

## Tribulaciones del grabado en el Perú. Notas sobre la 3ª Bienal del ICPNA

Manuel Munive Maco

¿Por qué a pesar de que contamos con grabadores notables, con dos centros de formación en grabado con décadas de funcionamiento y con un concurso nacional especializado en esta disciplina desde hace casi cincuenta años, la gráfica en el Perú sigue teniendo una presencia intermitente entre nosotros?

No es difícil enumerar algunos de los factores que confluyen para que esta situación se mantenga: un público desinteresado en la medida que ignora sus procedimientos técnicos; galeristas sin mucha imaginación que podrían comercializarlo en beneficio de todos si se lo propusieran seriamente, y por último, coleccionistas inexpertos que disimulan su prejuicio por la obra multicopiada detrás del pretexto de la sempiterna humedad limeña y el ensañamiento de ésta con el papel.

Después de visitar casi la totalidad de exposiciones que articularon la 3ª Bienal de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano<sup>1</sup> identificamos otros dos factores que contribuyen con este escenario adverso: la indiferencia o ligereza de los críticos de arte con respecto a la cultura gráfica así como una división o desconexión entre los propios grabadores, quienes, al estar inmersos en el ejercicio de una determinada técnica y en sus respectivos cenáculos, parecen habituados a ese marasmo.

La xilografía durante la primera mitad del siglo XX tuvo un desarrollo más o menos sostenido en el Perú gracias al ejercicio de un puñado considerable de artistas, varios de ellos provincianos<sup>2</sup> y/o autodidactas en grabado<sup>3</sup>, quienes mediante estas “instantáneas gráficas”, mostraban el paisaje y la gente de diversas regiones del interior del país, fundamentalmente, andinas y costeñas. Algunos formaban parte del círculo indigenista y otros, sin serlo abiertamente, compartían la mirada sobre los mismos objetivos, hallando en la ilustración de publicaciones periódicas un ejercicio más o menos “profesional” (como sucedió con la revista *Amauta*). La estampa xilográfica, por este “utilitarismo”, y también por el sencillo equipamiento que requiere, gozó entonces de un relativo auge que prefiguraba un desarrollo similar al que se produjo en países cercanos como Argentina y Brasil.

Una efervescencia similar a la xilográfica la produjo el ejercicio de la serigrafía, técnica que desde hace por lo menos treinta años se constituyó en el medio idóneo para desarrollar prácticas artísticas involucradas con el activismo político, la misma que ha sabido

1 Las únicas exposiciones que no pudimos visitar fueron las que se presentaron en la sala 80m2 tituladas *Estados A-Grabados y Planos divididos: nuevas lecturas a problemas antiguos*.

2 Mariano Alcántara (La Libertad), Teófilo Alláin (Junín), Pedro Azababache (La Libertad), Camilo Blas (Cajamarca), José Sabogal (Cajamarca).

3 Eduardo Álvarez (nació en Lima pero pasó su infancia en La Libertad), Julio Camino Sánchez (La Libertad), Julio Esquerre “Esquerriloff” (La Libertad), Manuel Domingo Pantigoso (Arequipa), entre otros.



adaptarse, por su versatilidad y sencillez instrumental, a otras exigencias en distintos momentos<sup>4</sup>. Sin embargo, el prestigio que su breve pero intensa trayectoria le otorga no ha sido beneficioso para la cultura gráfica en sí. Muy por el contrario, los serígrafos mantienen una notoria distancia, por ratos altiva, con respecto de sus técnicas hermanas y algunos incluso, al desplazarse del papel a la tela, tienden a aproximarse a lo pictórico.

Este artículo, por cuestiones de espacio y enfoque, tratará fundamentalmente sobre algunas de las participaciones nacionales de esta 3ª Bienal Internacional de Grabado<sup>5</sup>.

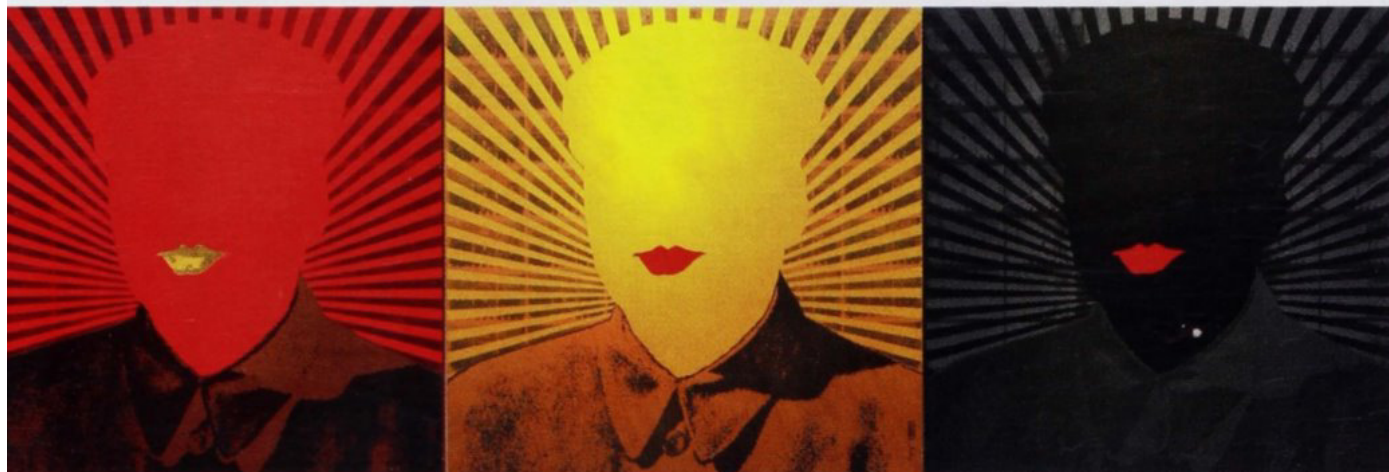


Figura 2. Alfredo Márquez. *La línea lila (pensamiento rojo, pensamiento dorado, pensamiento negro)*, 2009. Tinta serigráfica y pintura acrílica sobre tela, 180 x 180 cm.c/u. Colección Roberto Lukac

## EL ICPNA Y SU APUESTA POR EL GRABADO EN EL PERÚ.

El Instituto Peruano Norteamericano es la institución patrocinadora de un Salón Nacional de Grabado que se inició como una muestra antológica el año 1965<sup>6</sup>. Desde su segunda edición, en 1966, adoptó la forma de un concurso que otorga premios –al comienzo, además de dinero facilitaba una estadía de estudios en Nueva York– y a pesar de sus posibles falencias es el único espacio con el que el grabado peruano cuenta desde entonces para exhibir sus avances. Una mirada rápida sobre las colecciones reunidas por los demás concursos organizados por el ICPNA –pintura, dibujo, escultura, etc.– nos llevará a concluir que la de grabado es la más sólida pues en ella encontramos, además de toda una panoplia de técnicas, a algunos nombres imprescindibles para la historia del grabado y el arte peruanos<sup>7</sup>.

Coherente con esta iniciativa el ICPNA organiza desde el 2006 una Bienal de Grabado la que, a pesar de lo obtenido, parece no encontrar todavía un formato del todo eficiente. El catálogo editado al cierre de la temporada de exposiciones, sin embargo, nos permite ser optimistas sobre su continuidad y sus rectificaciones<sup>8</sup>.

Lo que saltó a la vista en su tercera edición, llevada a cabo entre marzo y julio de este año, fue la carencia de un comité al que le habría correspondido asumir varias funciones básicas como la organización y selección de los participantes. De haber existido un comité no se

4 Precisamente el ensayo preparado por los curadores de la muestra *Serigrafía Urgente. Primera aproximación*, abunda en información sobre su repercusión local.

5 Porque estuvimos estrechamente relacionados con al menos dos de las exposiciones de la bienal –la antológica de Cristina Dueñas, *El cuerpo y la espera*, y la individual de Israel Tolentino, *Desde lo hondo, a ti clamo*– no nos referimos a ellas en esta ocasión.

6 En dicho Primer Salón de Grabadores Peruanos Contemporáneos participaron dieciocho grabadores, entre ellos, Teófilo Allain, José Sabogal, Carlos Bernasconi, Camino Sánchez, Julia Codesido, Camilo Blas y Eduardo Moll. Estuvo abierta al público entre el 28 de septiembre y el 8 de octubre de 1965.

7 Nos referimos a artistas como Eduardo Moll, Julio Camino Sánchez, Orlando Condeso, Martín Moratillo, Marco Alburqueque o Manuel Lau, entre otros.

8 No hubo catálogo para la edición anterior. Por eso, esta tercera versión, en ese aspecto, culminó cabalmente con sus propósitos.



habría errado tanto en su estructura y programación así como en cosas más elementales como una adecuada asignación de espacios a los diversos conjuntos de obras.

Por ejemplo, la sala miraflores del ICPNA debió acoger a dos de las muestras que se presentaron consecutivamente en su sala de San Miguel. Nos referimos a las tituladas *Serigrafía Urgente* y *Más allá de la vida*, las que pudieron montarse simultáneamente en Miraflores pues este espacio es en verdad una galería doble con accesos independientes. Además, entre ambas muestras existía una vinculación con la gráfica en su doble sentido popular y político. *Serigrafía Urgente*, por la amplitud y diversidad de los materiales reunidos, se hallaba un poco constreñida en la sala de San Miguel. Y la sala anexa pudo albergar sin problemas la muestra *Más allá de la vida*, antología de la obra gráfica del desaparecido artista Félix Rebolledo. Lamentablemente albergó la exposición *P/A. Pruebas de artista* cuyo desacierto curatorial fue magnificado por una aún más deficiente disposición museográfica.

Con lo manifestado no desdeñamos la sala de San Miguel. Simplemente decimos que fue necesario jerarquizar las exposiciones por su importancia. Las dos muestras mencionadas fueron las mejores de toda la bienal y a pesar de eso ambas se inauguraron lejos de la sede central e incluso la de Rebolledo fue la última en abrirse al público (11 de mayo). No había que ser muy avisado para comprender que situar a Rebolledo en el epicentro de la bienal habría sido una oportunidad inmejorable para conocer un caso paradigmático de la vinculación, a cada paso más extrema, entre arte y política o, si se prefiere, de acceder a una obra gráfica que asumió con vehemencia insólita su función social. Cualquier comité con criterio lo habría determinado así.

**P/A. PRUEBAS DE ARTISTA.** Aportes al reciente grabado contemporáneo peruano. Galería ICPNA de Miraflores. Del 10 de marzo al 18 de abril.

Las piezas notables de esta exposición fueron las xilografías de Luis Torres Villar (*Los nuevos dueños*) [Figura 1], la serigrafía de gran formato de Juan Salas (*Últimos 25 kilómetros del río Rímac*), el tríptico de Alfredo Márquez (*La línea lila*) y la serie de impresiones de Jerry Martin (*Renewal & Destruction*). Aunque usó una vez más el ícono de Mao, Márquez realizó un buen cuadro que habla bien de su capacidad para exprimir al máximo sus referentes obteniendo un feliz resultado. [Figura 2] No sabemos si el método de Martin –dibujar “dactilografiando” textos de arte– es practicado por algún otro artista en el mundo. Probablemente sí. Sin embargo, retratar “a máquina de escribir” –en este caso a íconos judíos de la cultura como Kafka, Wittgenstein o Benjamin, entre otros– aporta a la gráfica local un recurso que es a la vez gráfico y conceptual. [Figura 3] Lamentablemente la aparatosa

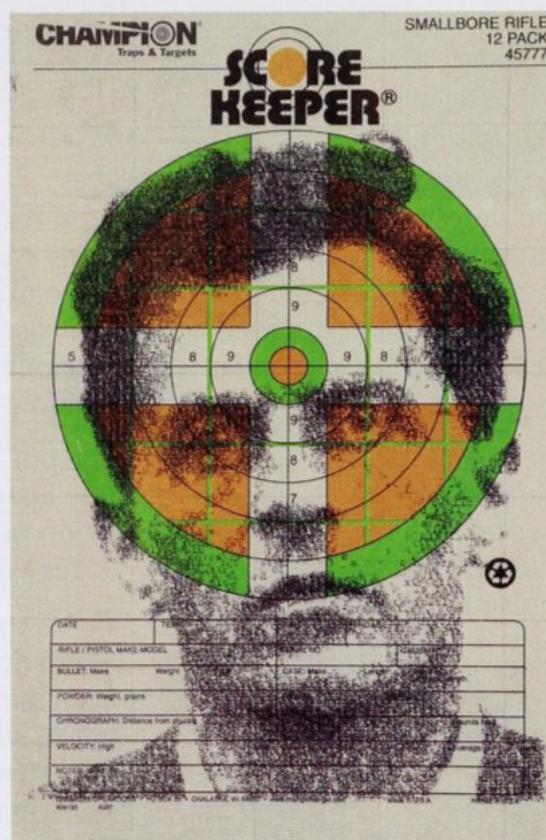
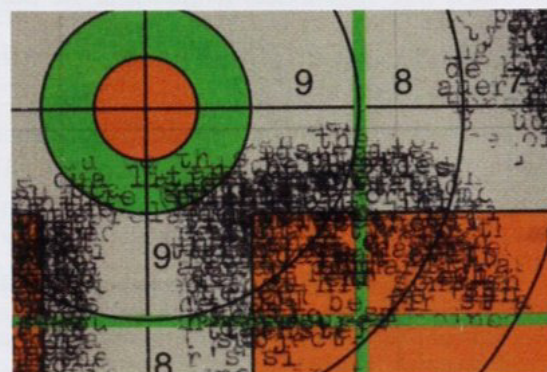


Figura 3. Jerry B. Martin. *Renewal & Destruction*. De la serie *La máquina de escribir*, 2009/2010. Instalación-dibujo por impresión tipográfica sobre papeles varios (Col. Ignacio Liprandi). Medidas variables.



Jerry B. Martin. *Renewal & Destruction*. (Detalle).





Figura 4. Juan Javier Salazar. E.P.S. Huayco. *Algo va a pasar*, 1980. Serigrafía sobre papel, 71 x 99.5 cm. Col. A. Williams.

trabajos perturbaba seriamente su apreciación.

El desdén por el grabado tradicional al que ya nos hemos referido empezó a manifestarse en esta exposición desde que se proscribió del catálogo de mano la reproducción de alguna de las xilografías de Luis Torres Villar, joven artista que había ganado el Salón Nacional de Grabado del 2008. A Armando Williams, el curador –un buen serígrafo– debió parecerle, repentinamente, muy “convencional” la se-

rie de estampas de Torres Villar con respecto a las otras propuestas aparentemente más novedosas a pesar de que, según sus palabras, consideraba que los diez artistas seleccionados “rompen los encasillamientos de esta disciplina” y proponen “expandir y abrir la definición de lo gráfico a un concepto más amplio, hacia su relevancia en el arte contemporáneo”<sup>9</sup>. Por esto ilustró el catálogo con las reproducciones de otras obras, algunas de una calidad que estaba muy por debajo de las del xilógrafo.

En principio, por sentido común y por ética, un curador debe procurar que la obra de todos los artistas que ha convocado aparezcan ilustrando los impresos de difusión. De no ser posible, en caso de una selección numerosa, debe primar algo parecido “al orden de mérito”. Finalmente la serie de Torres Villar sí figura completa en el catálogo general pero no su nota biográfica<sup>10</sup>.

En este caso la sala del ICPNA de Miraflores quedó excesivamente vacía como suele sucederles a los curadores que organizan muestras a distancia, es decir, que no sólo no visitan los talleres para familiarizarse con las dimensiones de lo que se va elaborando sino que perturban el trabajo de los artistas citándolos en su despacho para que les muestren “lo avanzado”<sup>11</sup>.

Por lo pronto, en el escrito de Williams hallamos dos apreciaciones cuestionables sobre el grabado: que tiende al “encasillamiento” y que es “irrelevante” para el arte actual. Más adelante veremos que el grabado tradicional fue abierta o veladamente vapuleado durante la bienal.

**SERIGRAFÍA URGENTE. (Primera aproximación). Galería ICPNA de San Miguel. Del 4 de marzo al 11 de abril.**

Esta fue la más ambiciosa de todas las exposiciones de la bienal en cuanto a la diversidad y magnitud del material acopiado. Al consistir precisamente en la recuperación de un acervo compuesto por obras y documentos podíamos tolerar el ligero atiborramiento de

9 Introducción a la exposición firmada por A. Williams, tomada del catálogo general de la bienal, p.13.

10 Luis Torres Villar obtuvo a fines del 2009 el segundo puesto en la edición del concurso “Pasaporte para un artista” (2009) y unos meses después de su participación en la bienal del ICPNA ganó premio importante en la Bienal de Taipei.

11 Esto le sucedió también a Luis Torres Villar a quien encontramos saliendo del ICPNA de Miraflores con una de sus matrices, tres semanas antes de la inauguración. Su curador, Armando Williams, quien se desempeñaba entonces como Sub Director de Cultura, lo había convocado para ver “un avance”. Transportar una plancha de 147 x 99 cm. en ómnibus no es sencillo. A esto se sumaba el hecho de que el artista estaba trabajando contra el tiempo y ese desplazamiento implicó una pérdida de varias horas por lo alejado de su domicilio. El que ninguna de sus seis estampas se reprodujera en el catálogo hizo más criticable el método del curador.



estos especímenes. Suponíamos la implicancia de la serigrafía en el proceso del arte visual de fines de los setenta y en los ochenta pero no la magnitud que las obras y documentos expuestos configuraron. El extenso ensayo escrito por los curadores, Álex Ángeles y Alfredo Vanini<sup>12</sup>, contextualiza la aparición de la serigrafía y hace un derrotero de esta técnica y su pertinencia para la construcción tentativa de un repertorio icónico coherente con las transformaciones políticas en cuyo contexto surgió así como destacan la labor de Francisco Mariotti, Fernando Bedoya y Herbert Rodríguez, entre otros, para su sostenimiento. Hacen allí también una valoración sobre el trabajo que realizó el grupo E.P.S. Huayco, colectivo ahora mitificado que se sirvió de la serigrafía para su accionar creativo, valoración con la que coincidimos plenamente. En efecto: la producción de este colectivo fue breve, irregular e incluso contradictoria en sus planteamientos tácticos<sup>13</sup>. Sin embargo, no podemos negar que a partir de Huayco se puede hablar de un ejercicio visible del medio serigráfico en manos de artistas locales<sup>14</sup> así como de una aproximación pionera a la cultura popular urbana. [Figuras 4 y 7]

Sin embargo cuando Ángeles evalúa el trabajo de colectivos como Los Bestias y los NN, a los que él perteneció, incurre en el mismo error que Buntinx cuando el crítico hace la apología de Huayco<sup>15</sup>: reclama que no se le halla dado una certera interpretación a la obra realizada, como sucedió, por ejemplo, con la *Carpeta Negra*.<sup>16</sup> Es natural que un artista visual sienta la imperiosa necesidad de recurrir a las palabras cuando cree que su obra no ha sido interpretada como esperaba. Pero esa densidad explicativa no es sino la prueba de que aquello que se quiso enunciar visualmente no tuvo éxito. O sencillamente que las interpretaciones varían de una a otra persona y querer controlar eso es una utopía e implica algo así como una dictadura de la percepción. Sospechamos que lo que irrita a los



Figuras 5 y 6. NN-PERÚ. *Carpeta negra*. 1988. Serigrafía sobre fotocopias, 29.7 x 42 cm. c/u. Colección particular.

- 12 El ensayo empieza con un prolegómeno de Ángeles y durante su lectura se percibe un desplazamiento del sujeto que escribe hacia Vanini.
- 13 Como aquel de hacer una encuesta callejera sobre preferencias estéticas sirviéndose de iconos que habían sido serigrafiados restándole objetividad a la elección del encuestado así como al hecho de que expusieran su obra "Salchipapas" dentro de una galería de arte cuando esta pieza había sido mejor emplazada en una calle barranquina.
- 14 Especialmente en las de Francisco Mariotti, Herbert Rodríguez y Juan Javier Salazar.
- 15 "Tras años de soslayamiento y olvido, cuando no de tergiversación o rechazo, se ha vuelto ya indiscutible la inflexión decisiva para el arte peruano que se define en la experiencia del taller E. P. S. Huayco (1980 – 1981)". Buntinx, Gustavo. E. P. S. Huayco. Documentos Lima, 2005. p. 19. ¿Qué determinó entonces el cese de ese "soslayamiento y olvido"? ¿Una mayoritaria puesta en valor de la obra producida o la iniciativa, individual, del crítico? ¿Es realmente "indiscutible" la "inflexión decisiva" de Huayco para el arte peruano?
- 16 "...La obviedad de la mirada analítica que se ha posado sobre [el trabajo de los NN], venga de exégetas leales o detractores, revela la incapacidad del espacio crítico local de interpretar multidisciplinariamente una obra que justamente, es tributaria de distintos campos de creación y también de conocimiento...". Serigrafía urgente. Primera aproximación. En: Catálogo de la 3ª Bienal Internacional de Grabado ICPNA 2010, p. 64 y 65.





Figura 7. Herbert Rodríguez. *Escuela ciega, sorda, muda*. Políptico, ca. 1988. Monotipias, serigrafía, pintura y collage sobre papel. 86.4 x 61. 2 cm. Archivo: H. Rodríguez.

autores no es que no se interprete la producción –también escueta de los NN– sino que no coincidamos con “su” interpretación<sup>17</sup>. En un pasaje del ensayo Ángeles menciona las lecturas y los autores que él y los miembros del colectivo frecuentaron entonces. ¿Espera acaso que al insistir sobre su erudición está arrojando luces para interpretar cabalmente obras como la *Carpeta Negra*? Así como el voluminoso trabajo de Buntinx sobre Huayco –valioso sobre todo por el estudio del contexto histórico más que por las obras que lo justifican– las argumentaciones y el discurso escrito no hacen que las piezas gráficas de los NN sean comunicativamente más eficaces. Al contrario, tanta explicación incide sobre su precariedad comunicativa. Sin duda, cuando ya no estemos –ni ellos ni nosotros–, estas piezas serán apreciadas en su justa valía. [Figuras 5 y 6]

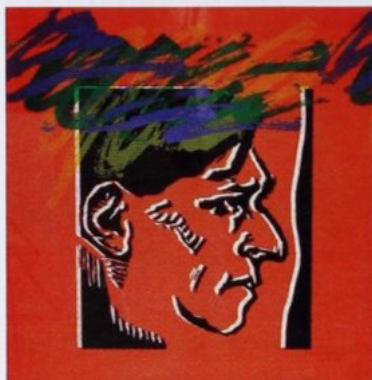


Figura 8. Andrés Hinojosa. *Mariachi*. Tercera edición, 1999. Serigrafía sobre papel, 49 x 48 cm. Archivo: A. Angeles

Resultan conmovedoras las pretensiones y las expectativas que los NN tenían con respecto de los cambios sustanciales en la política nacional que debió producir la distribución de una veintena de ejemplares de la *Carpeta Negra* entre algunos intelectuales progresistas, a quienes ellos llamaban, la “*intelligentsia* de izquierda”.

Gracias a *Serigrafía urgente* hemos reconocido que la serigrafía, como técnica, resulta idónea para posicionarse en diversos contextos. Los afiches “mal llamados *chicha*”<sup>18</sup> son un paradigma de esa pertinencia y no dejan de ser una lección en tanto tienen claro lo que quieren enunciar –o anunciar– y dónde hacerlo, así como han resuelto con solvencia, y sin pretensiones, la relación entre texto y color inventando además una tipografía que no cesa de evolucionar. [Figura 22]

17 Leyendo el ensayo del catálogo conocimos “LA INTERPRETACIÓN”, única e inapelable que todos los espectadores debimos hacer. La *Carpeta Negra* –a la que Ángeles denomina “documento”– realmente no es tan densa y críptica pues comunica lo suficiente para atraer nuestra atención y ser recordada. Críptica es la lectura secuencial de sus láminas propuesta en el ensayo. Al calificarla como “documento” nos eximen de hacer una valoración que implicaría señalar los aciertos y desaciertos entre sus partes.

18 No nos parece peyorativo el término “chicha” como a Ángeles y Vanini pues equivale a decir “cholo”, calificativo que, felizmente y hace tiempo, le “arde” a muy pocos. El término Gráfica Popular nos parece todavía impreciso pues la gráfica, al menos en el Perú, no consigue todavía ser popular.



XXXIII SALÓN NACIONAL DE GRABADO ICPNA 2010. Galería ICPNA Lima. Del 18 de marzo al 11 de abril.

Alfonso Castrillón, miembro del jurado de la última edición de este salón nacional, manifiesta sus dudas sobre la ligereza con que se evalúa el grabado tradicional –aquel que requiere de una matriz y una edición de copias idénticas, “originales” todas– y las impresiones digitales o “compugrafías”, término acuñado por el crítico para agrupar todo aquel impreso trabajado en la pantalla de una computadora. Castrillón no niega la posibilidad de que ambas vertientes coexistan en un concurso pero sí señala la urgencia de establecer en las bases el criterio que permita jerarquizarlas pues decididamente entrañan una diferencia determinada por su origen.

Particularmente no entendemos por qué es tan difícil para muchos distinguir el valor de un grabado tradicional y una impresión digital. Esta última responde a indagaciones gráficas y visuales válidas como absolutamente todas las experimentaciones en arte pero que aspiren a competir con otras regidas por distintas exigencias como si se encontraran en igualdad de condiciones es por lo menos un exceso que debe enmendarse. Tal vez esto sea consecuencia de una suerte de “crisis de la mirada”, circunstancia comprensible en la medida que la justa apreciación del grabado requiere de un ojo entrenado. Por esto las bases del Salón Nacional deben replantearse para tratar de subsanar y corregir desde la convocatoria esa crisis, constituyéndose así en un material instructivo para los participantes y para el propio jurado calificador.

Por suerte el primer premio fue concedido a una obra que realmente merecía incorporarse a la colección del ICPNA. Nos referimos al conjunto serigráfico *Outsider* de José Antonio Núñez quien, si bien retoma una iconografía popular –la de los felinos cuya efigie nos amedrenta desde los tapabarros de los vehículos de transporte público o pesado– cuyo ámbito había sido hurgado ya durante los noventa por Gilda Mantilla, lo hace con una intensidad nueva –estética y técnicamente– apropiando para la gráfica de aspiración artística una imaginería popular que evoca a su vez al pop art: su superficie iridiscente nos lleva asociarla con aquellas piezas de Warhol que incorporaban polvo de diamante y a la vez nos hace pensar en el “escarchado” que ostentan sobre paredes y cielorrasos las viviendas de la clase emergente. [Figura 7]

**DE LA REPETICIÓN AL CONCEPTO.** Especialidad de Grabado. Facultad de Arte de la PUCP. Sala de exposiciones temporales del Banco Central de Reserva del Perú. Del 18 de marzo al 18 de abril.

“...Desde el momento en que se produce una re-potenciación del sentido del grabado, es decir, cuando el grabado se conduce hacia un desplazamiento de su accionar, escapando del soporte papel a otros soportes, o en el que valiéndose de recursos de captura y tratamiento de la imagen se apuesta por nuevas matrices reproductivas, entonces vemos que la intencionalidad en el grabado de hoy se dirige hacia la reinterpretación consciente de la imagen, sustentada desde su nuevo soporte, el concepto. El grabado sólo así se libera de su **accionar repetitivo** sustentado en la seriación, del **gesto vicioso** de lo aparentemente similar, del **trabajo subordinado** de reproducir masivamente pinturas o dibujos en papel, para gestar su traspaso de lo puramente técnico al campo de la construcción del propio discurso, empleando conscientemente los recursos y herramientas de la fotografía, la



Figura 9. Primer Premio Adquisición: José Antonio Núñez Landa. *Outsider*, 2010. Serigrafía, 76 x 114 cm c/u.





Figura 10. Vista de la sala de exposiciones temporales del Banco Central de Reserva del Perú.

*pintura, la escultura, el bordado y de todo aquello susceptible de ser incorporado a la construcción de una visión gráfica*"<sup>19</sup>.

Sugerimos no detenerse en analizar aquí el cuestionable sentido de los párrafos transcritos –algo de lo que carece también el título de la muestra– sino reparar en el abiertamente peyorativo juicio sobre el grabado tradicional, situación en extremo paradójica por el hecho de que este texto pretendió resumir, al menos dentro del circuito de la bienal, la orientación de la enseñanza en la que es, sin duda, la escuela de grabado más importante del Perú.

Algo hace pensar a Juan Peralta, el autor del texto citado, que lo “consciente” no intervino antes en la ejecución del grabado y por ello una especie de instinto ciego puso a las prensas a imprimir sin sentido y sin tregua reproducciones de “pinturas y dibujos”. Por lo demás, las emancipaciones conceptuales y formales que reconoce para el grabado actual hace mucho que son patrimonio de todas las artes visuales.

En esta exposición vimos dos tendencias: la más visible, por las dimensiones de los trabajos, se relacionaba con lo que el peculiar texto quiso expresar, es decir, la experimentación más allá del proceso convencional, encarnada en instalaciones, fotografía digital, relieves y otros objetos, elaborados por un sector de los alumnos. El segundo conjunto, numéricamente menor, estaba integrado por el grabado tradicional –xilografía e intaglio– y coexistía con el resto a pesar del escrito que lo fustigaba. [Figura 10] Por suerte, pocos parecen haberlo leído, lo que significa una dura lección para quienes escribimos sobre arte. Finalmente un texto sobre arte es un elemento que se desprende tan fácil como se adhiere pasajeramente a una obra o a un conjunto de obras. Si nos hemos detenido en este es porque se ha perpetuado al ser transcrito al catálogo sin ninguna enmendadura. Al menos, hasta donde hemos podido ver, la formación en el Departamento de Grabado de la PUCP no hace eco de lo que Peralta enuncia, pues allí se cultivan todas las técnicas tradicionales y se mantiene abierto, a la vez, el camino de la indagación con los nuevos medios<sup>20</sup>.

19 Fragmentos transcritos del catálogo general, pp. 113 - 114. El resaltado es nuestro.

20 Hemos dictado un seminario durante los dos semestres académicos de 2010 en ese departamento.



Sospechamos qué puede haber inducido a la escritura de esa introducción: el hecho de que haya prestigiosos artistas gráficos que han sobrepasado el soporte tradicional y que, de algún modo, incitan a la emulación. Contamos por suerte con un buen ejemplo para esclarecer esta problemática: en julio del 2006 expuso en Lima la artista brasileña Regina Silveira<sup>21</sup> quien, literalmente, invade las paredes, el techo y el suelo de las salas en las que expone con rigurosas proyecciones en vinil adhesivo con los cuales crea falsas perspectivas citando *in absentia* a algunos iconos del arte occidental del siglo XX, como el escurridor de botellas de Duchamp. Silveira ha participado este año en *Philagrafika*<sup>22</sup>, una exposición monumental que reunió a destacados artistas de diversas disciplinas que con sus propuestas expanden hasta lo unimaginable el campo de la gráfica. Allí se encontraban obras de artistas como Óscar Muñoz, Pepón Osorio, Betsabeé Romero y colectivos como Eloísa Cartonera. Silveira realizó otra de sus espectaculares intervenciones y, obviamente este segmento de su obra es el que tiene más prensa. Sin embargo, pocos mencionan que ella realiza litografías y trabaja para una galería comercial. Es decir, imprime grabados para el circuito convencional del mercado del arte reservando sus impactantes y efímeros proyectos para sus apariciones en Bienales y eventos de ambición similar<sup>23</sup>.

**EL LENGUAJE DEL PAPEL.** Alumnos, profesores y egresados de la ENSABAP. Centro Cultural de Bellas Artes. Del 18 de marzo al 17 de abril.

La participación de la ENSABAP en esta bienal pretendió privilegiar al papel en vez de la imagen grabada. Al menos eso es lo que el título sugiere. Sin embargo, hallamos allí grabados xilográficos enmarcados y montados sobre los paneles al lado de instalaciones desplegadas sobre el suelo y largos pliegos parcialmente impresos pendiendo del cielorraso. También había una sección compuesta por información sobre el papel y la estampa así como una vitrina con las herramientas e insumos del grabador. Tuvimos la impresión de que tratando de crear una museografía audaz –al conjugar el cuadro y la instalación– y simultáneamente “didáctica” se quiso ocultar la carencia de propuestas gráficas sólidas que son lo que se espera de toda bienal. [Figura 11]

El Taller de Papelería de la ENSABAP, departamento que se encargó de preparar la exposición, como informa el



Figura 11. Vista de la sala de exposiciones del Centro Cultural de Bellas Artes.

21 En la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma del Centro Cultural Ccori Wasi. La curaduría estuvo a cargo de Alfonso Castrillón.

22 Exhibición realizada en Filadelfia entre enero y abril del 2010 la que estuvo a cargo de un equipo curatorial dirigido por el crítico colombiano José Roca. *Philagrafika* se preparó con cinco años de anticipación y congregó a 300 artistas que expusieron sus trabajos en diferentes recintos de toda la ciudad. Su periodicidad será trienal.

23 Por la información divulgada en Internet sabemos que hubo una sección dedicada a la exposición y venta de carpetas de grabado.



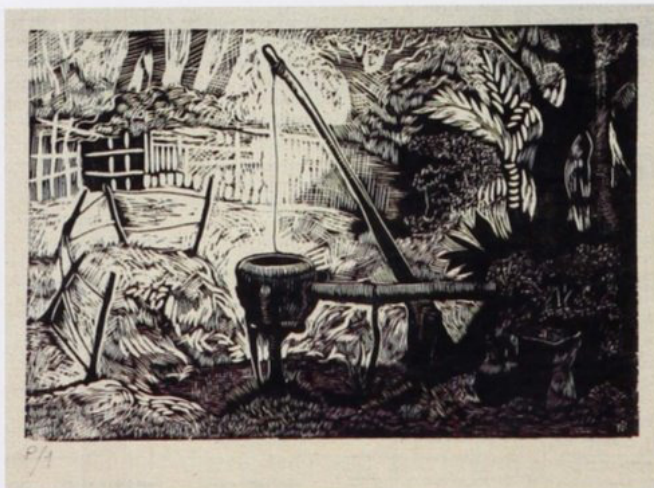


Figura 12. Félix Rebolledo. Sin título, 1979. Xilografía sobre papel, 25 x 37 cm.

catálogo, fue creado en 1997. Su labor es fundamental en la medida que no se puede concebir un taller de grabado que no sea capaz de producir su propio soporte. Eso está muy bien. Lo que objetamos es la ambivalencia entre el concepto y los materiales presentados.

Los grabadores bellasartinos equivocaron el camino y desaprovecharon una oportunidad poco frecuente para exhibir sus procesos gráficos. (Debemos destacar, sin embargo, las xilografías del pintor Luis Castellanos y Rubén Mamani, docentes de la Escuela).

**MÁS ALLÁ DE LA VIDA.** Grabados de Félix Rebolledo. Galería ICPNA San Miguel. Del 11 de mayo al 4 de julio.

Juan Manuel Ugarte Eléspuru escribió la presentación del catálogo de la primera exposición individual de Félix Rebolledo Herrera realizada en el *Art Center* de Miraflores en julio de 1966. El entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes menciona la evolución del joven artista: su precoz inscripción en la Escuela Regional de Bellas Artes de Piura, su perfeccionamiento en la ENBA y la Beca a Francia obtenida al egresar con la Medalla de Oro de su promoción.

La obra que ilustra el pequeño catálogo es una pieza no figurativa, matérica y de cierta evocación telúrica por el tratamiento rugoso del pigmento así como por su composición tributaria de la textilería precolombina, emparentada con la que practicaban otros

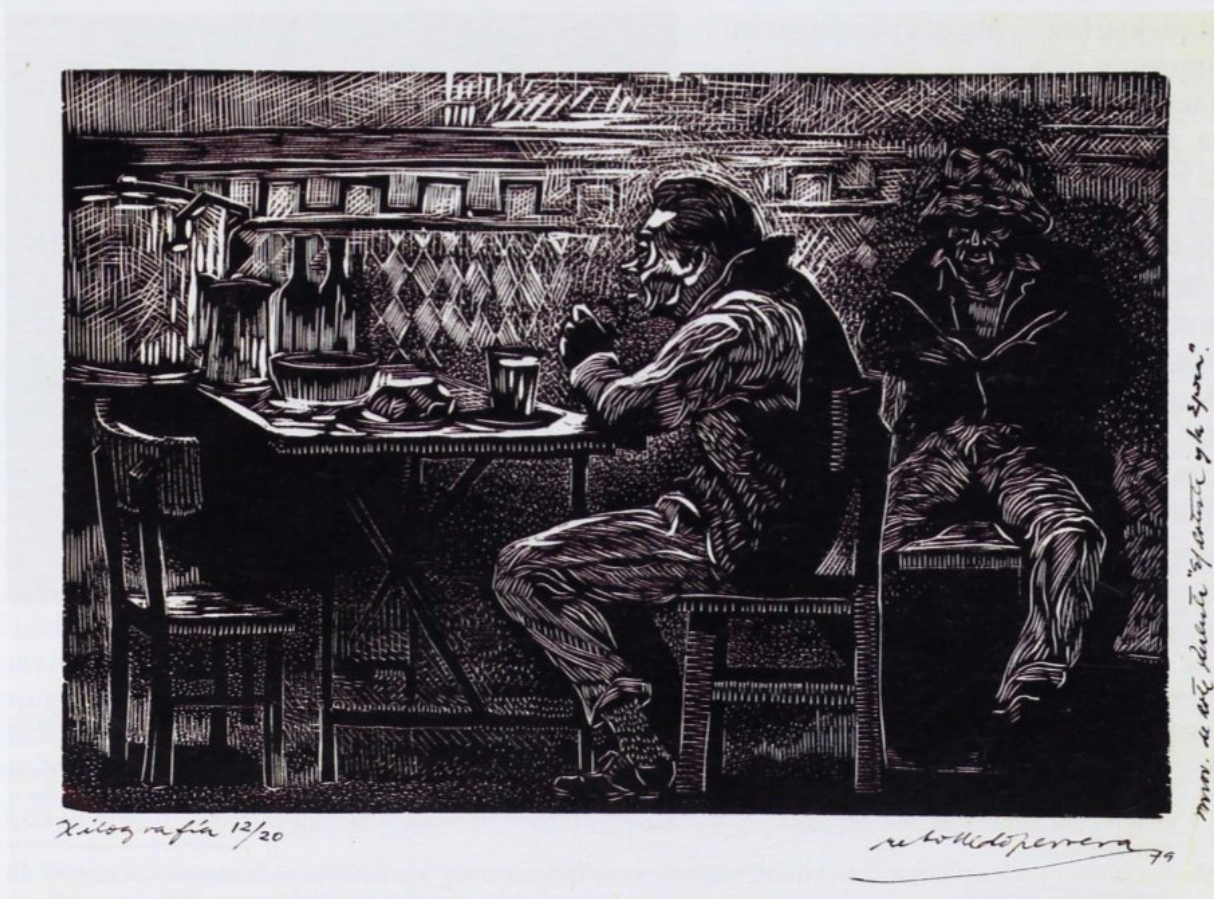


Figura 13. Félix Rebolledo. De la serie *Los Agachados*, 1979. Xilografía sobre papel, 20 x 30 / 43.5 x 56 cm.



pintores “bellasartinos” de la época. Porque en la ENBA –al parecer–, aún cuando la abstracción se practicaba plenamente nunca se descuidó el entrenamiento en el dibujo del natural. Este fue el caso de Félix Rebolledo Herrera (Catacaos, 1944 – Lima, 1986) quien, como lo demuestra su obra grabada, fue un dibujante virtuoso que, sin embargo, hace su primera aparición como artista con una serie de cuadros abstractos.



Figura 14. Félix Rebolledo. De la serie *Más allá de la vida*, 1980. Xilografía sobre papel, 25 x 37 cm.

Rebolledo permanece en París entre 1968 y 1971, lapso en el cual además de especializarse en xilografía, litografía e intaglio en el taller de un tal “profesor Cami”<sup>24</sup> recorre diversos países europeos. Aun no disponemos de información suficiente para entender la evolución intelectual que lo lleva a elegir el grabado como disciplina exclusiva. Sólo podemos deducir algo considerando que el artista radicó en París poco después de Mayo del 68.

En 1971 regresa a Lima y al año siguiente se incorpora a la plana docente de la ENBA haciéndose cargo del curso de dibujo cuya metodología innovó al sacar a sus alumnos a la calle para que tomaran apuntes.

*Más allá de la vida...* exposición curada por Nanda Leonardini, incluyó algunas obras abstractas realizadas también con solvencia en París. Se extrañaban aquellas piezas europeas en las que pudo anticiparse la orientación eminentemente social que dio a la obra que realiza en el Perú entre 1972 y 1986. De no existir éstas, podríamos conjeturar que fue a su retorno cuando Rebolledo empezó efectivamente a replantear su función social como artista.

Además del conjunto de las estampas ejecutadas en París la muestra incluyó cuatro series notables:

*Catacaos*, contiene algunas vistas del pueblo en que nació. La calma rural del lugar y sus rincones silentes, que sin duda el artista revalora a su regreso de Europa, forman parte del primer paso en aquella mirada empática y simultáneamente distante. [Figura 12]

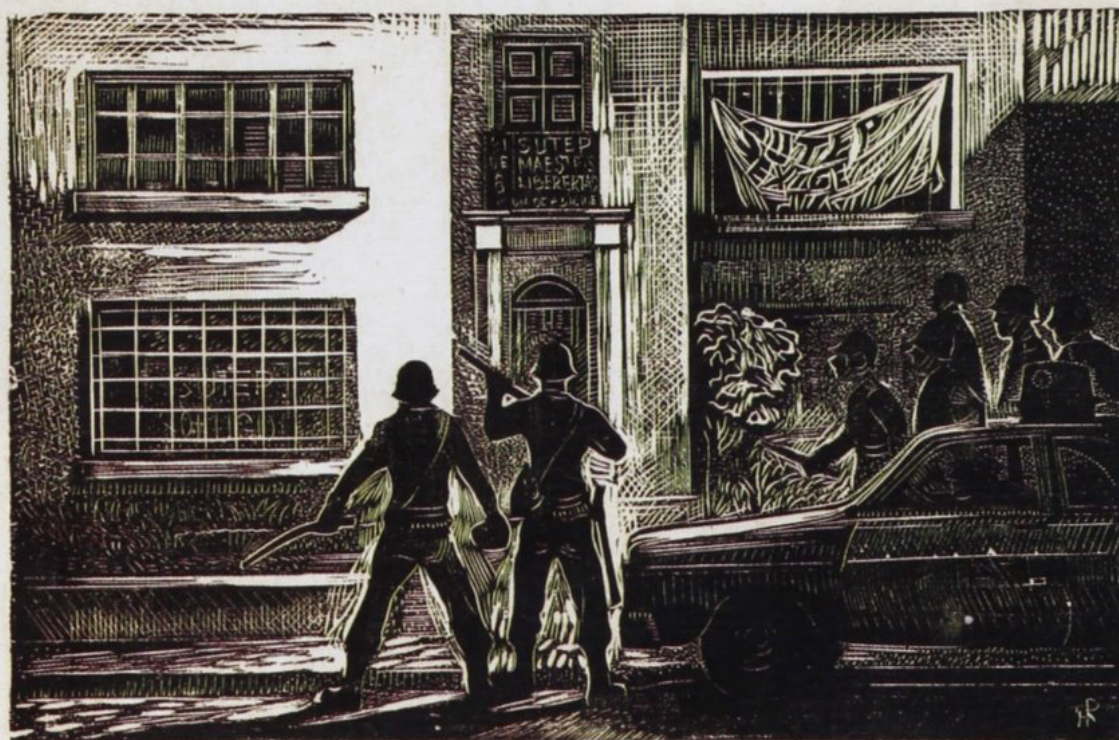
*Los agachados*, formaban parte de una carpeta en la que Rebolledo retrata algunos personajes pobres, los desposeídos, usualmente agrupados para comer o beber en puestos ambulatorios o fondas. La influencia de la pintura de los *Comedores de patatas* de Van Gogh es visible, no sólo en el tema sino en la solución del alto contraste así como en la “cita” de algún que otro perfil del Borinage en la estampa del piurano. [Figura 13]

*Más allá de la vida*, surge, como lo menciona la curadora en el texto del catálogo, de la experiencia de la agonía y la muerte de su padre. Debemos decir que en las series mencionadas y en ésta especialmente, el artista sabe mantenerse a prudente distancia de lo representado pues entiende que no se trata de hablar de “su dolor” sino “del dolor” colectivo. Por ello, en vez de mostrar el cadáver nos muestra a los vivos en torno al ataúd. [Figura 14] Destacaba aquella estampa en la que vemos a los asistentes que participan en la vigilia nocturna desde el exterior de la vivienda que parece situada en un arrabal.

*El Proceso* es el último capítulo de su trabajo al que pertenecen las piezas de activismo político de izquierda que lo conduciría a la prisión en “El Frontón”. En esta etapa es frecuente

24 Dato proveniente de la presentación de la curadora publicado en el catálogo general, pp. 177-181.





*Xilografía*

*Mov. de Arte Realista "El Artista y la Época"*

Figura 15. Félix Rebolledo. Sin título, 1981. Xilografía sobre papel, 39 x 43.1 / 64 x 69 cm.

hallar inscripciones de lemas y arengas en las banderolas que los personajes enarbolan, interrelacionando el texto y la imagen. [Figura 15] (También inserta alguna "cita", como aquella a Goya, en el personaje que ofrece el pecho al pelotón de fusilamiento).

Las circunstancias que determinaron los últimos años de la vida de Félix Rebolledo y su trágica muerte hicieron que cayera sobre su obra un silenciamiento total que casi veinticinco años después empieza a despejarse dejando a la vista un conjunto breve pero cuya solidez es irrefutable tanto por la maestría de su oficio como por su penetrante mirada hacia los "otros", aquellos distantes y prójimos a la vez. La precariedad del papel que usaba —el reverso de hojas de contabilidad, por ejemplo— es un indicativo de esa coherencia ética y estética practicada hasta el final. Su evolución de pintor abstracto a grabador "social" es un tema todavía pendiente de investigación<sup>25</sup>.

Lo reiteramos: un comité con criterio no habría desaprovechado la oportunidad para hacer de esta muestra el núcleo de la bienal. Este sencillo posicionamiento habría sido esclarecedor particularmente para compulsar la obra de aquellos artistas que enarbolan permanentemente su rol de "artistas políticos" sin caer en la cuenta que esa postura se vuelve un cliché y una fórmula como tantas otras. En principio, dudamos que una obra que no evoluciona ideológicamente pueda considerarse eminentemente "política". Y menos aún cuando se mantiene en la órbita de las galerías y los coleccionistas. Su progresivo alejamiento del circuito de galerías fue otro rasgo de la auténtica función social que Rebolledo "imprimió" —literalmente— en su obra.

Gracias al trabajo de difusión de su obra emprendido desde hace varios años por Nanda Leonardini, Félix Rebolledo empieza a ocupar el sitio del mayor xilógrafo activo en el Perú durante las décadas del setenta y ochenta.

25 Con toda seguridad algunas de las pocas cosas adelantadas en este texto sobre Rebolledo serán enmendadas y ampliadas en un trabajo que iniciaremos posteriormente sobre su obra.





Figura 16. Fotografía utilizada para elaborar grabado serigráfico, 1994.

E-MAIL ART / ALERTAS DESDE LA DISTANCIA. Eduardo Villanes. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Del 22 de abril al 29 de mayo.

La inclusión de la pieza serigráfica que es el núcleo de la concisa participación de Eduardo Villanes (Moscú, 1967) en la III Biental de Grabado parece cerrar la primera etapa de una trayectoria de trabajo que abarca poco más de quince años, la que se inició, simbólicamente, con otra serigrafía: aquella impresa sobre cartón que fue la tarjeta de invitación y “recordatorio” de la mítica y hermética obra titulada *Gloria Evaporada*, presentada en 1994 en la sala de exposiciones de la Escuela de Arte de la Facultad de Letras de San Marcos. [Figuras 16 y 17]

Desde ese momento, en el que la entrega de los despojos exhumados de los desaparecidos políticos a sus deudos en las cajas de cartón que empaquetan las latas de leche impulsó a Villanes a idear y realizar *Gloria Evaporada*, se



Figura 17. Villanes despliega la “invitación” a *Gloria evaporada*, 1994

han sucedido varios capítulos de uno de los *corpus* artísticos peruanos más complejos y originales –integrado por pinturas, instalaciones, videos y “microtextiles”.

Después de aquella obra insólita de 1994, Villanes desarrolló un trabajo en pintura que empleaba fundamentalmente el pigmento negro y ocasionalmente el dorado y plateado así como cuchillos y espátulas en vez de pinceles para “grabar” a mano los diseños que cubren las pieles de los jaguares y serpientes, animales míticos para la culturas andina y amazónica. Como si se tratara de códigos o alfabetos encriptados Villanes empezó a “reescribirlos” en una tentativa de desciframiento intuitivo. Paralelamente a esta investigación “epidérmica” y orientado por su contacto con Black Elk, un líder espiritual Lakota, Villanes desciende a otros niveles de lo orgánico, desembocando en indagaciones sobre la armonía secreta del ADN. De allí provienen sus “microtextiles”, algunas de cuyas piezas representaron al Perú en la Décima Biental de La Habana, Cuba (2009). Pero otro es el tema que aquí nos ocupa.

Radicado en Estados Unidos desde el 2001, Villanes se descubre cercano al territorio donde se diseña uno de los proyectos científicos más viles: la alteración del ADN de diferentes cultivos con supuestos fines humanitarios; “la lucha contra la hambruna”, es una



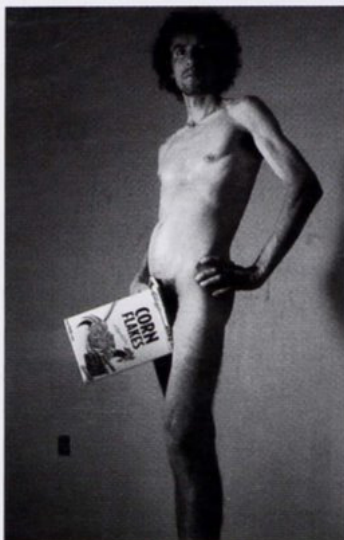


Figura 18. Retrato fotográfico de E. Villanes que serviría para elaborar grabado, 2009

de esas mentiras. Esto se agrava cuando descubre que hace poco tiempo la marca líder en perpetrar este tipo de crímenes, “Monsanto”, patenta el Maíz. Si consideramos que este maíz es resultante de la unión de una bacteria y la planta, que

es esencialmente inocuo a nivel nutritivo pero que puede estimular el control y el exterminio étnico, que debe ser rociado con otras sustancias comercializadas por el propio “Monsanto” para su completa germinación, que no deja semilla para futuras siembras y que aniquila los cultivos nativos, imaginamos los visos apocalípticos que países tradicionalmente agrícolas como el nuestro deben enfrentar.

La serigrafía mencionada al inicio –*Monsanto come maíz*– es tan contundente que no requiere ya más explicación. En pocas palabras: trata a Monsanto como se merece. [Figuras 18 y 19] (La comparación entre esta imagen y la fotografía de 1994 que fue llevada a la serigrafía, manifiesta una coherencia notable).

Desde luego que esta pieza no fue diseñada para exhibirse sino para ser distribuida con la celeridad y profusión connaturales a la correspondencia electrónica. De allí ha sido rescatada para incluirse en esta Biental: desde luego que su objetivo, antes que el de la pura contemplación estética, y por la naturaleza y la dura ironía de su enunciado, es el de recordarnos, desde la distancia, los riesgos a los que nos enfrentamos.

## CONCLUSIONES PROVISORIAS

- ¿Una bienal internacional o una bienal nacional con invitados internacionales?<sup>26</sup> La Bienal de Grabado del ICPNA se halla más cerca del segundo enunciado y por ello debe encarar algunas modificaciones en su estructura.
- Algunos serígrafos, como lo hemos señalado, manifiestan un abierto desdén por el grabado tradicional. Alguna vez les hemos escuchado decir que no son grabadores y

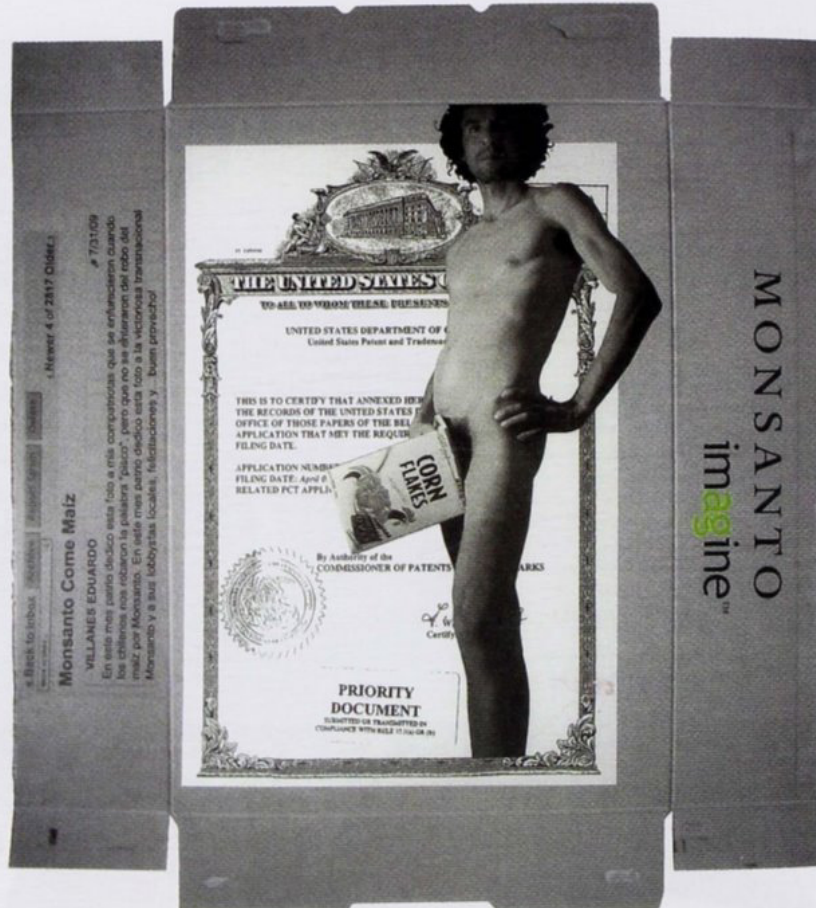


Figura 19. Eduardo Villanes. *Monsanto comemaíz*, 2010. Serigrafía sobre papel cartón de caja de Corn Flakes, 44 x 41 cm. Tiraje: 32. Impreso por Carlos Troncoso.

26 Esta interrogante fue también mencionada por Álex Ángeles durante el conversatorio organizado para presentar el catálogo general de la bienal. Conversatorio en el cual participaron Ángeles y Buntinx y en el que, como puede suponerse, sólo se discutió –y muy acaloradamente– sobre la serigrafía y su “propiedad intelectual”.



que prefieren definirse de otro modo. ¿Qué sentido tiene esta aclaración? ¿Piensan acaso que la serigrafía está por encima de las demás técnicas? Lo curioso es que hace muy poco entendimos que en cierta medida tienen razón: usar la serigrafía casi exclusivamente para construir imágenes mediante la transferencia de otras imágenes, tomadas de repertorios ajenos, sea locales y/o globales –mariáteguis y maos, por ejemplo– la acerca más al territorio de la diagramación que al del grabado. [Figuras 20 y 21] “Transferir” imágenes es uno de los muchos recursos con los que cuenta el grabado pero basar una obra exclusivamente en la transferencia de repertorios ajenos no nos hace estrictamente grabadores y diluye, poco a poco, su valor autoral.

- Así como presenta las propuestas recientes en el grabado la biennial del ICPNA debe preservar en sus futuras ediciones el espacio dedicado a las muestras de tipo antológico sobre la obra de los diversos y dispersos grabadores del Perú. Ese es el primer paso para tomar conciencia del acervo gráfico con el que contamos. Gracias a ello tenemos a mano gran parte de la obra grabada de Félix Rebolledo. Su deceso nos ha privado de su testimonio pero a la vez nos permite enfocarnos en su obra –lo esencial, más allá de las anécdotas y propósitos– y, sin duda, llegaremos poco a poco a comprenderla y valorarla. ♦



Figura 20. Alfredo Márquez. Sólo para i(NN)iciados, 2007. Serigrafía sobre papel, 70 x 50 cm.



Figura 21. Alfredo Márquez. Chinachola, 2006. Serigrafía sobre papel, 76 x 56 cm. Col. particular.



Figura 22. Taller VIUSA - Visual Urcuhuaranga, 2009. Serigrafía de recorte sobre papel, 165 x 236.5 cm. Archivo: A. Angeles.



