

CAP IV

**Compañeros de viaje /
Adami / Balmes / Barrios**

Compañeros de viaje

Adami / Balmes / Barrios

I

Este texto presenta algunas características en su proceso de escritura análogas a la realización de un dibujo al momento de exponer una lógica de avance y retroceso en su desarrollo formal e ideológico. Eliminando parcialmente zonas, restituyéndolas más allá y adicionando los elementos necesarios para constituirse como tal. Lo que contiene este texto, es en esencia un fragmento de algo mayor que ha venido desarrollándose a lo largo de varios años tanto en el espacio de la obra plástica personal como en el área de la reflexión teórica individual.

Inicio este texto citando una anécdota que comparto con uno de los artistas, de cuyas obras ya está presente a lo largo de la construcción de esta tesis: Gracia Barrios. Ella observaba detenidamente, hace más de tres décadas, un catálogo que estaba en exhibición en el escaparate de la vitrina de la antigua Librería Altamira de Santiago, en Chile. El libro contiene una selección de dibujos del pintor italiano Miguel Ángel. Yo lo había mirado días antes al pasar sin prestarle demasiada atención. Recuerdo claramente lo que dijo Gracia al respecto: *¡Esos son los verdaderos dibujos de su época!* Yo no me había percatado del subtítulo que determinaba conceptual y temáticamente el contenido del catálogo. *Cartones y apuntes preparatorios de sus pinturas al fresco*. Con esa certeza, con su mirada sutil, pone en cuestión algo que me parece fundamental recuperar hoy, es la determinación de *ciertos* corpus de dibujos y sus relaciones tanto de sentido histórico como ideológico para con su época. Ella los desbloquea de la mirada y análisis formal pre establecida. Dejando de ser meros apuntes u obras menores, editadas bajo la lógica de un bello libro de arte. Gracia Barrios los relee y los designa como obras mayores con un *plus conceptual* importante, ello a pesar del carácter transitorio que poseyeron históricamente. Esto último, a partir de su condición de eslabón y parte un proceso plástico mayor, es decir, un elemento en la cadena de producción de una obra de gran formato asociada a un espacio arquitectónico.

Este pequeño *biografema* fue guardado y apuntado en una pequeña hoja de papel suelta y relatado nuevamente hoy. Constituyéndose en el punto de apoyo desde el cual sitúo la primera de las coordenadas para adentrarme en las lógicas, tanto de contexto histórico como de índole plástico que establecen y comparten los *tres dibujos*. Delimito parcialmente la superficie en la que los emplazo, para sumar una segunda coordenada proveniente del mundo de la política, la que se convierte en una metáfora vinculante. Asociada a un cuerpo mínimo de obras. He enunciado los componentes de un mapa conceptual, que nos servirá como hoja de ruta para analizar los dibujos de los tres artistas: Valerio Adami, José Balmes y Gracia Barrios.

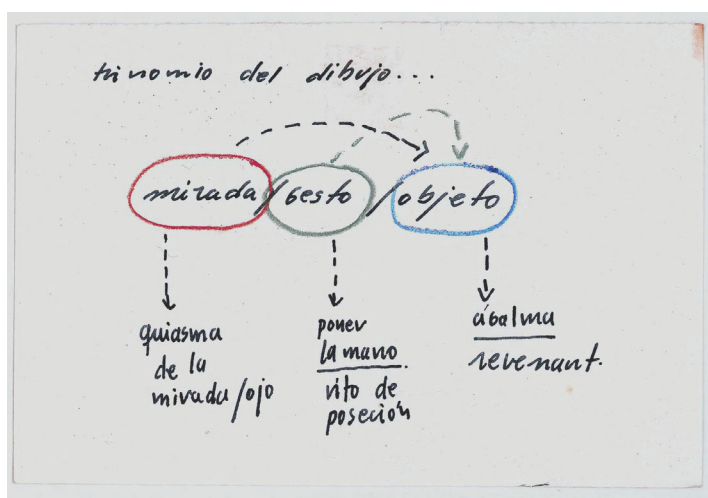
II

La calificación y desplazamiento bajo la óptica que genera la expresión política, *compañero de viaje*, remite en principio a una término que según lo mencionado por Valeriano Bozal, relaciona la cercanía ideológica de un grupo de personas, artistas e intelectuales, no necesariamente partidaria con un programa de un partido político puntual y en un contexto histórico determinado.

...“Compañero de viaje es expresión que designa a todos aquellos que sin pertenecer al Partido Comunista participaron de su actividad política y cultural, identificándose ocasionalmente con su línea o algunos de sus principios. Se utilizó ampliamente en nuestro país en los últimos años cincuenta, a lo largo de los sesenta y en los primeros setenta, hasta la muerte del Dictador”...¹

Si nos mantenemos en la lectura estricta de la cita, es probable que nos conduzca a efectuar un acto reductivo e incluso nos puede llevar en un primer momento a un error de apreciación de los artistas, así como también de su uso en la construcción del análisis de las obras. Pudiendo con ello quedar atrapados sólo en el contexto asociado a la imagen dibujada. Por lo tanto, entenderlo bajo esta óptica es en *strictio sensus*, creer que lo dibujado es una ilustración de un criterio ideológico puntual. Podemos pensar incluso, que cada una de las obras, actúan como una suerte de homólogo gráfico de un *programa político*. Por lo tanto, debemos releer atentamente el contenido general que se deduce de las palabras de Valeriano Bozal: la *identificación parcial u ocasional y de sus principios*, permitiendo dar orientación a la coparticipación de los tres artistas en su cercanía o distancia analítica con la metáfora en cuestión: es un desplazamiento de la figura política al campo del dibujo prefigurado como moderno.

Antes de proseguir, quisiera coligar un esquema básico para determinar la noción de dibujo que nos guía y permite entender los pliegues y repliegues que se generan en cada uno de los dibujos de los artistas.



Fco. González-Vera. 2003. Hoja suelta. 10 x 15 cm. Esquema Trinomio del Dibujo.

1 Bozal Valeriano. Compañero de viaje. La Balsa de la Medusa. N° 50 1999.

Toda mirada que recorre y se posa sobre una superficie de papel que contiene o contuvo un dibujo, pone en escena un trinomio, el cual se compone de las siguientes tres unidades: Mirada - Gesto y Objeto.

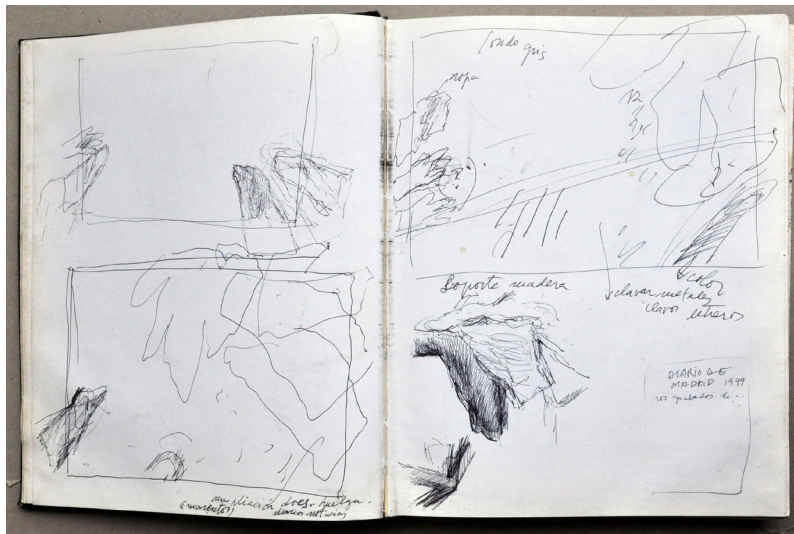
Si leemos atentamente lo allí esbozado y lo interpretamos; lo primero que llama nuestra atención es la interrelación de sus partes: Mirada - Gesto y Objeto. La relación más fuerte está dada por los elementos opuestos, es decir, en la relación *biunívoca* de los situados en los extremos: *mirada y objeto*. Son ellos los que regulan el flujo de energía que ocurre en todo dibujo cuando se construye mentalmente y cuando se desdobla hacia el espacio del papel para configurarse como tal. La relación dialéctica está inserta en este trinomio desde su génesis. A pesar de ello, es preciso considerar que dicha relación se ha trastocado del sentido platónico básico. La noción de verdad asociada al gesto del dibujo, aquí no se ha construido por la realización del ejercicio de la pregunta verbalizada, sino por la construcción de un dibujo *dador* de ella o generador de un elemento que la pone en valor. El dibujo la saca a la luz, refrendándola en aquel *elemento-suceso* que queda *aprehendido* entre las líneas de construcción de la imagen y también en aquellas líneas que no alcanzan a constituirse y que son sólo residuales en apariencia. A partir de esta primera inscripción, debo explicitar que existe y queda algo en suspenso en uno de los componentes, *ese algo más ideológico* que corresponde a aquello que incide en la concreción final de lo dibujado, sea en el ámbito formal o ligado al significado posterior, este último asignado por quien lo observa.

III

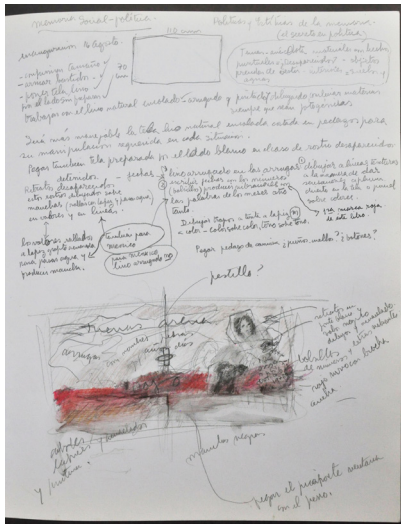
tres trazos y un hilo rojo

Sobre la mesa en que trabajo, hay tres o cuatro *carpet* pertenecientes a Gracia Barrios y José Balmes y un ejemplar tanto en francés como en castellano del Diario del Desorden², escrito por Valerio Adami. Allí no se encuentran las respuestas a las interrogantes de índole formal y de contenido que nos plantean los tres dibujos. Los dos primeros son contenedores del modelo de pensamiento de ambos artistas, el tercero es la puesta en valor de una declaración de principios, no son las certidumbres, sino las preguntas planteadas de forma recurrente a lo largo de los años las cuales los guían. Es por ello, que he tomado obras, las que tanto en formato como en contenido nos pueden parecer dispares. Sin embargo, cada una de ellas contiene los mecanismos que comparten los tres artistas; es decir, *sus dispositivos de obra*.

² **Adami Valerio**. Diario del Desorden. Colección de Arquitectura. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia. 1994. Existe una versión en francés titulada: Dessiner. **La Gomme et les crayons**. Galilée 2002. Se indica la referencia bibliográfica, ya que el texto no es similar entre ambas ediciones, la selección de textos no es homologa.



José Balmes. 1997-1999. Carnet Noire. Página N°8. 30 x 23,7 cm.

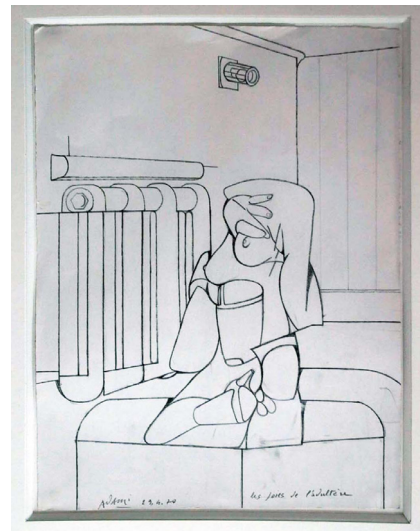


Gracia Barrios. 1998 - 2003. Página N° 20 Carnet Noire GB. 30 x 23,7 cm.

He mirado con detención los tres dibujos que se exhiben en uno de los muros de la sala del Museo de la Solidaridad Salvador Allende ¿Cómo se unen? Mediante que estrategia. ¿Cual es su hilo rojo? El primero de ellos es un dibujo de dimensiones pequeñas de Valerio Adami titulado: Les Joies de l'adultère.³ Es la representación lineal de un espacio íntimo en el cual se emplazan y conectan una serie de elementos cotidianos y comunes que conforman una habitación de renta por horas ubicada en alguna ciudad europea.

Arriba y sobre el muro una rejilla protege al foco que ilumina aquella habitación, de igual manera se presente el radiador de hierro adosado a uno de los muros. La única cama ocupa el mayor porcentaje de la superficie, presentando una dislocación en su estructura básica de Les paralelepípedo, para acoger una especie de figura central, tanto femenina como masculina,

3 **Les Joies de l'adultère.** 1970. Dibujo a la mina de plomo sobre papel. Colección Particular. El cuadro que lleva el mismo título, pertenece a la colección Suzy y Daniel Lelong. París. Fechado 29.4.70/3.6.70. 198 x 147 cm. La primera cifra indica la fecha de construcción del dibujo, y la segunda cifra es la fecha corresponde al inicio del cuadro.



Adami. 1973. *Joies de l'adultère*. Dibujo a la mina de plomo. 48 x 36 cm.

que se constata al observar la disposición en escorzo de una rodilla y de un pie derecho, que oblicuamente se presenta sobre la colcha de la *cama-plinto*. Arriba, sobre este espacio cúbico, a la manera de una caja de embalaje de grandes dimensiones, aflora un conjunto de extremidades inferiores, más unos brazos, que al ser cruzados sobre la zona que correspondería a la cabeza realzan la turgencia de unos pechos. Incluso una mano derecha sutilmente gira y *contiene-sostiene* al seno izquierdo de forma delicada, a la manera de un gesto de exhibición mínima de un fragmento de la zona erógena femenina, completando una *visión bifrontal*. Al lado del pie calzado con zapatos de tacón, un rudimento de sexo masculino reposa laxo sobre el muslo del personaje, realzando e induciéndonos a percibir la lógica desenfadada de una posesión entre dos cuerpos al interior de ese pequeño espacio arquitectónico anónimo. Toda la escena remite de cierta modo a un fotograma de una cinta de cine negro de los años cuarenta, certificado por el título descriptivo: *Les Joies de l'adultère (Los placeres del adulterio)*, es más refrendado por la letra caligráfica que reiteran el título en la parte baja de la escena.

305

Esta pequeño hecho es el claro ejemplo de la condensación de un método de trabajo recurrente. La superposición de fragmentos *cortados quirúrgicamente* por la línea de su *lápiz-escalpelo* y adicionados como un premontaje de unidades disímiles provenientes desde fotografías históricas y personales. Ellas conducen a completarla una escena mayor. En este caso preciso es la lógica de una mirada externa, *a lo voyeur*, que se sitúa en el extremo opuesto al espacio que ocupa el papel. El que mediante el recorrido de su ojo punzante símil a la punta aguzada del lápiz va delimitando pausadamente los espacios y la formas, corrigiendo cada una de las partes de la escena a describir. Valerio Adami lo confirma al escribir acerca del método de construcción de su dibujo, que no se aplica a la adición de una superficie demarcada por contigüidad. Solamente se borra dejando la huella del gesto sistemático de hacer desaparecer aquella parte o totalidad de la línea, para ser situada un poco más allá, dejando correr la aguda punta de la mina de plomo por la delicada superficie del papel, fijando así la posición precisa de aquella imagen seductora de la última acción que ocurre en la intimidad. Aquí, no hay un nivel de vaguedad en

el *objeto-modelo* a la hora de observar lo dibujado. La mirada debe intentar recorrer las zonas demarcadas en el papel, ello no está exento de problemas al intentar construir el relato, un relato no lineal de aquello que aconteció o acontece en el preciso instante que nuestra mirada reitera el desplazamiento de los cuerpos allí contenidos.

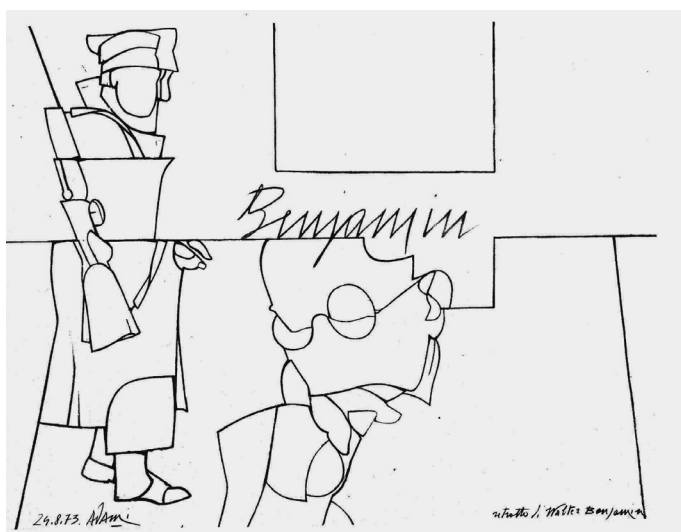
En otra de sus obras ya citada en otro de los capítulos de esta tesis y provenientes del mismo período. Comparece ante mi mirada el retrato delineado, parte del rostro y las gafas, de Walter Benjamin ⁴. Su imagen-signo está situada en una especie de pasillo estructurado a partir de un recuadro blanco símil a una ventana que nos muestra y circunscribe parte del hecho. El rostro está coronado-cortado por su nombre propio que corre bajo la base de la ventana. Al costado izquierdo, dos fragmentos del cuerpo de un centinela de la frontera franco catalana completan la escena. Allí se relata un acontecimiento diferente al del primer dibujo. *Aquí un retrato es asumido como un hecho histórico*. La cita de una migración, una huida. Lo primero que destaca en el espacio de lo dibujado es la inserción del nombre propio. Está dibujado caligráficamente por la mano de Valerio Adami. Me he detenido en él; cada una de las letras está finamente trazada como un ejercicio de caligrafía. La línea sube desde la letra B y se declina en el trazo vertical de la M, un espacio en blanco nos separa de las dos letras finales de su nombre IN. Trazarlas sobre el rostro es un acto de reconocimiento. Adami nos obliga a no equivocarnos al develara esta imagen dibujada. Paradoja, la permanencia obligada de Benjamin en el pueblo de Portbou históricamente fue bajo otro nombre -negación del mismo- no se puede pronunciar ya que no debe ser escuchado. Cuando Adami escribe *Benjamín* es con la intención de situar la palabra al límite, compartiendo tanto el espacio superior como el inferior de la página, el pie de la J cae en diagonal sobre la frente, es la única línea diagonal que toca la imagen. Es decir ejercicio de caligrafía / graphos para doblemente identificar los dibujado.

306

Observo, ambas figuras, el guardia fronterizo y un último volumen del archivo de Walter Benjamin el cual asocio de forma implícita a la descripción del dibujo. ¿Descripción? ¿No. Por supuesto que no! La línea de lápiz grafito sostiene al lugar del arribo-Port Bou en la mirada baja y contemplativa del retratado. Sostenido en la línea (re) trazada por la mano que escribió la última *lettre*, la mantengo una vez más en francés -juego reiterado de significancia- cómo una *lettre* que no salio este dibujo no tiene correspondencia aparente. Sin embargo, existe esa correspondencia. Es como si Valerio Adami escribiera en ese dibujo: Señor Benjamin o querido Walter -más allá Port Bou 1939. Pienso en la postal que Benjamin le envía a Erich Auerbach en 1935⁵

4 **Adami Valerio**. Dibujo a la mina de plomo. 24.8 1973

5 **Auerbach / Walter Benjamin**. Correspondencia. Colección Conjeturas. Catálogo. Viña del Mar. Chile. 2014. La referencia es a una tarjeta postal encontrada hace muy poco en los archivos de Auerbach y enviada por Benjamin el 30 de noviembre de 1935. La tarjeta lleva impresa hace referencia a una imagen que ilustra una versión del Roman de la Rose de Guillame de Lorris. Son las naves de Jason y los Argonautas. Benjamin escribe lo siguiente: Querido Erich Auerbach. Que estás pequeñas naves sean cargadas con mis pensamientos más afectuosos hacia usted. Suyo W. B.



Adami. 1973. Dibujo a la mina de plomo. 36 x 48 cm.

Valerio Adami cuando escribe el encabezado / título entre las líneas de estructura del retrato “*le presta ropa*”, esto es argot en Chile quiere decir: lo avala (a Benjamin) lo respaldará ante el hecho por venir. Estenografía, signo, trazo y (retrazo). Este último asociado a un vagón que no se movió desde el andén de la frontera en Catalunya. Los fragmentos ensamblados a modo de puzzle resuelven parcialmente el enigma ¿Será posible? Una pregunta se desplaza y cuelga en el extremo aguzado del lápiz del artista italiano. La línea tira del tren, escribe un signo de exclamación, similar al que no escribí, pero sentí al ver de nuevo este dibujo. La exclamación esta presente a partir de su ausencia reiterada.

307

No hay abordaje, ¡todos al tren! Palabras que no se escucharon en ese lapso de tiempo dibujado. La historia lo desbordó, no llegó al barco que debía transportarlo más allá, *aux de la* diría en lógica de psicoanálisis. Acto fallido que se refrenda en la actividad de lo dibujado como parte de un tránsito a destiempo que cumplirá en una mirada de otro, en la alteridad del que hace falta.

IV

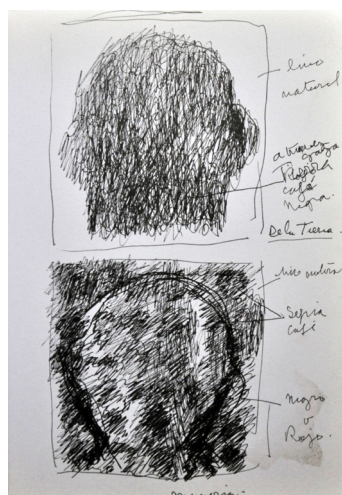
En una página atiborrada de masas grises y negras, Gracia Barrios, da cuenta a la manera de una maraña de líneas de una zona corpórea formada por diferentes siluetas, que se ubican abajo en dos pequeños recuadros, una arriba de la otra.

Estas se van construyendo paulatinamente por la reiteración medida y regulada de una línea que nace desde el extremo del lápiz aprisionado entre los dedos de su mano. Arriba y abajo densificando una zona, cerrando de manera aparente una masa informe, sin embargo, puedo pensar en la continuidad de su línea principal que se convulsiona aparentemente de forma dispersa. Pero, si entrecierro los ojos los distingo nítidamente.



Gracia Barrios. 1998 - 2003. Página N° 63. Carnet Noire GB. 30 x 23,7 cm.

Cada vez que me enfrento a un dibujo de Gracia Barrios, aparece la seducción de la línea, y como bien indica el texto de una sala⁶ del Museo de la Solidaridad Salvador Allende; *es la política de la línea* (Justo Pastor Mellado) que se convoca en cada uno de ellos.



Gracia Barrios. 2004. Página N° 3 / Carnet W&N. Lana GB. 30 x 23,7 cm.

La obra que se exhibe en la sala José María Moreno Galván muestra todos los elementos gráficos y de sentido ideológico que pertenecen al espacio del dibujo de Gracia Barrios, y que también se explicitan en el *corpus* de sus obras, perfectamente delimitadas en períodos precisos.

En la parte superior izquierda flota *anubadamente* y *plegada-replegada* sobre si, una camiseta masculina, la cual desenvuelve su línea sutilmente, es un gesto mínimo de *la mano femenina* de la artista. Todo el contorno generado por el trazo de aquel carboncillo, se superpone delimitando el espacio que ocupa la imagen de la pieza de ropa. Más abajo, una camisa descriptiva se *frontaliza*

⁶ En Gracia Barrios la política de la línea se verifica en el trazo que señala el límite de figuración y reconocimiento de unos cuerpos, cuya presencia está señalada por el vacío que los ha suspendido en la memoria faltante de la historia.



Gracia Barrios. C. 2007. S/T. Dibujo. Mixta tela. 220 x 250 cm. Colección del Artista.

erigiéndose como el personaje central de esta escena; una borradura gris a la altura del cuello acentúa su morfología básica. Tras de sí, la línea oscura del carbón demarca con un trazo continuo otra prenda, en este caso es una *combinación*. Arriba nuevamente penden unos *blue-jeans*, la pierna izquierda acentúa la verticalidad de la escena, trazando una diagonal que indica la única representación de la figura humana reconocible en el ángulo inferior izquierdo, las manos y los brazos a la altura de la nuca. Cohabita con dos formas similares a siluetas de cabezas. El fondo que acoge estas imágenes es similar a un papel de grandes dimensiones, el que presenta una superficie llena de imperfecciones, pequeñas arrugas, pliegues mínimos que acentúan el carácter de *territorio baldío*, en el cual la artista, nos enfrenta al desenvolvimiento de la línea, la mancha y el color gris atenuado en su escala.

309



Gracia Barrios. C. 2007. Detalles cuadro .

Generando con ello la metáfora de una escena *lárrica* afín a un concepto, que se desplaza a lo largo de su obra, y en especial apareciendo aquí vinculado junto a las imágenes dispuestas sobre la gran superficie de la tela. *Lo ético*, asumido bajo las palabras del filósofo francés Jacques Rancière :

...“Hay que recordar que, antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa dos cosas: significa la *estadía* y significa la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esta *estadía*. La *ética* es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción.”...⁷.

Con estas palabras resonando en el espacio del dibujo de *Gracia Barrios*, entendemos la posición que adquiere el término *moral*. Pensar en la distribución de esas vestimentas tanto masculinas como femeninas en el espacio de lo gráfico, es decir cada vez que ella describe mediante un croquis, un esbozo o un dibujo finamente descriptivo con sus elementos esenciales, está poniendo en cuestión y poniendo en escena el discurso plástico asociado a su posición como artista, es más la noción *del deber ser* contenido en marco histórico que le corresponde habitar. Aquí no hay préstamo ilustrativo del discurso filosófico, sino un adelantamiento del mismo.

Si observamos otro de los papeles que se exhiben junto a esta obra. Ella ha depositado una serie de formas oscuras que reproducen siluetas de cabezas humanas. No puedo dejar pensar que son diez cabezas dispuestas una al lado de la otra. Diez rostros ausentes, anónimos, a partir de la desaparición de sus rasgos fisiognómicos. Son zonas oscuras, oquedades que se contrastan contra el fondo blanco del papel adherido al muro. Aquí Gracia Barrios hace operar aquello que *Jacques Rancière* enuncia en la cita anterior, *la estadía y la manera de ser*, colocándolo bajo dos premisas: la primera el dibujo como *elucidación* de una verdad mediante las estrategias propias de un dibujo de autor, la figura humana a corte. Esta hilvana su línea de carbón para hacerse pozo profundo de materia pictórica oscura que trae a nuestra memoria *aquello rostros* no reconocibles. Aquellas caras que desaparecieron, no obstante Gracia Barrios nos *los enrostra*, los sitúa nuevamente con lo mínimo del gesto gráfico, dando lugar a una mácula a partir del secado de algún rostro sobre la superficie del papel. La segunda es la lógica de su *estadía* como artista en el tempo histórico que le corresponde. “Tal vez por azar”, se encuentra con estos dibujos un fotograma de la primera película que es parte la última trilogía del cineasta griego Theo Angelopoulou, Eleni⁸. Hay un recitativo puesto en escena mediante la declamación de la filiación al asumir su maternidad, pero, lo más importante es la coincidencia establecidas entre ambas mujeres. La primera, Gracia Barrios, construye la petición ética de reconocimiento mediante el desenvolvimiento de la línea, a la vez que la impone en cada una de las imágenes y

7 **Rancière Jacques**. El viraje ético de la estética y la política. Colección Contrapunto. Editorial Palinodia. Santiago Chile. 2007.

8 **Angelopoulous Theo**. Eleni. Coproducción Grecia-Italia-Francia. 163 min. 2004
1919. Tras la entrada del Ejército Rojo en Odessa, los griegos allí refugiados vuelven a su país. Es el principio del amor entre Alexis y Eleni.
Theo Angelopoulous nos entrega la primera parte de la trilogía en que los protagonistas partiendo de Grecia, hace un recorrido por la historia del siglo XX. La Trilogía no se completo debido a la muerte del director en un accidente en 2012.

letras manuscritas e impresas contenidas en sus dibujos. La segunda, Eleni, las pronuncia en voz alta intentando conjurar la noción del desarraigo que la acompañará. No tiene el tiempo de la vigilia, así como tampoco tiene el papel en el cual colocar las palabras precisas, que determinan su deseo de *no pasar inadvertida*, sólo pronunciando de forma delirante su nombre y pidiendo los elementos que le permitirán sobrevivir, uno en especial, una hoja de papel, en la cual podría trazar los nombres de sus seres más queridos. Es decir, dibujar con letra apretada cada una de las iniciales de sus (los) nombres propios para no borrarlos de su memoria; para no dejarlos escapar y desaparecer al igual que las otras palabras que se escabulleron por los huecos de las orejas de los rostros dibujados por Gracia. Al igual que las otras palabras no escritas de una historia no contada, a la manera de un secreto a voces y puestas en valor por las propias frases de la artista: ...“Esa era una historia personal y una historia colectiva que se amalgamaba en la obra, una obra en la que no hacíamos distinción entre ser profesor y ser artista, porque tuvimos el dramático privilegio de construir la imagen de una artista-ciudadano por cuya consecuencia muchos pagamos un alto costo”...⁹



311

Gracia Barrios. C. 2004. Página N° 3. Carnet W&N.

En un carnet fechado el año 2006, en una de sus páginas hay dibujada una superficie regular como si se tratara de un esquema de un cuadro a construir. En su interior seis formas redondeadas, similares a siluetas de unas grandes cabezas.

En un gran contorno se alinean de dos en dos, es decir en dos filas aparecen seis de estas formas. Zonas de color ocre, amarillo, y azul aplicado con crayón de color se entremezclan para dar sentido a este trabajo en proceso. Aquí Gracia Barrios nos indica por medio de certezas manuscritas, los sentidos que adquirirá esta obra. Me parece importante remarcar que este “esquema”, le llamo así, debido a que no es un boceto en estricto rigor, es una serie de pequeñas marcas lineales e indicaciones conceptuales que se entrecruzan para dar contenido a una obra de grandes dimensiones.

9 Gracia Barrios. *Catálogo Ser Sur II*. Sala Juan Egenau. Universidad de Chile. Junio de 2003.

Poner papel seda total y recortar las cabezas, escribe más abajo, en otra línea puntualiza dejando los colores primarios en ... rasgando el papel a la vez de dar forma.

En otra página nos indica y lo subraya: *todos seres del mundo tienen derecho a su tierra.*

Su letra caligráfica se une y va dando pie a la interrelación de lo dibujado y a la idea primigenia. Una masa de finas líneas negras, construye una forma regular dentro de una sección de la página blanca, la línea se enmaraña, se disloca, sube y baja certera conformando una superficie que paulatinamente va adquiriendo el color oscuro deseado por la artista. La mano femenina cierra la forma de aquella cabeza incógnita, sólo abajo entre la letra pequeña y delgada -igual que la línea del dibujo- escribe a la manera de una indicación personal: *De la Tierra*, más abajo al observar el siguiente dibujo, -otra cabeza- articula la siguiente palabra memoria. A la manera de un análisis político tengo acceso a las palabras escritas con la premura y en la complicidad de la privacidad de la página en blanco, si leo desordenadamente hay una reiteración de sentidos éticos en la obra descrita. Cada vez que paso las páginas de este carnet azul, encuentro pequeñas pistas conceptuales entre los dibujos que contiene. Me detengo y leo, por ejemplo una indicación que hace referencia al comportamiento y uso de los materiales clásicos de la pintura, el aceite de linaza, que quedó en su recipiente y se evaporó, deberá ser usado para empapar restos de tejidos que ella ha escogido cuidadosamente; los materiales orgánicos que usará son derivados de un proceso industrial, acompañarán a los restos de una vestimenta, el retazo de tela, un delantero de una camisa, la cual se adherirá a una superficie más grande. Incluso la vestimenta es recuperada en un dibujo lineal como el descrito en las páginas anteriores. Allí el papel seda, aquel que envolvía cuidadosamente en años anteriores esa prenda, pasó a asumir el rol de una piel traslucida que *se pegó* literalmente a otra tela de lino, dejando al trasluz un color ocre oscuro, cercano al tono *de la tierra chilena*. Las manchas de carbón se extienden silueteando las presencias humanas en una zona restringida más abajo casi a la línea de corte. Allí lo mínimo permite la subsistencia ética de lo dibujado; aquello que es *persistencia -permanencia* de la palabra política es refrendado en el espacio bidimensional del papel o tela. Las sombras de aquellos que no existen o que son negados paulatinamente tanto por las estadísticas como por nuestra mirada. Gracia Barrios con un tinte oscuro y mediante un gesto mínimo, pero a la vez certero, los reubica, bajo el alero de la precariedad con la cual los "dibuja". Escribo entre comillas la palabra "dibuja", desde la silueta los nombra, deja las palabras (*graphos*) atrapadas entre los maderos de *la mediagua* (la chabola) que se alza débilmente, como si fuese *un esquema primario*, ya que la noción de lo precario modifica la lógica de la expresión; maderas de deshecho, teñidas de color verde conforman un muro de contención, cierran el espacio en el cual las figuras se alinean; una línea verde vertical rememora solitaria un pequeño muro desde donde no pueden salir.

Observo con detención en el libro que reúne un gran volumen de su obra, en una página consignada a *las obras sobre papel*.¹⁰ Este es un pequeño eufemismo para hablar de la compilación de dibujos. Hay una obra del año 1973 en una de sus páginas. Una serie de rostros, de siluetas contrastadas se ubican bajo una consigna que en letras de molde en color negro rezan: *trabajan la tierra*. Pienso ¡es el hilo rojo! de Gracia Barrios que se desenvuelve desde ese año hacia el espacio privado del carnet Winsord y Newton de 2006.

Manos en la nuca, dos rostros o dos cabezas juntas, dos o tres zapatos más arriba, si divido el gran dibujo de Gracia Barrios (que se exhibió en el MSA) en “zonas de conflicto”, ésta es una de ellas. En las otras coexisten otros objetos dibujados: un blue-jeans, *una combinación*, una camisa y una camiseta plegada sobre si misma. De arriba abajo, la camiseta ocupa la zona superior derecha, más abajo *la combinación* se delinea delicadamente tras la camisa. A la altura del puño de esta última, se presenta la figura con las manos en la nuca, junto a ella, dos zapatos rudimentarios y un “hilo de calcetín” coronan a las dos cabezas en la parte inferior izquierda.

Las zonas de conflicto, son los espacios irregulares en que puedo dividir la superficie formalmente del dibujo; sin embargo, su valor está basado en la definición como un espacio plástico en el cual la línea, lo dibujado y el sentido de este último se van concatenando y a la vez distanciando. Apuntando a la concreción y evolución de lo dibujado. De igual manera se determina como espacio en el que la cohabitación de los elementos-objetos dibujados permiten establecer una lectura tanto por contigüidad como por distancia; es decir, a contigüidad no sólo formal, -dibujado uno al costado del otro- sino también en sentido ideológico del término.

313

Paso formalmente de un objeto a otro, estableciendo una posible lógica de lectura, la que se va modificando en la medida de la progresión de la misma, a partir de su grado de opacidad conceptual y formal. En principio, desde su certera codificación como elemento reconocible en un momento hasta la posible ambigüedad en otro.

Si observo la prenda femenina por excelencia que hay en la superficie, esta se desenvuelve desde una sola línea y puedo recorrerla por su borde, escenificándola plana en contraste con el blanco “sucio del fondo”. Esto cumple con el requisito de lo exiguo, ya que no hay nada para sostenerla, la línea casi no se ha detenido en su progresión. Si observo más abajo la zona de “las manos” que se alinean bajo la cabeza, estas son una dislocación constante de las líneas tanto en su grosor como en su disposición final, se entrecruzan, disminuyen su intensidad, se hunden en una zona gris borrosa de carbón desplazado por la mano o el antebrazo al construir la forma; si entrecierro los ojos, lo que hay dibujado allí es el intento de atrapar el movimiento espástico de quien alza los brazos y los mantiene por largo tiempo en dicha posición.

10 Barrios Gracia “Ser Sur” 1995. CONARTE EDITORES. Santiago Chile.

El libro acompaña la exposición del mismo nombre la cual se inscribe como una muestra retrospectiva “Ser Sur” 1949-1995 en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile. La muestra exhibió 130 obras de la artista dividida en cinco períodos pictóricos: Economía del signo, Realismo Crítico, Figuración Narrativa y poética del la materia.

Las intensidades que adquiere la línea que emplea Gracia Barrios son consecuente. En cada uno de los dibujos, no es necesario la forma cerrada, le basta y nos basta con contar con algunos de los comportamientos de la línea; con remarcar en algunos momentos intensamente con la pulsión de la identidad de lo dibujado y en otros sólo es necesario el desplazamiento de la barra de carbón por sobre la grama del papel generando diferentes niveles de tramas; los que enriquecen las zonas de conflicto.

IV

José Balmes en lo gráfico, en el dibujo va desplegando en forma invariable sus características tanto conceptuales como formales, que por proximidad o distancia se traslapan, superponen. De forma que dan cuenta de niveles diversos *de la realidad*. Esta noción está prefigurada y consolidada en un número importante de textos críticos compilados con anterioridad ¹¹

En el documental La Batalla de Chile¹² en parte de su trama se relata un suceso ocurrido durante el complejo período del gobierno del presidente Salvador Allende; las imágenes en blanco y negro daban cuenta de la muerte de un *obrero-manifestante* que cae víctima de la violencia política, ejercida por activistas para militares del sector más duro de la oposición a Allende. No recordé el suceso, pero, este estaba latente en mi memoria. Ello a partir del relato realizado por el propio José Balmes y asociado a la construcción de una de sus obras de dicha etapa, mediante la cual responde a la urgencia de *su mirada crítica*.

La caída y muerte de José Ricardo Ahumada Vásquez, adquiere el valor de un umbral -no el primero- que el propio *artista* traspasa llevando consigo una noción que es parte de la génesis de su dibujo: la *noción de obra urgente*. ¹³



11 **González Vera Francisco.** Balmes. La obra Urgente. Ocho Libros Editores. 2010. Santiago. Chile.

12 **Guzmán Patricio.** Documental La Batalla de Chile I-II-II 1972-1979. 272 minutos.
http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=1

13 La noción de *obra urgente* se desplaza *in itinere* en otras series temáticas: *La muerte del Che Guevara*, el asesinato de *Patricio Lumumba* en el ex Congo Belga, hasta la agresión y muerte de *Rodrigo Rojas Denegrí* y la sobrevivencia de *Carmen Gloria Quintana* en los últimos años de la dictadura chilena.



**José Balmes. 1986. Serie de los caidos (homenaje a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana)
Intervención de Serigrafía de 1973. 77 x 110 cm. Colección Particular.**

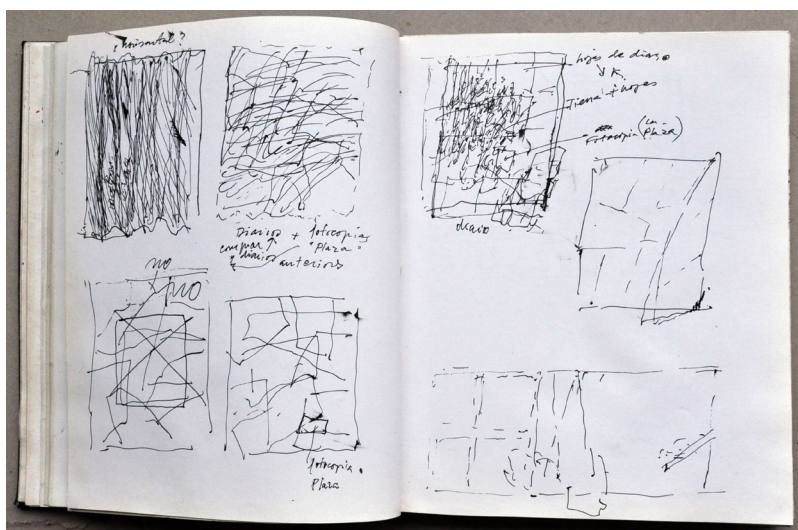
El dibujo preparatorio del cuadro, forma parte de la serie que lleva el mismo nombre, y está documentado en extenso¹⁴. Dicho dibujo, es la puesta en valor de los elementos de análisis presente en sus bloques de obras gráficas. Expone zonas centrales y periféricas del *suceso-objeto*, planos de color que se van delimitando y también concatenando de forma diversa, mediante fragmentos escogidos y-o hechos desaparecer posteriormente.

Dentro de su obra reciente, hay una con la cual me he reencontrado, es un paralelepípedo de madera, un cajón de grandes dimensiones¹⁵ que se erigía en el espacio de la sala de exposición en que se encontraba, actuando como una estela de proporciones. Toda su superficie pintada de color *gris-cromático* acentuaba su visión ortogonal y altura. En su interior, un esquema rudimentario trazado con tiza blanca, me indica la confluencia de cierto número de calles en Santiago de Chile, más abajo letras de molde y sus plantillas cohabitan, efectuando una caída, reiterándola al acumularse en la parte baja, a la manera de un túmulo. Un solitario número doce manuscrito, delimita parcialmente el contenido; no así, su contenedor que al no poseer aparentemente una tapa extiende su superficie más allá. Nuestra mirada queda atrapada por aquello que se desprende desde el interior.

Observando minuciosamente el *carpet* del artista, me he vuelto a encontrar por segunda vez, con dicho *objeto*. Una página blanca contiene otra más pequeña plegada en cuartos, en cada uno de ellos, un nuevo *dibujo-esquema* de obra se constituye rodeado de mínimas indicaciones. Me detengo analíticamente allí, descubriendo la capacidad que poseen los cuatro dibujos de ser autónomos en relación al volumen. Ello asumido en dos niveles: el primero como ideas primigenias mediante un croquis y el segundo como *dibujos-obras-concepto* de algo mayor y con un nivel de autonomía importante.

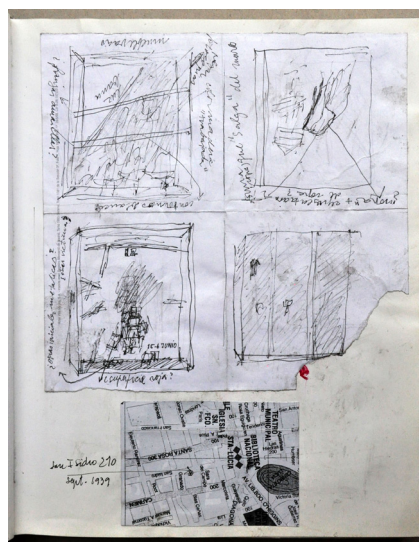
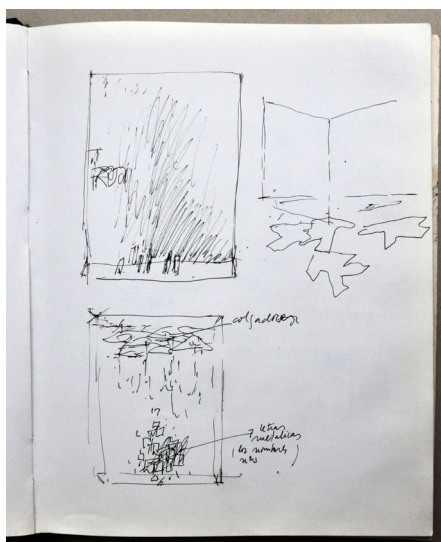
14 **Balmes José / Barrios Gracia. Catálogo Taller por Taller, el lugar de la historia.** Centro Matucana 100. Galería de Artes Visuales. Santiago de Chile 2002.

15 De la operación Albania 1999. 210 x 173 cm. Técnica mixta sobre madera.



José Balmes. 1997-1999. Carnet Noire. Página N° 26. Carnet Noire 30 x 23,7 cm.

316



José Balmes. 1997-1999. Carnet Noire. Página N° 12 y . Página N° 14 30 x 23,7 cm.

Las cajas dibujadas en ese trozo de papel, asumen el rol de ser un elemento mediante el cual Balmes es capaz *de convocar-conjurar*, aquello que se deviene desde su interior. La urgencia de respuesta gráfica frente al “acto de apertura ” -por parte de otros- de la caja de *Pandora de la Historia*, es asumida bajo la premisa de ordenamiento de los elementos gráficos sobre papel. Aquella mano que dibuja de forma constante, en ambos territorios, tocando *aquello* que se hace forma y figura reconocible por momentos, sobre la superficie interna del cajón y en otros reducida en la mínima expresión lineal es contenida en el *carnet*, para posteriormente ser expuesta desnuda ante la visión de quienes quedamos al otro lado de lo dibujado.

A este pequeño relato, le uno otra historia, consignada también a *actos políticos*. Dicha tragedia histórica nos hablan de la prohibición explícita de recordarla. Nicole Leroux.¹⁶ lo explica:

16 De la *Amnistía y su contrario*, en *Usos del olvido*. Ediciones Nueva Visión 1998.

Durante el siglo V en la ciudad de Atenas, el poeta *Frínico* representa una tragedia que recuerda la toma de Mileto¹⁷. La representación causa tal nivel de congoja al pueblo ateniense que la *Asamblea* decide prohibir su escenificación, ya afecta la memoria cívica de su pueblo. La razón se funda en la intromisión de una acción (*drama*) y del sufrimiento que conlleva (*páhtos*).

...“Habiendo hecho representar Frínico una tragedia. La toma de Mileto, que él había compuesto, el teatro (entero) prorrumpió en lagrimas; en cuanto a él, le inflingieron una multa de mil dracmas por haber(les) recordado desgracias que les concernían sólo a ellos”...¹⁸. Se refuerzan las medidas de interdicción referidas a recordar (*anamnesis*) lo que duele, estableciendo una lógica punitiva. *No recordarás las desgracias...*

En este caso los cuatro dibujos representan la tragedia, cada uno a la manera de un acto, que va unido a la visión *ética* (Rancière) ubicada en los intersticios de lo dibujado, una forma reconocible al lado de la otra, una progresión de líneas más oscuras y densas, poniendo en uso la figura de la *metonimia*, por medio de la cual, en cada zona adquiere el valor de ser *su propia caja de Pandora*, convocando a la historia. Es la estrategia de la mano que aprisiona, destruye y mancha la superficie del papel, marcando por momentos, cubriendo con palabras y signos de interrogación: ¿otras iniciales metálicas? ¿otras víctimas?. Convocando a la memoria a *perpetuidad*. Cuando José Balmes marca este pequeño espacio plegado y acogido entre las páginas con otros dibujos, son las nociones esenciales que adquieren el cuerpo (de la línea) y la forma (de la caja) de los elementos tácticos para establecer: *la noción de obra urgente*.

Post Scriptum Es en el ámbito del dibujo donde se anudan y citan mediante una estrategia gráfica diferenciada, la forma cerrada de Valerio Adami, la línea *láríca* de Gracia Barrios y la línea desenvuelta de la mano de Balmes, predeterminando una concepción de dibujo moderno, es decir un dibujo de autor que llega ligado a una visión de la historia y de la crisis que ello implica, tanto en la disciplina (dibujo) como en la rearticulación de sí mismo al observar la realidad. Antes de terminar me permitiré sumar un nuevo elemento a esta reflexión, convocando nuevamente “otra cita”, proveniente de otro espacio de la imagen, en este caso no dibujada, si no en movimiento, me refiero al cine.

El cineasta Godard, nos dice: “*No se deben hacer películas políticas, sino hacer películas políticamente*”. Reemplazando la palabra cine por dibujo, quedando estructurada de la siguiente manera:

“No se deben hacer dibujos políticos, sino hacer dibujos políticamente”.

17 El alzamiento de Jonia en el año 494 y como los persas aplastaron y destruyeron la ciudad saqueándola y quemando el templo.

18 **De la Amnistía y su contrario**, en Usos del olvido. Ediciones Nueva Visión 1998. Página 29.