

Capítulo II

EL GRABADO PERUANO DURANTE EL SIGLO XX

La última década del siglo ^{xix} y los catorce primeros años del ^{xx} son el teatro del más profundo trastorno en el campo de las artes visuales. Paul Gauguin y Eduard Munch, en el terreno de la estampa, son los dos grandes pioneros; sus innovaciones decisivas están basadas en resucitar el grabado en madera (Griffiths 1981: 182).

El grabado, considerado como precursor de los medios de comunicación tecnológicos, recién a partir de 1960 ocupa un lugar privilegiado en la creación artística, ya que conduce al espectador a situaciones inéditas del arte: accesible, popular, identificable y comercial.

Cuando el inglés Stanley William Hayter traslada el *Atelier 17* de París a Nueva York en 1940, a raíz de la invasión nazi, los surrealistas, que también emigran, invaden su taller al cual cada día concurren más artistas norteamericanos. El aporte de Hayter, además de su técnica, es la insistencia con la que anima a los pintores para aprender perfectamente la profesión de grabador, mientras que en forma paralela genera un adecuado ambiente para el intercambio de ideas entre los artistas a propósito de técnicas y estilos. Tales prácticas chocan con la bien enraizada tradición de dependencia y colaboración entre el artista y el artesano, oponiéndose a la división del trabajo. Su ejemplo posibilita la emergencia de un modo gráfico surrealista-expresionista, además de gestar un nuevo interés por esta disciplina.

Entre 1957 y 1959, durante la oleada del expresionismo abstracto en Estados Unidos, June Wayne abre el *Tamarind Workshop* en Los Ángeles; Tatyana Grosman abre la *Universal Limited Art Editions* en Nueva York modificándose en estos centros el concepto del grabado. En ambos casos estas dos mujeres, grandes litógrafas, tras el ideal de refinamiento técnico, separan artistas de artesanos; mientras Wayne se inclina hacia los artistas que disfrutaban de una consolidada reputación, Grosman prefiere a los vanguardistas. La línea de la costa oeste es en torno a trabajos efectivistas y expresionistas abstractos o figurativa; mientras los de la costa este, herederos del expresionismo abstracto, intentan atenuar los excesos de la ilusión o del énfasis.

En la década de 1960 la serigrafía se convierte en el medio central de expresión gracias a la tecnología avanzada de la trama de la seda que permite elaborar la más amplia gama de estilos. La mecánica de planos coloreados indistintamente pueden juxtaponerse a marcas personales pictóricas o a documentos fotográficos. En 1964 aparecen los primeros portafolios *pop*, la mayoría serigrafiados, con las estampas de Roy Lichtenstein en los que hace del estilo de los *comics* la interjección estampada, y el lenguaje óptico conformado por puntos negros y colores lisos, donde el observador no detalla el sistema de puntos y líneas de la imagen. De manera paralela se acoge a muchos artistas formados dentro del ámbito comercial.

Para los años setenta el aguafuerte, que continuaba siendo el medio más respetado en Europa, coge fuerza en manos de artistas minimalistas; pero ahora la obra exige la participación intelectual del espectador. A partir de 1975 la escena del arte se abre al pluralismo y el grabado no queda ajeno a esta tendencia donde además renace el interés por la xilografía (Field 1981: 188-231).

El Perú no es ajeno a lo descrito. Con José Sabogal la xilografía es retomada y difundida por los indigenistas, así como por revistas carentes de la posibilidad de acceder al fotograbado. Por su parte muchos de los artistas que emigran a Europa, a partir de la década de 1960, aprenden la técnica de Hayter y su ideología en el mismo *Atelier 17*. La influencia de Tatyana Grosman y del expresionismo abstracto llega a través de Víctor Femenias cuando en 1971 se hace cargo del taller de grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica implementando las técnicas del metal, litografía y serigrafía. Mientras tanto Jesús Ruiz Durand hace eco de Lichtenstein en su obra difundida masivamente durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975); el *Grupo NN* a fines de los ochenta toma la serigrafía como medio político de denuncia.

La enseñanza del grabado

En el Perú la idea de abaratar costos y buscar otras alternativas dentro del grabado, ya que a veces resulta difícil conseguir la piedra caliza para la litografía o se carece de medios económicos para contar con el fotograbado, sobre todo en provincia, impulsa a que los grabadores retomen la xilografía, considerada la técnica más antigua. Aprendida de modo autodidacto, en el trabajo inmediato para ilustrar las noticias del momento, se talla con gubia de la forma más sencilla: “a la fibra” o “al hilo”; mientras que para sacar copias no se requiere de una prensa lo cual simplifica el tiraje desde el punto de vista económico. Y es que en el plan de estudios de la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Lima (1918), el grabado no es considerado. Esta actitud es extraña pues por esa época el único grabado enseñado en algunas academias, como la de San Carlos de México, es la técnica en hueco como una necesidad real para, mediante él, preparar al personal idóneo en la fabricación de monedas y medallas.

José Sabogal y sus discípulos

Es José Sabogal, quien aprende el grabado en Buenos Aires y con posterioridad se perfecciona en México, quien cuando regresa al Perú en 1918 despierta el interés por la xilografía entre sus discípulos; aunque si bien es cierto que no lo enseña en forma académica. Al respecto José Carlos Mariátegui señala en un artículo de la revista *Amauta*, donde Sabogal colabora:

Nadie ha sabido en el Perú usar con la propiedad y la maestría de Sabogal este medio de expresión. El hermoso arte del grabado en madera le debe entre nosotros su renacimiento. (Fernández 1995: 47)

Todos los artistas que participan en el movimiento indigenista incursionan dentro de esta disciplina en mayor o menor escala; sus trabajos sirven para ilustrar las revistas intelectuales de la época, como *Kuntur*, *Kosco*, *Amauta*, periódicos de provincia como *La Industria* de Trujillo, además de libros y poemarios. Es curioso pero a pesar de que durante varios años ellos tienen la hegemonía del arte como movimiento y en la enseñanza del arte, nunca plantean el grabado como otra asignatura dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

De todos los discípulos de José Sabogal quien más destaca dentro del grabado es Gamaniel Palomino, incondicional a las enseñanzas de su maestro. Palomino incursiona en las diversas posibilidades que le brinda esta disciplina, siempre en la búsqueda de la experiencia y el abaratamiento de los costos; pero su humildad y desinterés por el prestigio hace que su labor plástica pase casi desapercibida.

La Escuela Nacional de Bellas Artes

La enseñanza del grabado de manera académica se inicia en Lima en 1948 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, gracias a la iniciativa de Juan Manuel Ugarte Eléspuru quien lo había estudiado en Buenos Aires.

En sus inicios el taller de grabado es un pequeño ambiente donde se imparten tres técnicas: intaglio, xilografía y litografía. Se cuenta con dos prensas traídas por el mismo Ugarte Eléspuru desde el Cusco; con posterioridad se adquiere una pequeña máquina litográfica de la imprenta Lulli. En este espacio, y en condiciones restringidas, se forman los primeros grabadores académicos del Perú, bajo la dirección del mismo Ugarte y de su discípulo Alberto Tello quien al poco tiempo se le une en el esfuerzo (Tello, entrevista).

Con posterioridad surge como especialización de tres años, hasta que en 1980, tras una fuerte lucha burocrática y administrativa y una engorrosa reforma curricular, José Huerto Wong logra que dentro de la carrera de seis años en Bellas Artes se incorpore el grabado como especialidad en sus diversas modalidades. Además de los tres talleres mencionados se abre el de serigrafía, fotograbado, caligrafía y como cursos de apoyo diseño y fotografía; la elaboración y restauración de papel figuran como pasos próximos (Huerto, entrevista).

La Pontificia Universidad Católica

En la década de 1960 se conforma el taller de grabado de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú que rápidamente comienza a adquirir prestigio. Durante un tiempo está bajo la dirección de Orlando Condeso, egresado de la Universidad Nacional de Ingeniería; en 1971 pasa a manos del chileno Víctor Femenías quien llega de Nueva York tras haber estudiado en el *Pratt Graphic Center for Contemporary Printmaking* y ser aprendiz de impresor litográfico del *Chiron Press*; sobre sus espaldas carga la influencia dejada por la litógrafa Tatyana Grosman en la costa este de norteamérica, herederos de la estética del expresionismo abstracto.

A Femenías se le considera el verdadero precursor del grabado dentro de la Universidad Católica de Lima. Forma el taller de litografía para lo cual, y en la búsqueda de material, junto a sus alumnos recorre todas las imprentas para adquirir las piedras calisas. A pesar que su especialidad no es la serigrafía permite que esta técnica se enseñe con la idea de ponerla al servicio del artista y no del comercio. Mientras entrega sus conocimientos en la práctica inmediata, sin temor a ser sobrepasado, deja a los estudiantes trabajar libremente interviniendo sólo cuando es necesario.

Junto con sus discípulos monta varias exposiciones itinerantes en todo el Perú; además los hace participar en bienales internacionales. Forma a Jorge Ara y Alberto Agapito quienes con posterioridad se hacen cargo de los talleres de grabado de la ya Facultad de Arte de la Católica (Ara y Agapito, entrevistas). Hoy día dicha facultad cuenta con varios talleres: litografía, intaglio, serigrafía, xilografía, fotograbado, instalados en amplios y cómodos ambientes dotados de buena infraestructura.

Otras opciones

A partir de 1967 el grabado comienza a estudiarse en la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura, de la Universidad Nacional Ingeniería. Además, se puede aprender en los talleres del Museo de Arte de Lima, así como en algunos particulares abiertos por artistas independientes.

En provincia ocho escuelas de bellas artes tienen como especialidad esta disciplina. Estas escuelas son: Escuela Regional de Bellas Artes Felipe Huamán Poma de Ayala, en Ayacucho; Instituto Superior de Arte Carlos Baca Flor, en Arequipa; Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito, en el Cusco, disciplina impulsada y creada como cátedra gracias al empuje de Abraham Cano Luza en la década de 1970; Escuela Superior de Formación Artística Sérvulo Gutiérrez, en Ica; Escuela Regional de Bellas Artes Víctor Morey Peña, en Loreto; Escuela Regional de Arte Ignacio Merino, en Piura; Escuela Regional de Bellas Artes Macedonio La Torre, en Trujillo y Escuela de Formación Artística Francisco Laso, en Tacna.

Para 1980 la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa funda la Escuela de Arte. Entre sus asignaturas se contempla la enseñanza de xilografía

a cargo de Ramiro Llona quien emplea como base taco de madera o linoleum; asimismo se enseña litografía e intaglio a color bajo la dirección de Miguel Espinoza Salas.

Los talleres

Al salir de las escuelas de arte los jóvenes artistas comienzan a toparse con la gran dificultad de no poseer un lugar apropiado para realizar sus trabajos. A raíz de esto se agrupan en talleres los cuales tienen larga o efímera vida. Así surgen: el *Taller 72*, el *Séptimo Taller*, el *Taller de Augusta Barreda* y *La Quinta*, *Centro Peruano del Grabado*, entre otros.

Taller 72

El 17 de marzo de 1972 nace el *Taller 72*, cuando Jorge Ara y los escultores Eulalia Orsero y Miguel Gutiérrez deciden reunir sus esfuerzos para llevar a efecto este proyecto, primero en el país; tiempo después se une al grupo Alberto Agapito. Gracias al aporte de Eulalia se compra la primera prensa litográfica; la adquieren a la Litografía Alianza junto a un lote de 150 piedras, además de otros accesorios. También alquilan un local en el distrito de Jesús María donde pronto se cuenta con una segunda prensa, esta vez de metal, para formato grande, mandada a fabricar para tal efecto. Al poco tiempo Gutiérrez se retira del grupo; sin embargo, nuevos integrantes aumentan las filas del taller. El primer local ubicado en Jesús María ya contaba con dos prensas.

La idea inicial de este taller era trabajar en forma cerrada, exclusivo para los socios fundadores; pero, meses más tarde, una vez establecido el estatuto y reglamento donde se señalan como objetivos el servicio a la comunidad, se abre hacia otros grabadores que se desenvuelven en el campo del arte y la docencia. De esta manera tienen la posibilidad de ingresar muchachos provenientes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, así como autodidactas quienes tienen acceso a un lugar dónde trabajar y editar sus obras pues la mayor parte de ellos carece de los medios económicos para montar su propio estudio.

Los miembros son de dos tipos: permanentes, para lo cual contribuyen con una cuota mensual, o bien transeúntes quienes asisten sólo por un tiempo determinado pagando el uso de materiales. Otros artistas frecuentan las instalaciones para que en ellas se les editen sus creaciones motivo por el cual deben llevar sus propios materiales.

Dada la intensa actividad que se vive y el trabajo existente se decide, en ese momento, buscar un nuevo local para el taller; así en 1974 llegan a Canta 700, La Victoria. Además se realizan modificaciones en el estatuto con la idea de conformar una “casa del grabador” y abrir un “museo del grabado”; pero estas ideas no llegan a concretizarse.

En su época de mayor apogeo el *Taller 72* cuenta con un aproximado de cuarenta socios, con la presencia de Miguel Adrianzén, Valeriano Alvaroz, José Huerto Wong, Ramiro Llona, Miguel Ángel Mendoza, Joel Meneses, Amparo Vásquez, Miguel Von Loebenstein, entre otros. En esta etapa se adquiere una prensa múltiple y se difunde el grabado por todo el país mediante clases, charlas, conferencias y exposiciones con sus respectivos catálogos; algunas de estas exposiciones salen al extranjero. Asimismo se imprimen ediciones a los más connotados pintores como Enrique Galdos Rivas, Víctor Humareda, Víctor Delfín, Cristina Gálvez, Milner Cahuaranga, Tilsa Tsuchiya, Hersok, Carlos Quizpez Asín, Fernando de Szyszlo, por sólo mencionar unos cuantos.

Años más tarde sus integrantes comienzan a esparcirse por diferentes lugares; algunos de ellos, como Valeriano, viajan al extranjero, otros abandonan el grabado para dedicarse a la pintura y los menos logran establecer su propio taller (Ara, entrevista).

Séptimo taller

En la Av. Javier Prado Este 181-4, San Isidro, el 7 de abril de 1984 un grupo conformado por siete jóvenes artistas, impulsados por el ímpetu renovador y la idea de difundir, incentivar e investigar el arte del grabado en sus diferentes técnicas y modalidades, funda el *Séptimo Taller*. Se trata de Carlos Quispe Carrizales, Solón Urteaga, Edwin Palomino, Eval Ausejo, Raúl González, José Donayre y Néstor Yarlequé. Actualmente de todo el grupo sólo quedan los dos primeros.

El objetivo inicial, que aún se mantiene, es conformar un gremio de grabadores cuya finalidad era impulsar un taller libre y abierto, sin restricciones, al cual pueda acceder cualquier grabador que necesite de la infraestructura, donde se dispone de una prensa para litografía y otra para metal. Los gastos son compartidos mes a mes de manera equitativa entre los participantes.

Dentro de sus variadas actividades se dictan charlas y conferencias demostrativas relacionadas con el grabado en diversas escuelas de arte y galerías, montan exposiciones temporales y, desde 1990, organizan el encuentro nacional de grabadores. Esta última actividad, realizada en cuatro oportunidades (Lima 1990, 1992 y 1993, Cusco 1991), tiene como fin reunir a los grabadores de renombre nacional, así como a los jóvenes valores que provienen de diversas escuelas de arte del país durante una semana, período en el cual se efectúan conversatorios y se monta un gran salón (Carrizales, entrevista).

Taller de Augusta Barreda

Con la idea de formar una escuela de grabado peruano, nace en 1987 este taller por iniciativa de la grabadora Augusta Barreda quien retorna al Perú después de estudiar y vivir en Río de Janeiro. Se abre en la calle Los Manzanos del distrito de San Isidro; además en este lugar funciona una galería de arte dedicada a exhibir grabado contemporáneo así como un centro de enseñanza

para intaglio y xilografía; por este motivo este taller cuenta con una buena prensa. Las clases están a cargo de Martiza Danós, Rosa Girón, Augusta Barreda en intaglio, en tanto José Huerto Wong imparte dibujo y xilografía.

Como parte de la labor de extensión cultural de este taller, se establecen vínculos con otros talleres de grabado ubicados en Inglaterra, Cuba, Brasil, Colombia con el objetivo de intercambiar información, novedades; esto se presta para que algunos artistas vengan a dictar conferencias a Lima.

Este taller es, asimismo, centro de reunión de numerosos pintores peruanos que acuden a él para pasar sus obras al grabado, pues carecen de los conocimientos necesarios para esta labor, experiencia y sabiduría adquirida después de cuatro años de disciplinado estudio y esfuerzo sistemático. En este ambiente de camaradería e intercambio de experiencias se elaboran varias carpetas editadas e impresas gracias al auspicio de bancos y empresas que las requieren para realizar presentes a sus clientes distinguidos; algunas de ellas están constituidas por un grupo de cinco obras numeradas adecuadamente, con el sello de agua del taller y firmadas por los diferentes artistas que las conforman; en ellas se encuentran Tola, Szyszlo, Martha Vertiz, Ella di Maggio, Sonia Prager, Revilla, Venancio Shinki, entre otros.

En 1988 Augusta Barreda marcha a Caracas; en su lugar deja a una socia para que se encargue del aspecto económico y de conseguir proyectos para *El Taller*. Pero, por motivos de una mala administración, a lo cual se une la inflación desmedida que por ese tiempo se vive, el taller enfrenta serios problemas que terminan conllevándolo al cierre en 1991. Una vez desarticulado este taller su prensa es vendida al grabador Ángel Santiesteban quien la traslada al taller *La Quinta* (Barreda, entrevista).

La Quinta, centro peruano del grabado

Con el propósito de difundir el grabado peruano, hacer intercambio, promover esta disciplina entre la gente joven, impartir clases, convertirse en una suerte de promotor de la estampa, realizar ediciones para los artistas, reeditar obras de antiguos grabadores peruanos para constituir carpetas que se distribuyen en colegios y bibliotecas, y montar un museo donde se recoja la memoria gráfica y plástica del grabado en el Perú, se inaugura, en la calle Grau 170-C, Miraflores, en 1992 este centro con una exposición de grabadores chilenos del *Taller 99* de Santiago.

Es el primer intento peruano de conformar un centro de grabado en el Perú, idea que se hace realidad gracias a la iniciativa de Ángel Santiesteban quien se asocia con la inglesa Johanna Griffit. Para tal efecto Santiesteban adquiere la prensa de metal del *Taller de Augusta Barreda* que por esa época ya se encuentra desactivado. Pero ambos socios, por razones personales, deben ausentarse del país motivo por el cual encargan *La Quinta* a terceras personas quienes, carentes de los conocimientos relativos al grabado y sin comprender el verdadero significado del proyecto, se convierten en simples marchantes, llevando al centro a su total desarticulación (Santiesteban, entrevista).

Como consecuencia directa de la ausencia de Santiesteban el taller, con la nueva dirección, sólo permite el acceso a personas con recursos económicos o a algunos pintores reconocidos cuya obra está prácticamente asegurada su venta; el uso de la prensa se paga por cada grabado impreso a un precio que va en asenso a partir de 10 dólares y que después sube a 20 dólares; también se cobra el empleo de las instalaciones y la asesoría obligada. De esta manera el campo para los grabadores de escasos recursos, por lo general jóvenes, se limita pues se sienten coaccionados ante la prensa restringida, el no acceso a materiales y un gasto imposible de enfrentar.

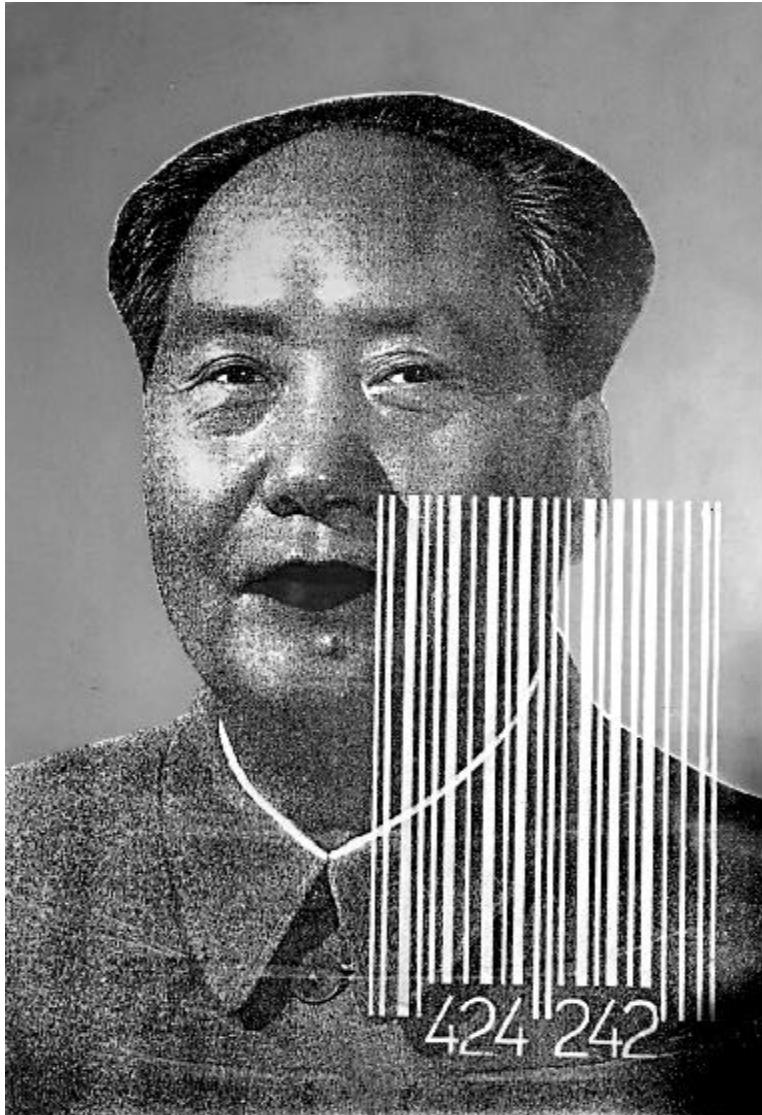
Huayco

En 1979 Fernando Bedoya, Juan Javier Salazar, Lucy Angulo y Charo Noriega forman *Paréntesis*. Con la inquietud de algo diferente publican un aviso en el periódico buscando mecenas con la idea de independizarse “del círculo vicioso y anticultural de las galerías así como del INC” (Buntinx 1983: 75). A este inusitado anuncio acude Francisco Mariotti quien les enseña serigrafía. Así, se forma *Huayco*, grupo que durante un tiempo es sinónimo del activismo cultural del distrito de Barranco. Al local donde se reúnen llegan poetas y otros artistas para conformar diversos talleres. Dispuestos a encontrar nuevas formas para expresarse en sus efimeros trabajos utilizan, además, la computadora e impresora; es una manera de protesta hacia el arte tradicional manejado por las galerías comerciales y consumido por la burguesía. *Huayco* se desintegra alrededor de 1983 (Leonardini 1999: 15).

Grupo NN

En 1986 la Municipalidad de Lima auspicia el proyecto de la carpa-teatro, localizada a los pies del puente Santa Rosa del río Rímac. A esta tarea se unen los ex integrantes de *Huayco* y de *Bestiario*; pero, la falta de interés del medio no permite que la idea continúe vigente. A inicios de 1988 algunos de los participantes conforman el *Grupo NN*; los fundadores son: Quique Wong, Álex Ángeles, José Luis García y Alfredo Márquez, todos estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Por esos años los casos de desaparecidos políticos son permanentes como consecuencia de la guerra interna desatada a partir de 1980 por Sendero Luminoso, el MRTA y otros grupos insurgentes contra las fuerzas del orden. Cuando los cuerpos de las víctimas, torturados o mutilados, arrojados a un barranco, basurero, lugar aledaño o desierto cercano son descubiertos la policía los rotula como NN.

Como actitud de protesta ante este tipo de actos paramilitares la nueva agrupación se autodenomina *NN*. En el taller instalado en la calle Huiracocha, en el distrito de Jesús María, elaboran sus obras, con temas políticos en busca de una arte comprometido, con el empleo de la fotocopia, serigrafía, arquitectura efímera (relacionada con la escenografía, montajes e instalaciones, experimentando además con fotografía y vídeo, “manteniendo las propuestas



Grupo NN. *Mao (De la Carpeta Negra)*
Técnica mixta.

visuales del Colectivo Bestiarios, pero desarrollándose como un equipo de trabajo y producción alternativo e independiente” (Márquez 2001). Con una de ellas, en la que aparece el rostro del poeta César Vallejo y del ex presidente chino Mao Tse Tung, se presentan en la III Bienal de La Habana. El grupo se desintegra en 1991 por razones de seguridad interna pues a sus integrantes se les identifica como senderistas debido a la relación amical mantenida con algunos miembros de esta agrupación subversiva; incluso uno de ellos es encarcelado.

A modo de precaución cada uno de los participantes emplea apodos: NN Nena-Du, NN Papalucho, NN Lío, NN Depreche, NN Negrita, NN A-Carajo, NN A-Cfalo, NN Detuchino, NN Kafarlito, NN Pervert. De sus trabajos destaca la *Carpeta Negra* elaborada en 1988; atesora trece láminas con la técnica collage visual (serigráficas y fotocopia), de colores fuertes, donde se ven las siguientes imágenes en un orden preestablecido: el pensador José Carlos Mariátegui; Mao Tse Tung con la boca roja a la que el crítico Gustavo Buntix denomina “Maurilín”; el literato José María Arguedas; el cadáver de un estudiante sanmarquino muerto en uno de los enfrentamientos; Edith Lagos senderista fallecida en 1982 en Ayacucho; el rostro de un NN; la matanza de Garagay, la matanza de Uchuraccay, la matanza del penal Frontón en 1986, fosas de cementerio, marchas de huelgas, rochabuses llamados popularmente “pinochitos”. Como común denominador las mencionadas láminas poseen código de barra en la esquina inferior derecha, destacando el número 424242, número telefónico al cual se llamaba para denunciar a los presuntos terroristas.

En busca de alternativas

No todos los grabadores se unen a alguno de los mencionados proyectos; hay quienes deciden trabajar en condiciones más humildes en sus propios talleres. Otros se marchan del país, por corto o largos períodos, a veces con beca o con sus propios recursos, en busca de nuevos horizontes y aprendizajes, a lugares donde el grabado es mejor valorado por el público y las galerías, o bien a ciudades en las cuales pueden adquirir o ampliar sus conocimientos, intercambiar ideas, experiencias y conocer nuevas posibilidades.

Así, llegan a Santiago de Chile para integrarse al *Taller de Artes Visuales* (TAV) Carolina Salinas y Carlos Santiváñez; Ángel Santiesteban lo hace en el *Taller 99*, ambos en el barrio de Bellavista. Emigra Orlando Condeso a Nueva York, ciudad considerada centro de mercado en el arte a nivel mundial y donde, además, se localiza el *Pratt Graphic Center for Contemporary Printmaking*. Mauricio Vargas Whaque y Miriam Chiu de Vargas marchan a Colombia, país en el cual las galerías ofrecen facilidades a los grabadores. Arriban a París Daniel Yaya, Gerardo Chávez, Félix Rebolledo quienes permanecen independientes; en tanto Estela Soler, Juan Valladares y Miguel Ángel Espinoza se integran al *Atelier 17* donde aprenden la técnica de Hayter para trabajar el intaglio.

A Río de Janeiro viajan Gilberto Jiménez, Augusta Barreda, Claudio Juárez y Valeriano. Miguel Von Lobenstein se va a München, Alemania, en 1985 y entra al taller de *D.P. Druck und Publikation* del profesor Karl Imhof. Parte a La Habana con el objetivo de especializarse en litografía Rosa Valladares, mientras Carlos Quispe Carrizales (1995) estudia calografía, curso auspiciados por Casa de las Américas. Por su parte Hermilio Ibargüen se dirige a Italia con la idea de aprender hueco-grabado y foto-reproducción. Los que radican en el extranjero, en la generalidad de los casos no cortan sus lazos con el Perú; por el contrario su contacto es permanente, evidente a través de muestras individuales o la presencia en colectivas.

Atelier 17

Si bien es cierto este taller, conocido también como *Taller Hayter*, funciona en París no puede dejar de ser nombrado pues a él, a partir de la década de 1960, ingresan muchos artistas peruanos como Ana Barreda, Alejandra Delfin Soler, Miguel Ángel Espinoza Salas, Alberto Guzmán, Patricia Moll, Alberto Quintanilla, Juana Estela Soler Álvarez, María Luisa Swayne, Fernando Taboada, Juan Valladares Falen, Juliana Zeballos. Desde 1985, por disposición de Hayter, lo conduce Juan Valladares.

El *Atelier 17* se funda en 1927 en la calle *Moulin-Vert* del distrito 14 de París por el pintor y grabador británico Stanley William Hayter y el maestro burilista de origen polaco Joseph Hecht; casi de inmediato los integrantes ascienden a doce. Se trabaja tres veces por semana; cuando el número de grabadores se incrementa a 17 se trasladan a la calle *Champagne-Première* donde el taller toma su nombre definitivo: *Atelier 17*. En este local se unen Picasso, Kandinsky, Max Ernst, Miró, Alechinsky, Tanguy, Baruner, Giacometti, Hélio, Meret Oppenheim, Viera da Silva, Arpad Szenez, Roger Vieillard, Ubac, entre otros.

Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial Hayter regresa a Inglaterra y en 1940 marcha a Nueva York donde reinicia el *Atelier 17* en un apartamento del *New School for Social Research*; en 1945 abre el taller en la calle 13, espacio al cual llegan Pollock, Rothko, de Kooning, Montherwell, Tamayo y artistas venidos de Europa como Chagall, Miró, Masson, Calder, Dalí, Matta. En 1950 Hayter retorna a París, pero el taller de Nueva York continúa activo hasta 1955. En la Ciudad Luz empieza en un local de la calle Vaugirard y con posterioridad en la calle Didot adonde asiste un promedio de cuarenta artistas de todo el mundo quienes trabajan de manera regular en él (Hayter, 1981).

Funciona de una manera autónoma organizada por sus fundadores y sostenida gracias a la contribución de los artistas que allí laboran. Su espíritu, impreso por Stanley William Hayter, salvaguarda y alienta la libertad de trabajo y las investigaciones personales de los participantes pues para ellos “el descubrimiento por sí mismos es un acontecimiento visual”. Sin embargo, para aplicar la técnica nada se deja al azar (Fragner, s/f).

El *Atelier 17* es un centro internacional donde se practica el grabado en metal con una técnica inventada por el mismo Hayter. Consiste en colocar en una placa ya lista en bajo relieve la primera tinta que es el intaglio; se limpia el sobrante con tarlatana y papel sin tocar el interior de las líneas y texturas. Enseguida se pasa un rodillo duro con una tinta más diluida que queda en la superficie de la placa para proseguir con un rodillo blando con una tinta más espesa que no se mezcla con la anterior debido a la densidad diferente. A partir de este momento pueden producirse variaciones en la técnica, como por ejemplo las máscaras de papel o plástico para lograr otros efectos, por cierto muy empleado por Hayter. Asimismo es factible colocar la tinta en degradé de color o, según el gusto del artista, se emplean dos rodillos duros (Soler, entrevista).

Como ya se ha señalado, a la muerte de Stanley Hayter, el 4 de mayo de 1985, por disposición testamentaria del mismo maestro, el *Atelier 17* queda bajo la dirección del peruano Juan Valladares Falen, uno de sus más destacados discípulos.

Difusión del grabado

Publicaciones locales

Una de las formas más comunes de difundir esta disciplina es mediante revistas y periódicos culturales editados en Lima o provincias, sobre todo en la primera mitad del siglo xx cuando el fotograbado resulta demasiado oneroso; los son también los poemarios, así como los libros que versan sobre ciencias humanas o sociales. La técnica trabajada es la xilografía, probablemente gracias a su sencillez, de preferencia en tacos de pequeña o mediana magnitud.

En la ciudad del Cusco las revistas más connotadas de la década de 1920 son *Kuntur*, *Wifala*, *Waman Poma*, *Liwuy*, *Kosko*. En Cajamarca la más conocida es la revista *Los Andes* y los diarios *El Perú*, *El Cumbe*, *El Sol*, *Alerta*, *Renovación*, *El Diario*, *La Patria* en la década de 1930; *San Ramón* a partir de los años treinta en adelante; *Amauta*, órgano de la Asociación Provincial de los Maestros Primarios, *Superación*, *La Voz del Politécnico* para la década de 1940; los diarios *La Voz del Pueblo*, *Rescate*, *Clarín* en los sesenta. En Lima la revista *Amauta*; en Trujillo el diario *La Industria*; en Junín *La Voz de Huancayo*.

Sin embargo, con el transcurrir del tiempo el grabado debe ceder el paso a técnicas más modernas para ilustrar artículos y libros; en provincias, a pesar de ser más lento el cambio, igualmente se imponen otras técnicas.

Las carpetas

El grabado en Europa y, especialmente, en Alemania tiene una larga trayectoria; se remonta desde el renacimiento, época en la cual también surgen las carpetas. Éstas se realizan a partir del grabado en metal cuando los artistas copian las cuadros de pintores consagrados; las estampas reproducidas son

agrupadas en carpetas exportadas a América hispana hacia los grandes centros reproductores de arte como lo eran Cusco, Potosí, Quito, Bogotá y México, con la finalidad de que los artistas americanos copien o se inspiren en estos temas para producir lienzos religiosos los cuales decoran iglesias y conventos.

En las últimas décadas del siglo xx, cuando el arte es ya una mercancía capaz de alcanzar precios ilimitados, las carpetas renacen; sin embargo, ahora la tendencia es hacer ediciones de lujo con bajo tiraje. Probablemente los pintores, al tratar de llegar a mayor cantidad de público con precios más asequibles, optan por esta nueva modalidad. Entonces recurren a los grabadores para que plasmen sus obras en las planchas matrices.

En Europa existen varios reconocidos y consagrados talleres dedicadas a este tipo de actividades. Por ejemplo el taller de *D.P. Druck und Publikationen*, del profesor Karl Imhof, al cual llegan muchos pintores prestigiosos que poseen un contrato con alguna galería. Dichos artistas trabajan de manera directa con los grabadores-impresores; allí reciben toda la asistencia técnica para acabar su diseño mientras que el tiraje queda a cargo de un grupo de impresores (litógrafos o xilógrafos) responsables del proyecto hasta la edición final de la carpeta. También se llevan a efecto ediciones especiales de grabados de tiraje único, de objetos o libros artísticos, ilustrados con grabados originales (Von Lobenstein, entrevista).

Podría decirse que Víctor Femenías es el “creador” de las carpetas colectivas de grabado peruano. Junto a sus alumnos, de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, edita la primera de ellas por el año de 1972 con la obra de cinco pintores peruanos. La idea era que los estudiantes realicen, a manera de práctica, la edición e impresión. Sin embargo, desgraciadamente esto se convierte en un “vicio” cuando las empresas y bancos, con el deseo de obsequiar algo de “valor” a sus clientes más distinguidos, mandan a elaborar las famosas carpetas eligiendo para ello el trabajo de algún pintor de renombre, o el conjunto de obras de varios artistas de la misma forma.

En general estas carpetas están conformadas por cinco grabados diseñados por artistas de cartel, con un tiraje que puede variar entre los cien a doscientos ejemplares. A veces se las realiza con el fin de recaudar fondos, entonces son vendidas a coleccionistas y amigos. El pintor entrega la idea al grabador quien se encarga de plasmar, interpretar, editar e imprimir la obra, es decir, realiza la labor “artesanal”, la más laboriosa y pesada. En la mayoría de los casos el problema radica en no recibir reconocimiento pues es el pintor quien firma cada original.

Las exposiciones

En el año de 1965 el Instituto Cultural Peruano Norteamericano establece el Salón Anual de Grabadores. En esta muestra, que se realiza casi todos los años, se otorgan varios premios con la idea de promocionar e incentivar a los jóvenes talentos. Sin embargo, en estos salones a veces participan pintores

que envían obras mandadas a elaborar en talleres particulares; en un medio tan reducido como es el nuestro, donde grabadores y pintores se conocen perfectamente entre ellos y donde cada quien sabe lo que hace el otro, no deberían ser aceptados en estos concursos los pintores, quienes a veces hasta son premiados con mención honorífica.

Es interesante señalar que en 1979 se lleva a efecto el Salón de Ganadores en el cual participaron sólo aquellos que habían obtenido los primeros premios en salones anteriores. A la costosa actividad de las exposiciones, que tiene como finalidad principal difundir, también contribuyen los talleres con muestras itinerantes en el Perú. Asimismo lo hacen en Lima algunas galerías particulares como la Galería 9, Borkas, Alianza Francesa de Miraflores, Sol, Eduardo Moll, Camino Brent, Mercado de Arte, Salón de PetroPerú.

Dentro del marco del aniversario del Cusco, un hecho insólito se marca en 1986 en la ciudad cuando, impulsado por la galería Borkas de Lima después de una muestra habida en ella el año anterior, se inaugura la I Bienal de Grabado con la presencia de destacados artistas nacionales e internacionales, asunto no extraño pues los grabadores de la Ciudad Imperial desde hacía varios años luchaban por difundir en espacios adecuados la mencionada disciplina; así las galerías comerciales cusqueñas también abren sus puertas para ofrecer a un público receptivo estas obras cotizadas por su fácil transporte y la peculiaridad de sus diversas técnicas (Vita, entrevista). Desde luego esto no es un milagro; en gran medida se debe a la incansable labor de Abraham Cano Luza quien desde la docencia impulsa técnicas como la litografía, serigrafía, calografía, intaglio, que se adhieren a la ya difundida, a través de revistas, xilografía monocroma que también es invadida por el color. La segunda bienal (1988) se trunca por carecer de presupuesto y respaldo económico.

Son pocos los grabadores que logran realizar exposiciones individuales; por lo común se trata de muestras colectivas, muchas de ellas itinerantes, como la habida en 1975 en el Museo de Arte Italiano, cuyas obras marchan a Europa a cargo del Instituto Nacional de Cultura, lamentablemente para extraviarse.

Las galerías y el público

El grabador peruano se enfrenta ante un problema difícil cuando desea vender su obra. En primera instancia se topa con la galería, intermediaria comercial entre el artista y el coleccionista, que no se interesa por la obra creada en esta disciplina pues la considera poco comercial.

En general, no aprecian la técnica, la toman como complemento de la pintura motivo por el cual, cuando acceden recibir un trabajo de esta naturaleza, lo hacen en consignación; posteriormente lo guardan en carpetas para ser mostrado a aquellos clientes interesados en el grabado; como argumento comentan que ésa no es su línea.

La mayoría de las galerías particulares no hacen labor de difusión pues económicamente no les conviene. Sólo les importa cuando existe demanda por parte del público; entonces aceptan los grabados de un artista de renombre o lo invitan, para no correr riesgos. Quienes difunden con verdadero interés son las galerías culturales, cuyo fin no es el lucro. Hay que destacar la labor dejada por la desaparecida galería Mercado de Arte que, además de promocionar de manera permanente a jóvenes artistas, permitía charlas y enseñanza del grabado gracias a la iniciativa de Carolina Salina y Olga Flores en 1993.

El otro problema fuerte al cual se enfrenta el grabador nacional es el público. Éste no valora la obra por varios motivos. En primer lugar, al ser el soporte de papel temen por su fragilidad y consistencia. Como segunda instancia la idea de multicopia desmerece, ante los ojos del espectador no conocedor. En algunos casos un tercer factor es la carencia de color, cuando el grabado se trabaja en blanco y negro, pues gran parte del público busca un objeto “decorativo” para colgarlo en la pared de su casa que de preferencia combine con los tonos de las murallas y muebles. Al no entender sobre las técnicas, por falta de educación artística, con facilidad confunden el grabado con un dibujo, por ello no comprenden el esfuerzo que significa cada lámina.

A lo ya reseñado se agrega el prestigio del artista. Todo ello conlleva a una comercialización lenta y difícil en nuestro medio. Sin embargo, esta realidad en Europa es diferente. En París existe un público restringido, conocedor, que aprecia el grabado; además una gran mayoría de personas se interesa y tratan de informarse acerca de él, hecho facilitado gracias a diversos medios como libros, revistas, televisión, conferencias, exposiciones y museos. Por su parte la galería de arte valoriza esta disciplina; una muestra puede ser un acontecimiento artístico tan importante como una de pintura. Asimismo existen galerías especializadas en el grabado contemporáneo, en tanto otras muestran un grabado informativo, casi ilustrativo; las hay aquellas que lo utilizan como un producto comercial (Yaya, entrevista).

En Alemania esta disciplina tiene un mercado bien establecido. La mayoría de las galerías de arte comercializan por lo común obras de artistas consagrados quienes no son necesariamente grabadores; se trata en su mayor parte de europeos y en menor medida americanos. Los grabados de tirajes muy altos están al alcance del público en los grandes almacenes comerciales, en vidrierías y en tiendas donde se venden afiches de todo tipo. Sin embargo, exposiciones dedicadas sólo al grabado son pocas (Von Lobenstein, entrevista).

El grabado y su problemática

A través de la historia del grabado occidental se observa que los grabadores están al servicio de los pintores. En algunas oportunidades la obra pasa por tres manos diferentes, todas desconectadas entre sí: la primera ejecuta el calco sobre la matriz, la segunda hace el tallado en la madera o la incisión en el

metal y la tercera realiza la impresión; una vez concluida la secuencia el pintor firma. Es decir, los pintores compran los servicios de los grabadores quienes efectúan la labor “artesanal”, la más compleja por su factura, dedicación, conocimiento y entrega. En el siglo XIX las estampas publicadas dan crédito al dibujante, grabador, editor e imprenta, datos consignados en la parte baja de la imagen.

Es difícil que un buen pintor sea un buen grabador a la vez, pues dicha disciplina es celosa y requiere, para cada técnica, años de estudio y sacrificio en busca de nuevas posibilidades y efectos. La mayoría de los pintores elaboran grabado de manera esporádica, como otra alternativa dentro de las artes plásticas; son pocos los que logran compenetrarse a cabalidad con esta disciplina, dedicándose por periodos a una u otra de las mencionadas actividades. Al ser el concepto espacial frente a la plancha matriz distinto al del lienzo, el grabador piensa de manera diferente al pintor pues al dominar técnica, instrumentos, material, conoce las limitaciones, ventajas y resultados que puede conseguir.

No resulta extraño entonces que los pintores se vean obligados a recurrir a los grabadores; si bien es cierto conocen sobre grabado no dominan técnicas ni secretos los cuales requieren de paciente y largo aprendizaje, muchos años de investigación y práctica diaria; por estas razones les es imposible obtener los resultados deseados.

La mayor parte de los pintores peruanos actuales no hacen grabado, tan sólo entregan el diseño para ser interpretado por el grabador; los más osados trazan a lápiz su obra sobre la plancha, con la idea de no perder la línea; enseguida el grabador realiza la tarea. Una vez concluida la obra, a veces con mucha dificultad, y debido a la presión ejercida por el grabador, los originales son firmados por el pintor y el grabador, hecho cotidiano en Europa y Estados Unidos, mas no en América Latina donde, en el mejor de los casos, logran poner un sello de agua.

Para muchos grabadores esto es un engaño al público ignorante de la realidad, quien cree que el trabajo es sólo del pintor desconociendo la otra cara de la moneda. Sería aconsejable, al menos, que el taller que presta el servicio al pintor coloque su sello de agua en la parte baja de la obra con el fin de dejar constancia del ente ejecutor (Barreda, entrevista).

El negar la posibilidad de firma al grabador genera en los jóvenes angustia pues el mercado al cual ingresan está copado por un prestigioso cartel de artistas que en realidad no manejan esta disciplina. Así, la apertura es más compleja, además de la falta de protección y apoyo, hecho que no infunde tranquilidad para crear al verse presionados por las necesidades diarias.

Numismática y medallística

Durante el siglo XX la única Casa de la Moneda peruana es la de Lima, la misma que pasa a ser administrada por el Banco Central de Reserva en vir-

tud del Decreto Supremo del 31 de diciembre de 1943 y se convierte en su dependencia en 1997. El inmueble que la alberga, concluido en 1760, es reformado entre 1872 y 1878 con fachada neorrenacentista y estructura interna de fierro. Declarado Patrimonio Cultural en 1972, en 1997 se inicia la tarea de restauración la cual finaliza en 1999. Es precisamente en estas instalaciones cuando en 1932 se acuña la primera moneda en la que figura el rostro de un inca; era de oro con un valor de 50 soles. El motivo estaba influenciado por la corriente indigenista que revalora la cultura peruana y que por esos años estaba en su apogeo.

En la centuria del novecientos, dentro del mundo de la talla y del grabado, destacan varios artistas en la ceca limeña. En 1924, a instancias del presidente Augusto B. Leguía, se nombra a Armando Pareja Landeo quien a pesar de su interesante y larga trayectoria no forma tradición. Contemporáneo a él se halla el francés Raymond Pelletier contratado en París; entre 1951 y 1958 trabaja como grabador en acero medallístico y jefe de la sección talla, corto período pues la muerte lo sorprende; a pesar de ello entrega parte de sus conocimientos a Félix Díaz Paredes. En 1984, cuando la sección talla se encuentra conformada por el mencionado Díaz, además de Manuel Chávez Granda y Augusto Oblitas, se adhiere Miguel Carrión Villacorta.

Para 1987 en la producción de monedas, medallas y condecoraciones intervienen profesionales quienes durante las diversas etapas de la fabricación diseñan, tallan y graban; se trata de tres personas con diferentes categorías: un analista y dos auxiliares quienes en la práctica, debido al exceso de trabajo, realizan las mismas funciones. Con una sofisticada maquinaria y tecnología empleada en los diversos procesos productivos, así como la experiencia de su personal, se logran piezas de alta calidad elaboradas con pantógrafos tridimensionales, prensas acuñadoras y un riguroso control de calidad que permiten reproducir un diseño fidedigno. Los cuños son custodiados por la misma Casa de la Moneda.

Sin embargo existe un mundo paralelo, informal. Se trata de las monedas falsas. Cuando a inicios de la década de 1990 el inti es retirado de circulación para darle paso al nuevo sol, la acuñación de estas últimas se convierte en algo constante pues el metal aliado lo obtienen de los discontinuados intis comprados al peso. En rústicos talleres clandestinos, implementados con máquinas artesanales, las monedas son fundidas, el metal laminado y amonedado con cuños copiados de los originales, aunque el diseño no logra alcanzar la alta calidad y nitidez del original, pues es tosco con las orillas burdas. A pesar de ello estas monedas falsas son introducidas en el mercado económico y causan confusión entre el pueblo que las rechaza. Pero, a fines del año 2001 es tan grande el circulante que es imposible retirarlo del mercado. Las monedas de cinco soles no se libran; el 26 de septiembre de 2002 en el distrito de Los Olivos es detenido por la policía un grupo de falsificadores que en ese momento iban a hacer ingresar al mercado 5 500 monedas con un valor estimado de 27 500 nuevos soles.

La historia del grabado peruano en hueco o alto relieve es larga e íntimamente ligada a las diversas cecas (Lima, Cusco,⁴ Arequipa,⁵ Ayacucho,⁶ Pasco⁷) por donde pasan y se forman destacados grabadores, nacionales y extranjeros, quienes mediante impecables trabajos nos legan un interesante desarrollo plasmado en hermosas y originales monedas y medallas. El interés por conservarlas y atesorarlas como reliquias se debe, por lo general, a los bancos así como a algunos coleccionistas particulares. Gracias a estos esfuerzos el Perú posee un patrimonio medallístico y numismático de primera calidad que puede ser observado en diversos museos como, por el ejemplo, el del Banco Central de Reserva, Banco Wiese, Banco Continental.

⁴ Funciona entre 1885 y 1886. Consultar el libro de Francisco Yábar, *Las últimas acuñaciones provinciales: 1883-1886*.

⁵ Se establece en 1885 y sólo funciona ese año. Consultar el libro de Francisco Yábar, *Las últimas acuñaciones provinciales: 1883-1886*.

⁶ Funciona entre 1881 y 1883. Consultar el libro de Francisco Yábar, *El Inca de Oro*.

⁷ Creada por ley del 19 de diciembre de 1832 para acuñar monedas de dos reales, un real y medio real, recién en julio de 1843 comienza a funcionar con un ensayador, un guarda cuños, un fundidor y guarda materiales.