partir de esa experimentación llegamos a Quito con una paleta gráfica en la cual contábamos con unos rangos muy flexibles para las líneas, en base a una versión de la punta seca, superpuesta a superficies grises que permitía dibujar sobre ellas, con líneas negras de punta seca con todo su rango de nitidez y grosores de bordes difusos, además de la posibilidad de redibujar sobre los grises con líneas blancas, que en las técnicas de grabado, se llama "a la manera negra".

Desde el punto de vista del grabado esta versión de la modalidad monocopia, podría ser una más de las miles que existen o las que se inventan todos los días, sin embargo para nosotros y para la Travesía, en cuanto acto de estudio centrado en la concepción y realización de una obra gráfica, constituye una experiencia profunda pues ella reúne en un lugar y en un momento, el cruce de un conjunto de ejes o coordenadas que conectan ese ámbito de las circunstancias particulares de una Travesía, con el carácter reflexivo con que hemos abordado el Grabado en el estudio del Diseño.

A modo de conclusión se presentan tres aspectos recogidos como lecciones surgidas de las experiencias de estudio en torno a la especulación del dibujo con los medios del grabado y el diseño.

a. La dimensión pública

Una de las características de las obras de Travesía es que ellas se constituyen a través de un trabajo de diseño colectivo, donde se torna necesario dar cabida a la experiencia de cada uno de sus participantes. Todas las instancias de diseño que van desde la concepción, a la concreción de una obra, están encaminadas a ofrecer ese trabajo al ámbito público del lector. Y cuando

7. Grafías de la ciudad. Travesía a Quito. 1997. Punta seca sobre papel Kimdura. 4 x 12mts.

ese tipo de trabajo acota sus medios al espacio del dibujo, requiere inventar una forma de dibujar en que la mano de cada uno encuentre la forma de construir un total independiente del contenido particular que cada uno trae en términos de su observación personal de la ciudad.

En la Travesía a Quito, tal planteamiento, condujo a convenir en una forma de dibujar que tiene como condición definir un carácter, acorde a la instancia pública en la que nos encontramos, la cual permitió pasar de "mis dibujos" a un dibujo hecho por todos. Ahí lo que se definió es la especificación de un "instrumento único de dibujo" para todos de modo que cada dibujo, valioso en sí mismo pudiese ser traducido a un lenguaje común.

El horizonte que permite que nos coloquemos en esta situación proviene de nuestra experiencia reflexiva con el Grabado donde lo que hemos hecho

es nuevamente imitar, no una forma de dibujar, sino encontrar como otros lo hicieron el camino para hacer que "mi dibujo" permita privilegiar lo dibujado por medio de un carácter gráfico, surgido de dicha experiencia, pues paradójicamente trabajamos en un medio en que los esfuerzos y los cuidados que demanda el destino público de las obras, implica -dado su carácter colectivo- tomar en consideración que nuestro trabajo creativo se torna anónimo. Y la experiencia de la obra en Quito transparentó esa correspondencia entre colectivo y anónimo como una condición muy particular, al presentar al final un dibujo de gran formato que contiene múltiples miradas y "una sola mano". Esta condición de lo público se manifiesta aquí para señalar que estas experiencias de estudio, tienen como horizonte que el protagonista y la medida de nuestro trabajo es, la experiencia del sentido en el lector y su contexto.

b. El campo especulativo de la técnica

El Taller de grabado desde su planteamiento inicial consideró que la práctica del grabado implicaba conocer las obras de los grandes maestros del Grabado de manera de tener presente las referencias de aquellos que lograron con su trabajo, expandir el horizonte de las posibilidades plásticas y comunicativas del Grabado. El enfoque que tuvo esta obra de Travesía, está basado en la confianza que se adquiere dentro de los límites y cuidados inherentes a toda técnica, para comprender que esos límites implican también una condición previa a la experimentación reflexiva que tiene lugar en los márgenes de esas técnicas. Esta es una dimensión especulativa que permite pensar el Grabado, como un dominio que está eternamente destinado a expandir el carácter expresivo de los elementos gráficos. Este tipo de experimentación se apoya en el reconocimiento de una tradición que cobra su mayor relevancia cuando vemos que aquello que nosotros

consideramos una innovación, es consonante con una herencia renovada en un contexto actual.

c. De la interpretación

Los tres casos de estudio presentados aquí permiten comprender a partir de las particularidades de la disciplina del Grabado, la naturaleza interpretativa que se pone en juego cada vez que nos vemos enfrentados a admitir que "la forma en que se diseñan las imágenes", tiene una consecuencia en la experiencia interpretativa del lector. Los ejemplos de los grabadores que hemos visto se caracterizan por modificar de manera radical, la forma de hacer visible lo dibujado. Las razones o las condiciones que se desprenden al distinguir entre nuestros dibujos originados en la observación de la realidad y la definición del carácter que adquieren cuando esos dibujos están destinados a otro, lo hacemos en la medida en que tal forma, adquiere sentido para todos. Este tipo de condiciones corresponden al tipo de cuestionamientos que le dan sentido a esta orientación que hemos referido acerca de las lecciones contenidas en la disciplina del Grabado en su trance público. Así lo que se presenta aquí como la dimensión interpretativa que pone en juego la participación del lector, se constituye en una lectura contemporánea de una herencia que se manifestó nítidamente en la forma que fue tratada por los pintores grabadores y que en el presente toma el sentido de una dimensión relevante para cuestionar los fundamentos del Diseño.

Hablamos de la interpretación como una experiencia del lector que accede a un sentido que está contenido en la obra. De tal manera quedamos expuestos a una experiencia creativa la cual reconocemos cuando vemos, cómo en estos casos un diseñador se coloca en el lugar de un otro, para encontrar la justeza de una forma de dibujar

El grabado en la formación del diseño gráfico: La tonalidad del fotograbado en la investigación del color bajo el mar.

(Postulación proyecto FONDART 2021)