

ARMONÍA
DE LO JUSTO
SANTOS CHÁVEZ

16 de Marzo al 6 mayo de 2022


SALA
GASCO
ARTE CONTEMPORÁNEO



Con el propósito de seguir fortaleciendo la promoción del arte, **Sala Gasco** implementó desde el año 2020 los medios digitales para el acceso del público desde cualquier lugar de Chile y el mundo. Al mismo tiempo, puso en práctica una convocatoria abierta y concursable para configurar la programación de sus exposiciones. En esta ocasión, nos complace presentar un conjunto de grabados que forma parte del legado que resguarda la Fundación Santos Chávez, en un trabajo colaborativo que se ha materializado en esta exposición llamada *Armonía de lo justo*.

Santos Chávez (1934-2001), destacado grabador chileno, nacido en Canihual, provincia de la Araucanía, de niño se dedicó a las tareas del campo para aportar al mantenimiento de su extensa familia. Su formación artística comenzó en la Sociedad de Bellas Artes de Concepción en 1958 y posteriormente, emigró a Santiago donde se profundizó en las técnicas del grabado en el taller 99 y fue ayudante de Delia del Carril. Gracias a sus méritos artísticos fue premiado en el Salón Oficial de 1966, lo que le permitió viajar a México y Estados Unidos.

A su regreso, trabajó en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, y en 1977 se autoexilió en Europa, donde vivió una carrera nómada con algunas estadías más prolongadas en Suecia y Alemania del Este, hasta su regreso a Chile en 1994. En su trabajo dio protagonismo al paisaje y los recuerdos de su infancia.

En esta oportunidad, Fundación Gasco y Fundación Santos Chávez han querido poner a disposición del público las obras menos conocidas del artista, es decir, aquellas que corresponden a las últimas dos décadas de su vida y a su regreso a Chile. Con la participación de las especialistas en arte Paula Honorato y María José Delpiano, se estableció una selección de xilografías y litografías que enfatiza en la exploración formal y técnica de sus grabados, una vez que ha dominado completamente el medio y ha sacado las conclusiones fundamentales de su trayectoria. Se ha realizado una revisión que pone al descubierto el proceso de síntesis figurativa y la búsqueda por transmitir una experiencia primordial de la naturaleza que ha sido constante en toda su obra.

Mariana Silva Raggio



La Fundación Santos Chávez, es creada hace más de 13 años por su viuda Eva, para resguardar el legado de Santos Chávez, artista y grabador de origen mapuche. Con un alto compromiso social, busca poner en valor su patrimonio artístico y cultural a nivel nacional e internacional, compartir su legado y la cosmovisión de su pueblo reflejada en su obra y generar espacios con responsabilidad socio ambiental para el desarrollo de la creación, las artes y el patrimonio.

Trabajamos en el diseño de una gestión sostenible, de alta eficiencia y transparencia, que bajo una misión y visión institucional, busca primeramente conservar, resguardar y poner en valor las obras y objetos que acompañaron el trabajo artístico de Santos Chávez; asimismo, promovemos la investigación, conocimiento de su vida y proceso artístico centrado en el Arte del Grabado, impulsando la difusión a través de soportes educativos y de mediación para llegar a todos los públicos, junto con fomentar el diálogo intercultural transmitiendo el imaginario de su obra originado en su infancia.

Todo lo anterior va de la mano de la reciente apertura de un espacio patrimonial abierto a la ciudadanía: Lugar Azul, Kallfu Mapu. Tal como Santos lo quiso, este lugar se encuentra enclavado en el centro fundacional de Valparaíso, Ciudad Patrimonio de la Humanidad, con dos vocaciones fundamentales. Por una parte, para la preservación, conservación, investigación y difusión de la obra de Santos Chávez y su valor patrimonial, y por otro lado como un espacio cultural y social abierto a la comunidad.

Hoy, exponiendo en **Sala Gasco Arte Contemporáneo**, celebramos el retorno luego de más de diez años desde la última exposición en la ciudad de Santiago, ciudad donde Santos tuvo su gran casa de formación artística; el Taller 99. Allí se perfeccionó en diversas técnicas que hoy ocupa gran parte de su legado de más de 1000 obras, incluyendo dibujos, ilustraciones, y acuarelas, lo que habla de un artista intenso y prolífico durante toda su vida. Por último, queremos agradecer a todas y todos quienes fueron parte de este largo proceso para poder realizar la exposición **“Santos Chávez, Armonía de lo Justo”**. En esta muestra podremos ver a Santos desde una nueva mirada rescatando fragmentos de los distintos períodos de su vida artística, destacando principalmente los rasgos de su obra donde se aprecia la conexión de lo complejo y simple del depurado lenguaje de su imaginario.

Josefa Scarella Larraín
Directora Ejecutiva Fundación Santos Chávez

SANTOS CHÁVEZ:

a favor y a contrapelo del grabado

¹ María José Delpiano K.

Vegetación arbolada por el viento, animales míticos, personajes de crecidos ojos achinados, pálidas lunas y soles de vehemente tinte rojo, flores y árboles nativos en su simpleza morfológica, montañas sinuosas, la crispada mar y sus corrientes, pueden considerarse algunos elementos iconográficos distintivos de la obra del grabador chileno Santos Chávez (1934-2001). La pregnancia que han adquirido sus imágenes se vio favorecida, en varios sentidos, por la recurrencia que ciertos temas tuvieron en la copiosa obra del artista.² Si en sus inicios como grabador esos temas tenían exigua o nula aparición en el sistema del arte local, con el paso de los años se convirtieron en motivos reconocidos colectivamente y adquirieron una presencia significativa en la cultura visual chilena de la segunda parte del siglo XX.

Bastante se ha escrito sobre el imaginario poético de Santos Chávez, sobre las fuentes visuales o los referentes que dieron paso a este corpus iconográfico tan distintivo, sobre los significados que aquellas imágenes evocarían en relación con su raigambre en la cosmovisión mapuche (Arriagada, 2015; Martínez, 2014 y 2015; Labarca y Roa, 2015), pero bastante menos se ha escrito en torno a los tipos de agenciamiento que el artista realizó del medio gráfico y el modo en que concibió la práctica del grabado (específicamente de la xilografía y la litografía). De tal forma, este texto intenta una aproximación al trabajo de Santos Chávez que, sin perder de vista la riqueza de un imaginario visual de gran densidad, ponga de relieve la complejidad de sus procesos artísticos y los efectos sensibles que generan los procedimientos utilizados en la realización de sus obras.

Otro elemento que distingue esta aproximación crítica -y, por supuesto, la presente curaduría— de las anteriores revisiones de la obra de Santos, es que se cifra en un conjunto específico, como son sus trabajos de los años 90 y los 2000, es decir, desde la perspectiva de una periodización histórica, se aborda su obra más tardía. Pero más allá de un criterio cronológico, lo que prima en la selección de este interesante repertorio responde, ante todo, a cuestiones

en el orden de lo visual. Se trata de pensar el modo en que Chávez concibió la imagen estampada hacia el final de su carrera, menos apegada y, por qué no, desperdiciada de la vocación ilustrativista y el figurativismo más palmario de los 60 (y que prosperó en las obras de los 70 y los 80).

Los 90 en tránsito

Como bien han apuntado quienes han escrito sobre su vida y obra, Santos Chávez estuvo buena parte de su existencia en tránsito. Su niñez la pasó trabajando en los campos de Tirúa, luego de lo cual se trasladó a la ciudad de Concepción para cursar estudios secundarios y, más tarde, incursionar en las bellas artes. Su arribo a Santiago se produjo en 1960 y, al calor del Taller 99,³ alcanzó reconocimiento y legitimación en el campo del arte local. Su vertiginoso ascenso social como artista trascendió el contexto chileno y favoreció su temprana circulación internacional, la que se concretó con su viaje a México en 1967 y con las numerosas temporadas que pasó en Estados Unidos a fines de los 60 e inicios de los 70. Partió a Venezuela en plena dictadura cívico militar (1977), recaló luego en España y más tarde en Berlín. La República Democrática Alemana se convirtió en su hogar por muchos años y recién en 1994, tras varias décadas en tránsito, Chávez decidió regresar y permanecer en Chile.

No cabe duda que todos esos trayectos nutrieron su trabajo, pero también resulta interesante pensar que la cadencia del retorno a mediados de los 90, esta nueva estancia en Chile, implicó un cambio de perspectiva en su quehacer artístico. Es por ello que puede afirmarse que las migraciones que Santos Chávez experimentó en su última década de vida se tradujeron, más que en desplazamientos territoriales, en variaciones y renovaciones al interior de su práctica artística.

¹ Es doctora en Estudios Americanos, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile y Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (2010). Actualmente enseña en el pregrado del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Sus recientes líneas de investigación abordan problemas relacionados con las representaciones y manifestaciones de lo popular en la cultura gráfica de Chile y Perú, durante el siglo XIX e inicios del XX.

² Según Eva Chávez, compañera de vida de Santos y quien se ocupó de su legado antes y después de su fallecimiento, el artista habría producido al menos 1000 piezas de grabado, litografía y pintura (2004, p. 7).

³ Por invitación de Nemesio Antúnez, Chávez comenzó a participar del Taller 99 en 1960. Ahí aprendió diversos procedimientos de grabado y estampación (xilografía, litografía y calcografía), pero también tomó contacto, se insertó e inscribió en la pujante escena del grabado chileno de los 60 (Martínez, 2014, p. 33 y 36). Llegó a participar en la Tercera Bienal Americana de Grabado -celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile en 1968- e incluso una de sus xilografías a dos colores fue impresa con el taco original en el catálogo de la muestra.

⁴ Según Labarca y Roa, el artista habría incursionado en la acuarela en su primera etapa formativa, para luego dedicarse casi de lleno al grabado (2015, p. 14).

⁵ Hay que precisar que la ampliación del arco cromático comienza a mediados de la década de 1980.

⁶ Había incursionado en ella en sus primeros pasos como grabador y realizó algunas imágenes de manera algo esporádica en este medio.

⁷ La litografía corresponde a un tipo de impresión "planográfica" que, a diferencia de las técnicas tradicionales de grabado en relieve y en hueco (madera o metal), no conlleva una incisión sobre la matriz, sino el dibujo directo de la imagen a estampar sobre una piedra calcárea o una plancha de metal, sea esta de zinc o aluminio. El principio de este tipo de estampación radica en la repulsión mutua entre agua y grasa. El dibujo sobre la piedra se realiza con tinta o lápices grasos, luego de lo cual la piedra se moja produciendo que las zonas dibujadas con materiales grasos repelan el agua y que las zonas restantes la retengan. El hallazgo de esta técnica en 1796 se le adjudica al alemán Aloys Senefelder (1771-1834) aunque para esa fecha ya existían algunos antecedentes.

Así, hay que notar que en los 90, Santos produce imágenes no solo en el medio gráfico, sino que vuelve con sistematicidad a la pintura, específicamente a la acuarela,⁴ una técnica aparentemente muy distinta del procedimiento con el cual había generado estrecho lazo y alcanzado inigualable pericia: la xilografía y su derivación, la linografía. En segundo lugar, y quizás en interacción con la experiencia frente a la acuarela, el artista se replantea el problema del color, expandiendo notoriamente las posibilidades del rojo y del azul cerúleo, cromatismo militante de su repertorio más tradicional.⁵ Por último, retoma con mayor insistencia la litografía,⁶ procedimiento planográfico⁷ con el cual explora, por estos años, la mancha, el gesto espontáneo, cierta sutileza de la gradación tonal favorecida por la materia oleosa. Específicamente al interior del grabado, que es lo que en esta ocasión se revisita, Santos indaga la depuración de las formas, ensaya variaciones cromáticas inéditas y estudia de manera particular la línea y sus correspondencias y divergencias con la mancha en el medio gráfico. Sobre estos asuntos mediales en la estampa tardía de Santos Chávez discurrirá en adelante el presente texto.

El mundo con líneas

Fue unos meses antes de su fallecimiento cuando Santos Chávez señaló en una entrevista que en su obra deseaba a expresar el mundo con líneas (Mansilla, 2000, párr. 21). Este elemento, característico del medio gráfico y del grabado, se vuelve un recurso medular en su práctica, tanto así que, podría decirse, el modo en que Chávez emplea la línea en la imagen grabada es lo que sella la especificidad de su trabajo. Si bien en la litografía del período 60-70 -e incluso en algunas aguatinas-, la línea igualmente aparece como un recurso gráfico rector, fue en la xilografía donde este elemento se

erigió como un problema plástico y visual con densidad semántica (o para la generación de sentido).

El refinado tratamiento del trazo, tal como lo efectúa Chávez en sus xilografías, requiere de una pericia técnica que se alcanza en el persistente quehacer del grabado y en el conocimiento pleno de las herramientas y de las propiedades del taco matriz. Así, por ejemplo, Santos elabora gradaciones de la línea en términos de su valor, orientación y forma, en las que puede distinguirse el tipo de gubia empleada, la dirección de la incisión y el nivel de presión ejercida sobre el taco. Se generan distintos tipos de trazos: a veces muy perfilados y limpios, otros más esquirlados y difusos, unos muy arbolados, otros más contenidos y premeditados, unos orgánicos y expresivos, otros más geométricos y severos.

Los usos de este "surtido" de líneas también son variados. En ocasiones, el artista deja ver el trazo apartado en su pureza gráfica, lo que se observa de modo privilegiado en "Primavera en la costa" (1997, pero la mayor parte del tiempo, este se presenta formando complejas tramas, más o menos densas, con valor visual propio, como en "Nace el pan de la vida" (1998). Así, las distintas líneas se encuentran, distancian, corren paralelas, se trenzan y entreveran para representar no solo el follaje, el cielo, la mar, el cabello de sus personajes, sino ante todo el movimiento: la oscilación, la agitación.



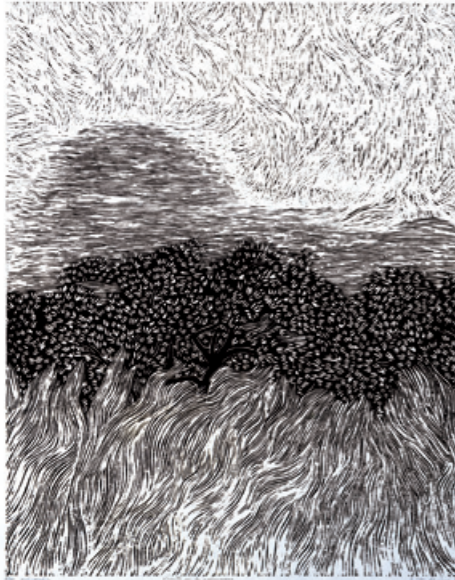
"Nace el pan de la vida", 1998, 2/6, Xilografía, detalle.

"Detalle de matriz xilográfica tallada por Santos Chávez"



"Primavera en la costa", 1997, 2/60, Xilografía.





"El viento viene del sur", 1994, 2/50, Xilografía.

Aunque no de forma exclusiva, el grabador utiliza frecuentemente la combinación de diversas líneas y tramas para representar el efecto del viento sobre la vegetación, las nubes y los cuerpos, como se advierte en "El viento viene del sur" (1994). Y quizás el resultado sensible más significativo de la línea así encarnada en la matriz no se reduce al plano visual, sino que interpela muy primariamente al sentido de la audición. En estos casos, observar el trazo y su urdimbre en las estampas de Chávez es escuchar el viento arremolinando matorrales, despeinando la siembra, encrespando la mar.

Santos Chávez también ejecutó notables contrastes y compensaciones entre el surco y el relieve, o la línea blanca y la línea negra, en la misma imagen, como es posible ver en "Luna con espigas" (2000). Agenciar esta impresión visual requiere de tratamientos muy distintos del tallado en una misma matriz, es decir, en una zona, se trabaja calando el taco para generar ranuras que se traducirán como líneas blancas en la imagen estampada, mientras que en la otra, se ahueca toda la madera para aislar la línea y producir un fino realce, que se imprimirá como trazo negro en el papel. La línea sutil en relieve, como se aprecia en "Primavera en la costa" y "Luna entre los junquillos" (1999), representa, sin duda, la de mayor compromiso técnico para el xilógrafo. En estos casos, una astilladura de la madera o una hendidura en falso de la cuchilla puede estropear el delicado resalte y arruinar por completo la imagen.

Chávez practicó, asimismo, otros tipos de entalladuras para provocar efectos visuales variados, por un lado, texturas más ricas, y, por otro, la superación del puro contraste cromático. Podría decirse que frente al tallado limpio de la línea (ya fuera en hueco o en relieve), que pondera precisamente la diferencia más intensa entre blancos y negros, se observan otras técnicas cuyo objetivo es favorecer la experiencia óptica del mediotono. Por ejemplo, en "Tranquila playa de Quidico" (1997) el artista cala el taco generando patrones semi regulares de líneas cruzadas que van dejando menudas formas en relieve, las cuales se transcriben como manchas discontinuas en el

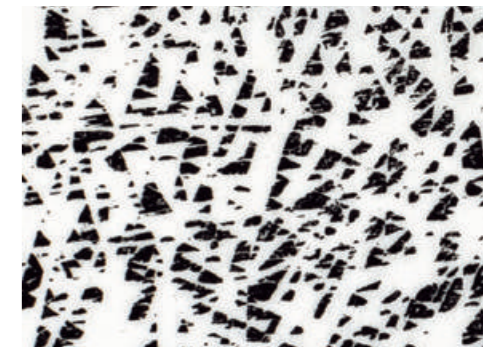


"Luna con espigas", 2000, Xilografía.

papel. El aspecto más tosco favorecido por este trato de la matriz no implica que técnicamente la incisión sea más burda o rústica, por el contrario, la presión de la gubia sobre la madera debe ser controlada para evitar la astilladura de las partículas en relieve, al mismo tiempo, es preciso cuidar la hondura y anchura del surco y la distancia entre una incisión y otra. Este tratamiento permite que las notas negras y el fondo blanco se compensen y se genere ópticamente una yuxtaposición que acerca el color a los tonos grises. Como se nota en la "Tranquila playa de Quidico", el "falso" matiz logra articularse y acentuarse gracias a que el artista introduce en la misma imagen superficies de negro puro y de blanco puro, dejando el área particulada como una zona tonal intermedia entre ambos tintes.

Aunque de manera algo diferente, también puede verse una exploración de los medios tonos en la xilografía "El viento viene del sur". Allí se advierte cómo las líneas paralelas, y ya no la trama, van formando diferentes zonas de grises, algunas más oscuras y otras más altas, dependiendo del valor, la longitud, la dirección y la distancia de los surcos. Tanto en este caso como en el anterior, el artista "fuerza" al medio xilográfico, que no contempla el recurso del mediotono, sino solo el contraste puro entre el color de la tinta y el del papel (por lo general, blanco-negro), a saberse otro, a desidentificarse, a explorar sus límites.

A raíz de todo lo dicho hasta acá, salta a la vista el talante de la obra de Santos Chávez y también su singularidad como artista gráfico en el medio local. La interpretación histórica suele atrincherarse en la vinculación de su trabajo con la cosmovisión y el mundo mapuche (vínculo no del todo diáfano por lo demás⁸), para celebrar el inédito ascenso y la incursión de un sujeto alterno en los espacios de las bellas artes. Aunque esto no es del todo incorrecto, quizás resulte más preciso pensar la figura de Santos Chávez como un mediador, a la manera en que ciertos teóricos de la cultura popular (Chartier 1994 y 2004; García-Canclini, 1988; Martín-Barbero, 1991) observan experiencias vitales, imágenes y artefactos de sujetos que, como



"Tranquila playa de Quidico", 1997, P/A. Xilografía y detalle.

⁸ La madre de Santos, Flora Alister Carinao campesina y ceramista de origen mapuche, no permitió que su hijo fuera educado en las tradiciones de este pueblo originario (Gallardo, 2004, p. 21). No es novedad que el ser indígena haya sido y sea en Chile motivo de discriminación, por lo cual, muchas personas han optado por el abandono de la lengua y la cultura mapuche para evitar la exclusión. Elías Ticona Mamani (2007) ha efectuado un interesante estudio sobre la persistencia de este fenómeno de auto-silenciamiento e invisibilización en otros pueblos originarios, como las actuales comunidades aymaras en el norte del país.

Santos, se ubican en zonas culturales fronterizas. Bajo este lente, el caso de Chávez reviste particular interés; se trata de un sujeto proveniente de un contexto popular campesino que, a modo de resguardo, es distanciado de las tradiciones y hábitos del pueblo mapuche. Desde esa zona fronteriza, ya mestiza, Santos se apropia de los recursos de las bellas artes, pero también de los signos de una cultura literalmente familiar, pero a la vez escamoteada y otra. En el horizonte de sus expectativas y experiencias, Chávez fungió como un intermediario que favoreció el tráfico entre dos modos culturales hasta entonces ajenos. Por un lado, interpretó y utilizó las posibilidades del grabado en su variante artística, desarrollando una inédita habilidad para el calado en madera y una particular propuesta no solo práctica sino teórica del uso de la línea en el medio xilográfico. Al mismo tiempo, generó una iconografía deudora del imaginario popular y mapuche: auténtica y no impostada, tosca pero poética, sintética y reiterativa, aunque de gran expresividad y pregnancia visual. Esta capacidad de mediar y posibilitar intercambios entre ambas orillas es lo que, sin duda, distingue su obra y lo posiciona entre los grabadores más destacados y genuinos del siglo XX chileno.⁹

⁹ No hay dudas sobre el valor y los alcances que la propuesta visual y artística de Chávez ha tenido en el campo del arte chileno, no obstante, se conoce harto menos sobre el impacto y las repercusiones que su trabajo ha tenido y tiene en la cultura del pueblo mapuche.

¹⁰ Generalmente se habla de la relación de Chávez con la madera desde un punto de vista que tiende a idealizar y ennoblecer la materia plástica. Pero lo cierto es que el grabador utilizaba la mayor parte del tiempo madera de baja calidad y de muy llano acceso, como el cholguán. Asimismo, y como muchos xilógrafos, prescindía de la prensa para estampar xilografías y linóleos y en lugar de eso, utilizaba una vela y una cuchara de palo. En un procedimiento muy doméstico, enceraba con la vela el papel por anverso para que la cuchara corriera de forma más fluida sobre el soporte al momento de efectuar la impresión.

Veladuras, síntesis y mancha

Se planteaba más arriba que Santos Chávez buscó no solo el contraste cromático en sus xilografías, sino también la gradación tonal en un medio que, precisamente, restringe esas posibilidades. Uno de los recursos para generar estos medios tonos, además del descrito en el apartado anterior, fue utilizar las propias vetas de la madera. Santos aprovechaba las estrías del rudimentario taco con el cual a menudo trabajaba¹⁰ y seguramente las pronunciaba rebajándolas sutilmente para introducir blancos muy tenues en la imagen impresa. El efecto visual ya no tiene que ver con áreas de color sólido y bien definido,

sino con zonas cromáticas que, penetradas por el blanco del papel, viran hacia un tono más claro, más luminoso. Este efecto se observa en la zona superior de “Extraño lugar en el planeta” (1995) y en “El mundo del Principito” (1997). En esta última estampa, además, este recurso visual es utilizado para generar veladuras. Gracias a esta técnica, los tintes, al superponerse, no se cancelan mutuamente y el tono conseguido no se satura, más bien, los colores se penetran, se enturbian y potencian, pero igualmente pueden distinguirse en su diferencia y autonomía.

Esta práctica, simultáneamente a favor y a contrapelo del propio medio elegido para la ejecución de la imagen, fue quizás lo que lo llevó a explorar otras opciones en la estampa. Los trabajos de los 90 exhiben cómo Chávez estudió el grabado pensando sus límites y especificidades (o qué podía hacer la xilografía y qué no, en términos visuales). Además, en conversación con otros medios como la pintura, el color, las variaciones y sutilezas tonales de las estampas fueron adquiriendo protagonismo. Sobre esto último, es factible notar cómo las imágenes se abren a un espectro cromático más rico y también más ecléctico: magenta, cian, verdes, bermellones anaranjados, interactúan con el ya tradicional negro de sus obras. Pero las experimentaciones en torno al color no implican solo amplitud en el uso de tintes, sino que presentan otras secuelas: un compromiso con la síntesis de las formas, a modo de compensación por la potenciación cromática, y la presencia cada vez más preponderante de la mancha.



“Extraño lugar en el planeta”, 1995, P/A. Xilografía.



“El mundo del Principito”, 1997, Xilografía.



"Mirando el río", 1999. 1/1.
Xilografía.

En la copia única "Mirando el río" (1999),¹¹ quizás una de las más anómalas de su repertorio, Chávez pareciera utilizar -y camuflar- la xilografía como pintura (o incluso como collage): generando manchas de color que en su síntesis y yuxtaposición configuran un resumido pero encantador paisaje. Las zonas de color adquieren el aspecto "manchístico" porque su contorno está difuminado, a diferencia de lo que se observa en varias de las figuras y formas de sus obras más emblemáticas, cuyo perfil está delimitado severamente por el filo de la gubia. Parecieran papeles de colores cortados a mano y pegados sobre el soporte, o el efecto de la pincelada en la acuarela, cuando el pigmento entra recién en contacto con el papel humedecido.

Al decir del grabador chileno Francisco Sanfuentes (2018), un rasgo diferencial del grabado es que el material impone resistencias que es necesario domesticar. En todo este recorrido, se ha constatado que, con los años, Santos Chávez dominó de manera eximia el medio xilográfico. Pero el resultado de su obra no es puro adiestramiento, precisión, pericia, es también una continua exploración material y técnica. En otras palabras, en la práctica del grabado, las operaciones y agencias se asumen como instancias de aprendizaje perpetuas. En el dilatado proceso de amansar y dominar la inscripción matricial de la imagen en la madera, la piedra o el metal, en la ejecución de la incisión, en la estampación, en los calces del papel, en la aplicación de la justa presión para la transferencia de la imagen, se requiere no solo la domesticación de la mano, sino también de su insubordinación: del error, del "hacer abandono" y entregarse al gesto indisciplinado (Sanfuentes, 2018, p. 21).

¹¹ NoLa copia única o no seriada afianza la idea de una imagen "original" y, precisamente, única; características propias de la pintura pero con las cuales el grabado siempre se ha debatido para defender su estatuto artístico.

¹² En la entrevista con Mansilla, Chávez señala: "Llega el momento en que se elimina lo que no sirve y se deja lo que se necesita" (2000, párr. 21).

Gesto emancipado que puede verse de modo más claro en algunas de las litografías más tardías de Santos, donde, liberada de la estricta línea, del color y de la resistencia de la madera, la mancha umbrosa se roba el protagonismo de la imagen. En "Roble huacho" (1999) y "Tempestad" (1999), Chávez deshace la naturaleza dejándola a merced de la tinta, que corre oleosa por la superficie de la piedra litográfica. En la primera, una mancha más espesa y saturada, con sutiles variaciones tonales, y en la segunda, una pincelada más diluida, transparente y granulada, donde el agua ha ganado terreno a la tinta grasa. Aunque muy distintas e incluso contrapuestas, las emparenta el contacto mínimo con el referente; una depuración y síntesis de las formas que Santos buscó conscientemente en la última etapa de su carrera.¹² Esa reducción formal es más intensa incluso en su "Sueño de amor" (1998), donde un gran óvalo opaco, una huella irregular se emplaza centradamente en el soporte, prescindiendo de cualquier comentario externo a la propia imagen.

Estas estampas, escasas e infrecuentes en el corpus de obra de Santos Chávez, son sumamente sugerentes para observar cómo, hacia el final de su trayecto, cuando el trato perito de la imagen xilográfica era un asunto zanjado, el artista inconforme, inquirió en los límites del mismo procedimiento que hospedó por años su trabajo, para ejercer el desacato a su propia matriz visual. Esta nueva búsqueda oscilante, a favor y a contrapelo del grabado, quedó abierta como una promesa irresuelta, una incógnita, como una gran mancha negra que retuvo las opacidades de un último misterio, apenas visible, profundamente cautivador.

"Roble huacho", 1999, 1/15.
Litografía.



"Tempestad", 1999, Litografía.



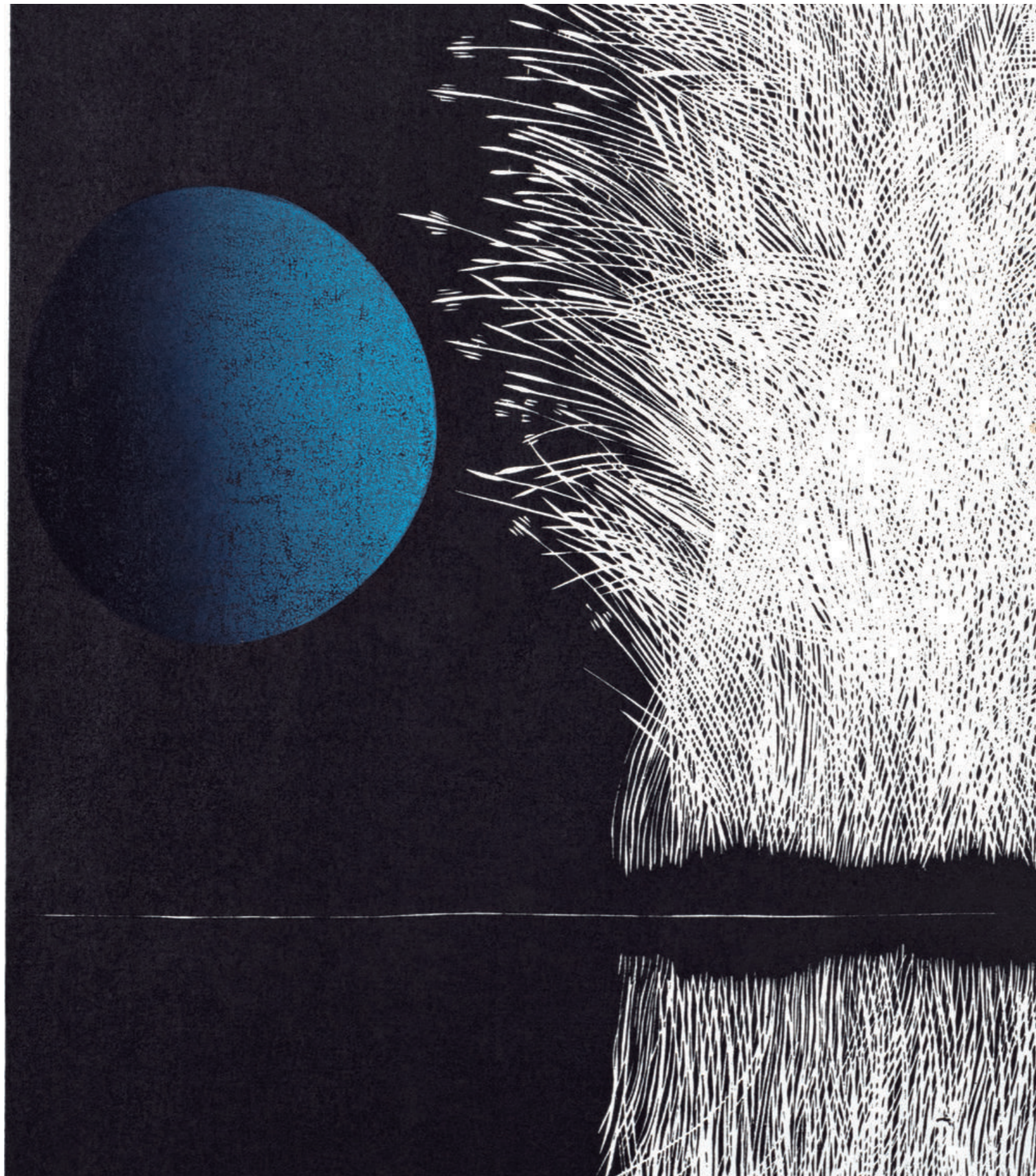
"Sueño de amor", 1998. P/A.
Litografía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arriagada, C. (2015). La expresión simbólica en las xilografías de Santos Chávez. (Tesis de magíster, Universidad de Chile). Recuperado de: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/135480>.
- Chartier, R. (1994). "Cultura popular": Retorno a un concepto historiográfico. *Manuscrits*, (12), pp.43-62.
- Chartier, R. (2004). Lecturas y lectores "populares" desde el Renacimiento hasta la época clásica. En *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp.469-493). Madrid: Grupo Santillana.
- Chávez, E. (2004). Santos Chávez: Una vida en Chile y Alemania. En *Santos Chávez. Xilografías y linóleos. Exposición retrospectiva* (pp. 7-18). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gallardo, F. (2004). Los reflejos del bosque en el paisaje de la memoria. En *Santos Chávez. Xilografías y linóleos. Exposición retrospectiva* (pp. 19-28). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- García-Canclini, N. (1988 [1982]). *Las culturas populares en el capitalismo*. México D.F: Patria. Labarca, C. y Roa, C. (2015). El hombre a la intemperie. En *Santos Chávez* (pp. 13-24). Santiago: s/e.
- Martín-Barbero, J. (1991 [1987]). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez, S. (2014). La historia del grabado en Chile: una revisión a la participación de Santos Chávez en el circuito del arte en la década de los 60. *Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión* (vol. 4), pp. 29-43.
- Martínez, S. (2015). Los símbolos e íconos mapuche presentes en los grabados de Santos Chávez. *Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión* (vol. 5), pp.32-88.
- Sanfuentes, F. (2018). *Grabado/Poéticas y Desplazamientos*. Santiago: Ediciones DAV.
- Ticona Mamani, E. (2007). La lengua aymara como esencia del mundo andino. En *Intelectuales indígenas piensan América Latina*, Zapata, C. (comp.), (pp. 45-71). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mansilla, M. S. (2000) Hijo de Arauco y maestro del grabado Santos Chávez Alister. *Escáner Cultural* (Nº 21). Disponible en <http://www.escaner.cl/escaner21/entrevista.htm> (Consulta: 4 de febrero de 2022)

OBRAS SANTOS CHÁVEZ

"Reflejos", 2000, P/A,
Xilografía, 36 x 31 cms.



"Recuerdo de infancia", 1996, 7/60,
Xilografía, 33 x 30 cms.





"Soledad en el norte", 1996, 10/14,
Xilografía, 51 x 43 cms.

"Nace el pan de la vida", 1998, 2/6,
Xilografía, 31 x 35 cms.





“Lago de los enamorados”, 2000, P/A,
Xilografía, 21 x 21 cms.

“FUÍ CRIADO ENTRE LA MADERA, LA
VI CRECER, Y TAMBIÉN LA CORTÉ.
ES COMO PADRE-MADRE QUE TE
PROTEGE, POR ESTO EL GRABADO
PARA MÍ ES LA TIERRA.”

SANTOS CHÁVEZ

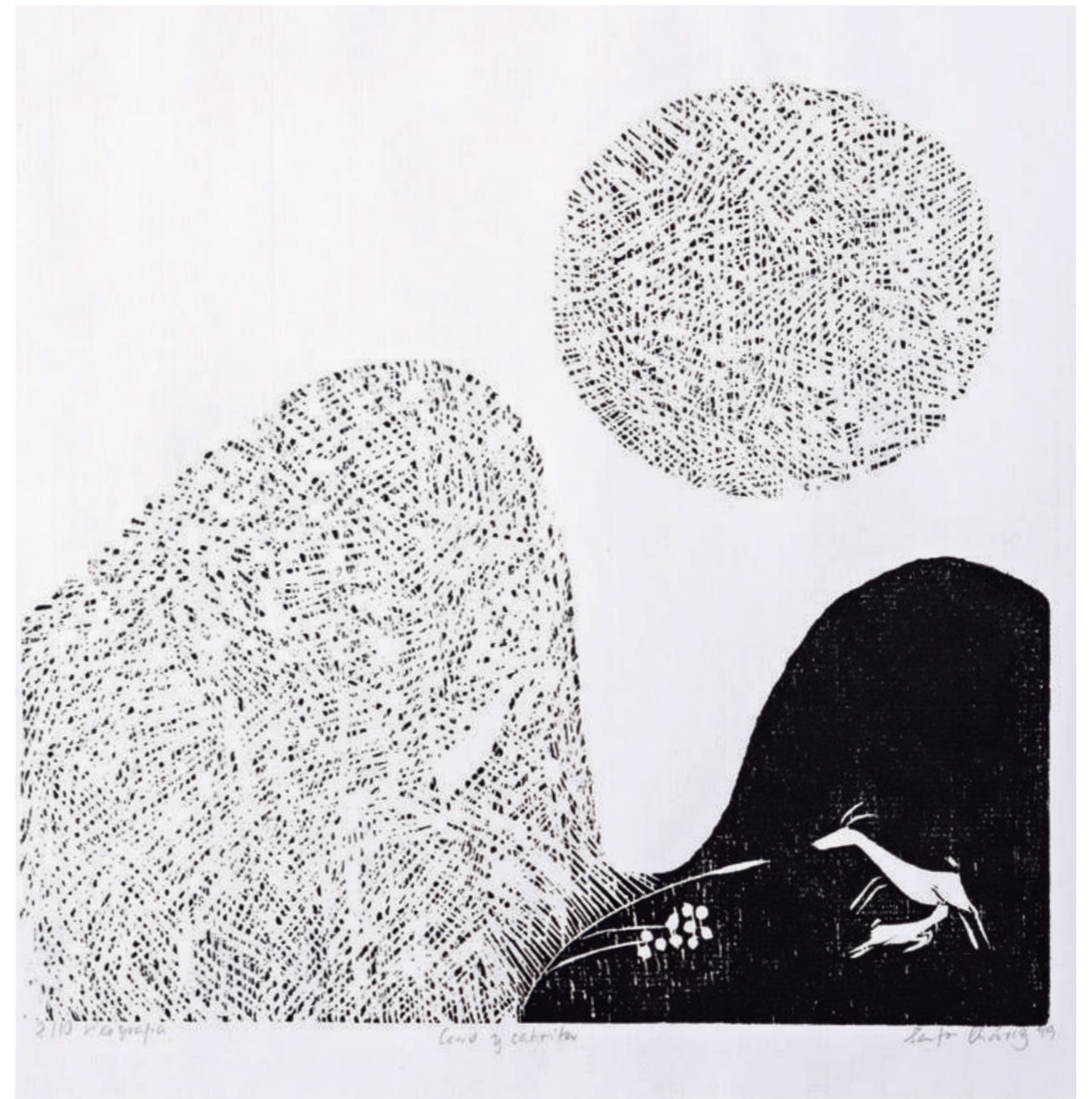
“Grito geográfico”, 2000,
Xilografía, 58 x 48 cms.





"Primavera en la costa", 1997, 2/60,
Xilografía, 35 x 36 cms.

"Árboles azules", 1999, 3/15,
Xilografía, 22 x 32 cms.



"Cerro y cabritas", 1999, 2/10,
Xilografía, 24 x 25 cms.



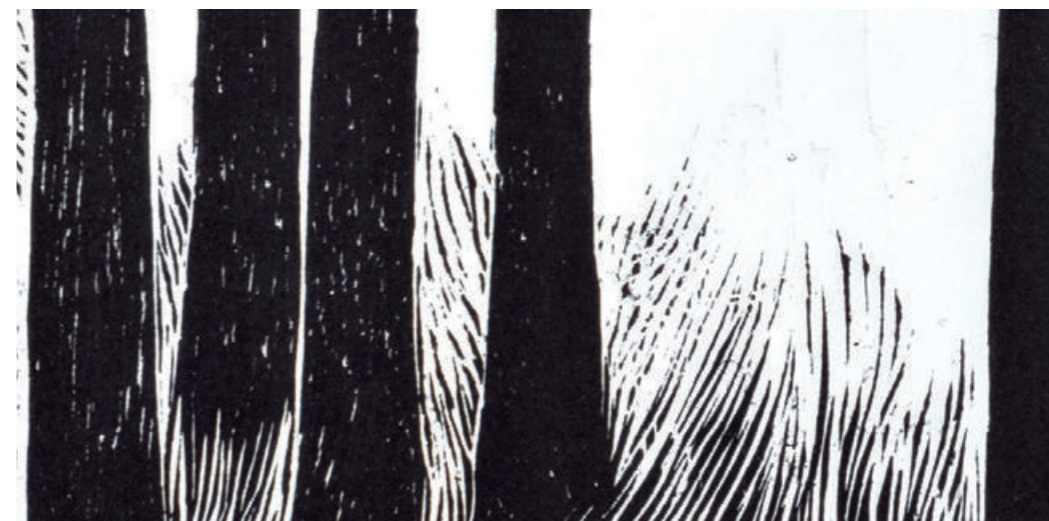
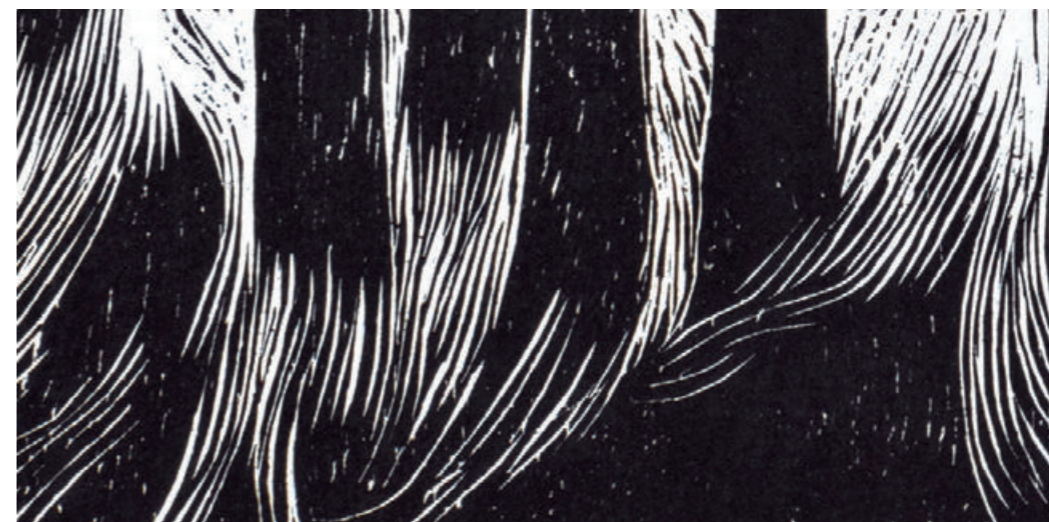
"Vuelo de la grullas", 1999, 1/1,
Xilografía, 46 x 36 cms.

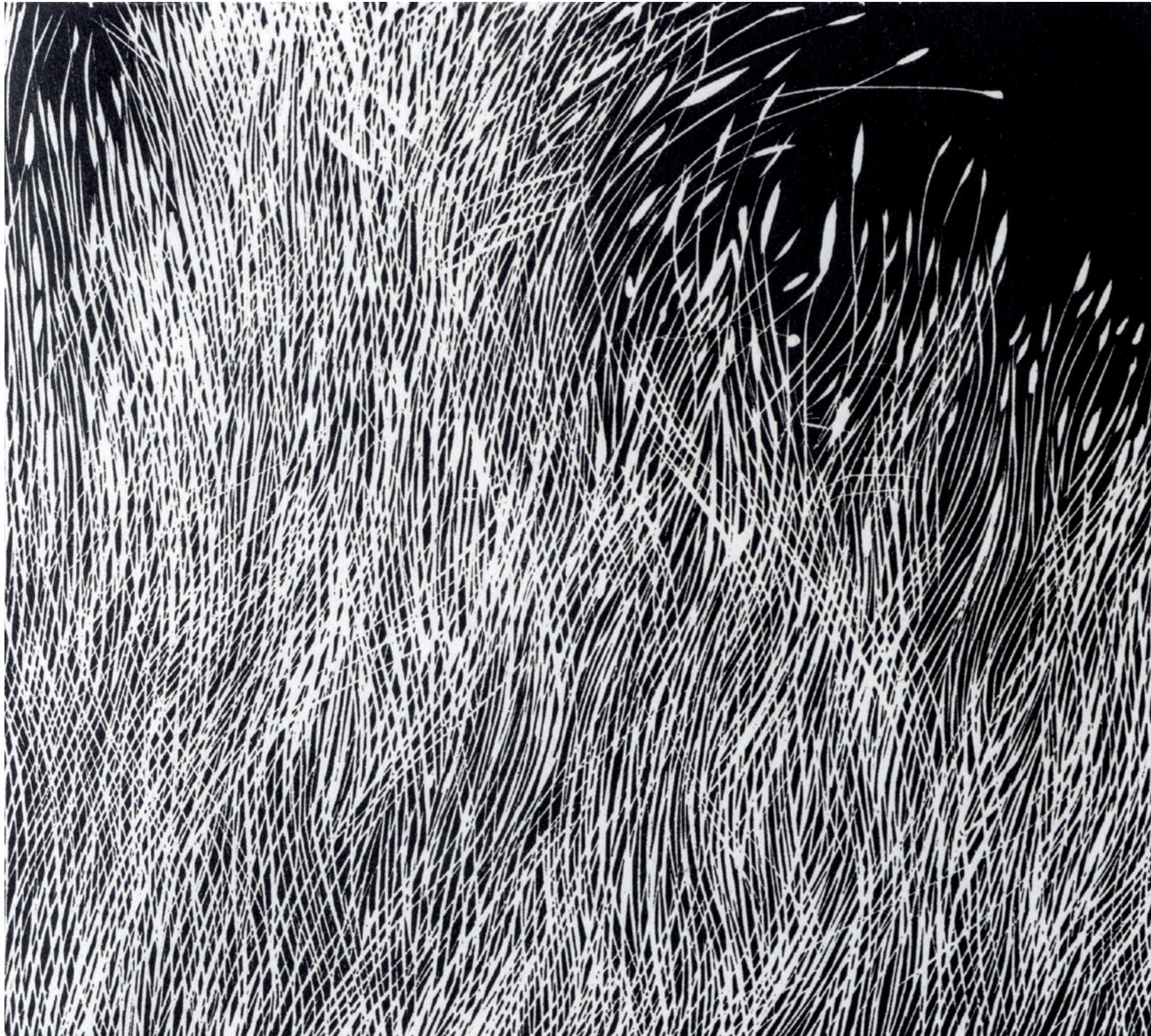


"Luna entre los junquillos", 1999, 1/1,
Xilografía, 46 x 36,5 cms.

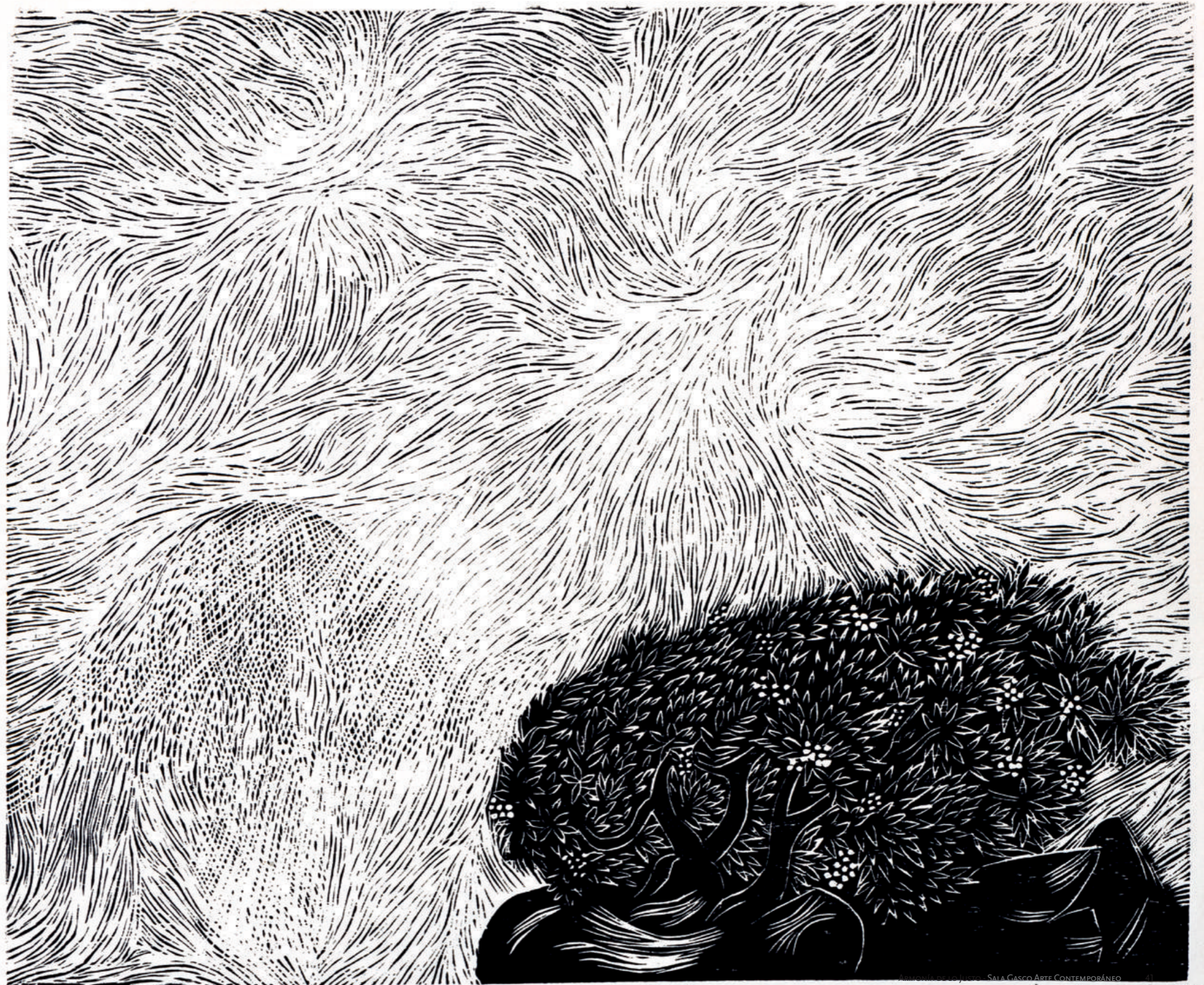


"Otoño", 1999, 1/1,
Xilografía, 45 x 36 cms., y detalles.





"Rocío de la mañana", 1997, 11/50,
Xilografía, 24 x 26 cms.



"Relámpago", 1998, 9/25,
Xilografía, 30 x 36 cms.

9/25

Xilografía

relámpago

SALA GASCO ARTE CONTEMPORÁNEO
Santos Chávez 98



Cuando empieza la vida, 1997. 3/30,
Xilografía, 58 x 47 cms.



TODOS LOS ARCHIVOS, TANTO LAS OBRAS
COMO LAS IMÁGENES Y VIDEOS PRESENTES
EN ESTE CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN, FUERON
SELECCIONADOS DE LA MÁS AMPLIA E
IMPORTANTE COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN
SANTOS CHÁVEZ. ÚNICA INSTITUCIÓN
AUTORIZADA PARA PODER ADMINISTRARLA
Y DIFUNDIRLA, PRESERVANDO ASÍ EL
PATRIMONIO DEL MAESTRO SANTOS CHÁVEZ.

