

SOBRE LA ATEMPORALIDAD DE LOS LENGUAJES

CONVERSANDO CON NANDA LEONARDINI Y LUIS TORRES VILLAR

*L*a visita de Luis Camnitzer del 23 de junio de este año, a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, desencadena una conversación de a dos entre el grabador Luis Torres Villar y la historiadora de arte de la UNMSN Nanda Leonardini. Invitados a reunirse en torno al comentario del artista uruguayo «El grabado está anclado al siglo XVII» hecho frente a un amplio público de estudiantes, docentes e investigadores de la ENSABAP, la larga conversación se expande a temas vinculados a la actualidad del grabado en el arte contemporáneo, la vertiente artística latinoamericana en contraposición a EE.UU. y Europa y, finalmente, la producción híbrida de los artistas emergentes peruanos. La conversación es moderada por Viola Varotto.

Luis Torres Villar: Se trata de una persona que viene de otro contexto, de otro lado del continente que está muy cercano a estas Bienales de repente... o que pretende tender a eso, ¿no? Si nos movemos a este contexto, aquí todo es mucho más complicado porque todo está por hacerse. Entonces yo pienso que todas estas cosas de tradición en técnica todavía pueden vincularse con una mirada hacia lo local, que es bien potente en el Perú. Si te vas al otro lado del cerro, te bajas de la cordillera y te vas a Montevideo, Buenos Aires, hay una producción que está más interesada en la tradición occidental. Cuando estuve en el Di Tella¹, por ejemplo, a mí lo que me parecía fuerte era cómo mis compañeros podían pensar que su trabajo podía ser cubista. Se vinculaban mucho con estos “ismos” mientras que acá había una mirada un poco más... postcolonial. Pero allá, no. ¡Directamente de Kandinskij a ellos! Entonces entendí que había una relación con su procedencia familiar: eran hijos de migrantes europeos. Por ahí quise entender eso, pero era como ver desde el otro lado del cerro otras formas de entender las cosas.

¹ Instituto Torcuato Di Tella. Centro cultural experimental para la música y las artes plásticas, fundado en la década de 1960 en Buenos Aires, Argentina. Entre los artistas peruanos que destacaron se encuentra el músico César Bolaños, quien gozó de una beca.



Lemon, 1968. Luis Camnitzer. Etching, 24.5 x 24 cm.

Nanda Leonardini Herane: Pero ahí hay dos cosas que se confunden, Luis: una es la disciplina del grabado y la otra es el movimiento cubista, o lo que sea, indigenista. Son dos cosas diferentes. Justo lo que estábamos conversando antes: me parece que el grabado es una de las tantas disciplinas que hay dentro de la tradición plástica y, además, muy lejana. Viene desde China, donde en el siglo VIII ya se practicaba, y que -como disciplina en el siglo XXI o, a lo mejor, en el siglo XXX- seguirá usándose, porque es una disciplina. Uno tiene derecho, como artista, a usar cualquier herramienta que se te pone en el camino, ¿verdad?

LTV: Sí, pues.

NLH: Y con ella expresar la realidad uruguaya o la realidad peruana. Es una herramienta.

LTV: Bueno, lo que a mí me confrontó fue la idea de él como referente: Camnitzer² va a llegar acá y todos entienden que lo que dice es ley, sobre todo un joven que está aprendiendo recién. Yo sí lo creía bastante inteligente, entonces me queda un poco así esa duda. También es un tema de épocas. Quizá ahora piense así, después pensará de otra forma.

NLH: De épocas y de países.

LTV: Y de países, sobre todo: de geografía, de realidades. Pero yo le doy una vigencia total al grabado. Produzco grabado e incluso lo he asumido del punto de vista pedagógico en otros sectores, en

²Luis Camnitzer nació el 6 de noviembre de 1937 Lübeck, Alemania. A los catorce meses de edad arribó a Uruguay. En 1957 recibió la beca de la República Federal de Alemania para estudiar escultura con Kirchner en la Academia de Munich; al año siguiente obtuvo el premio de la Academia. Ya en Montevideo asiste al taller de grabado Adolfo Pastor. En 1961 ganó la beca Guggenheim para estudiar grabado, y (1962) participó en la Bienal de Grabado de Tokio, Japón. En Nueva York (1964) se perfeccionó en el PrattInstitue. Desde entonces radica en Estados Unidos.

otros espacios sociales y culturales. Y funciona, funciona bien. Aparte de producirlo, existe un involucramiento del hombre con el material que está ahí, domesticando, que me parece interesante. Hay un orden en el proceso de producción. La pintura puede ser muy gestual y después buscar ordenar pero, en cambio, en el grabado puedes participar de un orden, de una disciplina. Eso me parece interesante. Y te permite vincularte con una mirada mucho más antigua, de repente, partiendo de una práctica prehispánica. Puedes romper una cerámica y puedes abrir un poco más el espectro y pensar que también podrías imaginarlo como una posibilidad de grabado. Hay sellos prehispánicos, están los mates burilados.

NLH: Claro, el mate burilado sería como un tipo de grabado usando el mate como soporte.

LTV: Sí, es como que hay un peso gigante de nuestra historia atrás; y yo pienso que por ahí puede encontrarse un vínculo, un eslabón. Por eso en su momento me incomodó cuando escuché la afirmación de Camnitzer, a quien también aprecio mucho porque en algún momento lo he leído. Lo pongo así como anecdótico que sucedió, y ya. Hay cosas mucho más fuertes que pueden vitalizar.

NLH: La verdad es que Camnitzer, si bien es cierto que lo conocemos como uruguayo, es alemán y, además, un artista muy contestatario para su época ya que iba empleando instalaciones, o cosas así muy extrañas, saliéndose de lo convencional. Incluso podría usar el grabado en sus propias propuestas. Es más: yo creo que lo ha usado, tiene una propuesta teórica sobre el uso del grabado³. Pero hay que recordar que pertenece a todo ese grupo de los que estuvimos hablando, pertenece a esa línea de la propuesta que viene de Estados Unidos y de la Unión Panamericana⁴. De ahí viene Camnitzer. Entonces, ese grupo se opone a la tradición de algunos países como el nuestro, que generalmente miramos hacia el lado del Pacífico. Nosotros tenemos una tradición que viene, como dice Luis, de épocas milenarias, mientras que Uruguay realmente es un país joven. Uruguay ha tenido artistas muy importantes desde el siglo XIX: Blanes⁵ con la cuestión histórica, después Figari⁶ que era también un teórico, después Torres García⁷ que entra con el constructivismo. Siempre han tenido miradas hacia

³ Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter (1969). *The New York Graphic Workshop*. Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas.

⁴ Unión Panamericana. Estados Unidos, a través del Departamento de Arte de la Unión Panamericana, crea un canon del arte latinoamericano. A partir de la década de 1940 el proyecto estaba en manos del cubano José Gómez Sicre (Matanzas, 1916- Washington, D.C., 1991), intelectual y crítico de arte quien planteó una visión de desprecio hacia el arte con compromiso social y un ataque frontal contra el muralismo mexicano. Gómez Sicre impactó los movimientos artísticos latinoamericanos a través de exposiciones itinerantes de arte que viajaron por América Latina en las que, negada la obra muralista, favorecía la abstracción y el expresionismo abstracto durante el período de la Guerra Fría y el macartismo. Con su actitud Gómez Sicre creó, desde Washington, un nuevo canon latinoamericano y ayudó a que el arte de muchos de nuestros países se conociera en los Estados Unidos y en la misma América Latina. En el fondo se trataba de una alianza de intereses personales, influencias políticas, juicios y prejuicios estéticos; una red de instituciones que articularon el proyecto de manera internacional. Esto es el *International Council* del MoMA, la Unión Panamericana, la CIA y las empresas transnacionales; dichas entidades consideraban que el propósito de sus políticas era difundir, con intenciones políticas, un experimento aparentemente despolitizado, representado por el expresionismo abstracto como alternativa al realismo social. Asimismo, las ideas de Gómez Sicre marcaron profundamente a otros críticos.

⁵ Juan Manuel Blanes nació en Montevideo, Uruguay, en 1830. Tras solicitar una beca realizó su primer viaje a Florencia (Italia), donde aprendió la tradición academicista a manos de Antonio Ciseri. Blanes recurrió a la historia sudamericana como tema pictórico, trabajo que le valió el seudónimo de “el pintor de la patria”, siempre basado en fuentes documentales. Murió en Pisa (Italia) de bronconeumonía, el 15 de abril de 1901. Sus restos fueron repatriados.

⁶ Pedro Figari nació en Montevideo, Uruguay, el 29 de junio de 1861. De profesión abogado disciplina en la cual destacó en el plano jurista, Figari se inició como pintor en París, en 1925, donde permaneció durante nueve años. Con una pintura nerviosa, abocetada gracias al manejo de un pincel ágil y brillante, a veces violento, estaba totalmente alejado de los modelos académicos, acercándose hacia el planteamiento modernista. Sus jugosas manchas de color recogen la incidencia de la luz en temas como los negros en el candombre, los gauchos o asuntos de la vida cotidiana del Uruguay inspirados en sus propios recuerdos. Asimismo, destacó con artículos referidos al arte, estética e ideal, publicados a partir de 1912. Falleció en Montevideo el 24 de julio de 1938.

⁷ Joaquín Torres García nació en Montevideo, Uruguay, el 28 de julio de 1874. Siendo adolescente fue llevado por sus padres a una ciudad cercana a Barcelona donde se inició en la pintura. Su obra puede ser clasificada en tres etapas: 1º Dominio absoluto del oficio académico, aprendido en España. 2º: Inicio del siglo XX. Nuevos intereses lo llevaron por un camino de cezariano. 3º: 1928. Período dionisiaco; fecundo, fugaz con obras cálidas, expresivas, vehementes y apasionadas. 4º: Fines de 1929. Alcanzó su estilo «clásico» propio. De retorno a Montevideo, en 1932, con una propuesta constructivista, abrió un taller sobre la cual señaló: “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos nuestra justa idea de nuestra posición, y no como quieren el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.” Asimismo, destacó por sus escritos referidos al arte. Falleció en su ciudad natal el 8 de agosto de 1949.



Luis Torres Villar en la Bial de Grabado de Taiwan, 2016. Archivo L.T. Villar.

Europa, porque ellos se sienten así. Desde el punto de su propia realidad, Camnitzer entonces responde a lo suyo.

Viola Varotto: Así que hay una separación entonces, hay como dos mundos del arte.

NLH: Claro que sí: uno manejado desde el sistema capitalista de la Unión Panamericana. Aunque ya se vino abajo todo el proyecto, pero era un proyecto nacido desde el siglo XIX por Estados Unidos con la voluntad de imponer una cuestión cultural que finalmente se radicó con un arte que obedecía más a la abstracción, en la cual lo figurativo no estaba permitido; y, si había figuración, en todo caso esa figuración no podía tener ninguna lectura que fuera social o política. Lo que dice Camnitzer me parece ridículo porque el grabado es una disciplina. Lo que tú tienes que expresar es otra cosa. La obra de Luis (Torres Villar) tiene un contenido social fuerte, muy muy fuerte.

VV: Porque, justo en esos días en que hubo la intervención de Camnitzer acá en la Escuela de Bellas Artes, Luis (Torres Villar) estaba recibiendo su *Golden Prize* en la Bial de Grabado en Taiwán.

NLH: Además, si fuera una disciplina totalmente desactualizada o ridícula, no existirían estos concursos internacionales de grabado ni tampoco existirían las Bienales acá en Lima o la Bial de La Habana que durante años estuvo presente; después hubo un vacío, pero se volvió a retomar.

VV: Usted comentaba que estaba en oposición a la Unión Panamericana...

NLH: Claro, claro. Cuando triunfa la revolución cubana entonces se crea Casa de las Américas. Y en Casa de las Américas, donde están dedicados a la difusión del arte latinoamericano, se plantea la Bienal de Grabado. Una bienal de pintura o de escultura iba a resultar demasiado costosa para los artistas que enviaban las obras o para recuperarlas, mientras que los grabados eran más fáciles de montar, era más fácil el envío. Casa de las Américas era una propuesta que se estaba oponiendo a la propuesta de la Unión Panamericana que tenía todo el apoyo y la infraestructura de la OEA. Incluso se publicó una revista, “Casa de las Américas”, espectacular. Y, a pesar de todos los problemas que han tenido, la revista sigue siendo trimestral frente a la revista que se llamaba “Américas” que era la revista de la Unión Panamericana, que era una revista de lo más *light* que te puedes imaginar. Detrás de la Unión Panamericana y la OEA estaba la *International Company* ESSO. Es decir había “el billete” para llevar todo eso a cabo. Entonces, la Bienal de Cuba ha sido importantísima porque llegaban los más importantes artistas latinoamericanos que antes concursaban y después retornaban como jurados. Entonces el grabado es importantísimo.

VV: Y en esa época, el Perú, ¿dónde estaba? ¿Dónde se ubicaba respecto a estas dos vertientes?

NLH: Bueno, el Perú, tú sabes que es un país de derecha. Mira el final que tuvimos ahora. Sin comentario, ¿verdad? La mayor parte de la gente es de derecha, incluso la gente más humilde es de extrema derecha, el Perú siempre ha sido así. Pero, bueno, una cosa es el Perú y otra cosa los artistas que participan en los concursos. El Perú nunca ha asumido una actitud cultural. Ves la prueba aquí mismo: ¿Qué inversión hace el Estado en las instituciones públicas culturales? ¡Le da lo mismo, le tira migajas! El Perú no es como Cuba o como México en lo cultural. Últimamente México también está cortando el apoyo al arte, están disminuyendo mucho los financiamientos. Claro, siguen siendo millonarios al lado nuestro (risas), pero tú compara lo que daba antes el Gobierno y lo que da ahora: una miseria. Entonces, los artistas peruanos se iban para allá. Te voy a decir que el mismo Fernando de Szyszlo llegó a hacerse presente ahí. ¡Vargas Llosa! Llegó a escribir en la revista “Casa de las Américas”, hasta que después se cambió el saco de otro color (risas). El Perú también ha ocupado un lugar entonces ahí, porque el mismo artista enviaba la obra y eso ha hecho también que Casa de las Américas tenga una colección maravillosa de grabados. Aparte de la biblioteca, claro. Casa de las Américas es toda una institución.

LTV: “La Joven Estampa”⁸ es de Casa de las Américas. Recuerdo que lo convocaron cuando estaba en cuarto año y con unos amigos preparamos la valija para enviar. Para nosotros la experiencia de Centroamérica permitía tener otra visibilidad frente al globo y acá era carente, solo está el salón que promueve el ICPNA. Enviamos la valija y vimos que sí efectivamente habían seleccionado otros artistas de Perú y de Latinoamérica. Era interesante. Ahí es donde uno descubre que, efectivamente, el grabado no pesa y que lo puedes enviar, que puede viajar porque es papel. Colocas IMPRESAS SIN VALOR COMERCIAL y entra en cualquier parte del mundo.

NLH: Esa es una libertad que te da el grabado.

VV: Así llegaste a Taiwán.

LTV: Así empecé a coquetear con la idea de llegar afuera. Estudiábamos... y uno produce, ¿para qué?

⁸ Con decenas de ediciones ya realizadas desde 1987, el Premio “La Joven Estampa” que convoca la Casa de las Américas es un concurso dedicado a la experimentación y consolidación del grabado latinoamericano y caribeño.

Ya empezábamos a apostar por algo. Esa vez fue ese evento, La Joven Estampa, que anteriormente lo había ganado un artista que a mí me parece muy potente, Demián Flores Cortés que es un artista mexicano. Para mí el trabajo de él es impresionante, se ha formado como discípulo de Toledo⁹ en Oaxaca.

NLH: Claro. Grabador. Los mexicanos tienen, en Oaxaca especialmente, unos talleres de grabado increíbles a los cuales llegaban artistas de todo el mundo para hacer impresiones por la calidad y por ser más baratas.

LTV: En verdad ellos parten de una figura de un artista, Toledo, también híbrido en su momento: trabaja lo propio en conversación con el mundo, su trabajo es eso. Es interesante porque él vive su juventud en Europa y lo que hace es cambiar sus grabados por otros de otros artistas. Dará vida a un acervo y, cuando regresa a su país, empieza una suerte de vínculo con bibliotecas. Quería educar a través del grabado. El grabado es una prolongación del trabajo del artista, se ven las tensiones que tiene el artista y él va a llevar esas colecciones recolectadas en sus viajes y las va a presentar a su comunidad. Eso me parece potente. Crea un espacio de producción y en ese espacio se formó Demián Flores Cortés. Cuando yo veo que él es uno de los ganadores del premio “La Joven Estampa”, eso a mí me dice que es un premio importante que nos permite todavía estar dentro de este espacio geográfico latinoamericano. Estar en esta zona en donde hay una presencia muy fuerte de nuestra narrativa local. Demián es un artista que no ha abandonado eso y es ahí que me intereso por él. Entonces con otros amigos enviamos, aunque esa vez no clasificamos, pero igual ahí quedó la idea que no era tan complicado apostar por eso.

NLH: La obra de Toledo es muy interesante porque, como él es de Oaxaca, hizo suyo los colores del arte oaxaqueño no académico, su obra tiene mucho colorido. Eso lo introduce porque lo tiene en su propia retina desde la infancia y lo introduce en su obra plástica. Entonces, la obra de Toledo es muy bonita y, además, tiene un museo. En síntesis, es un patriarca dentro del grabado en México, más todavía en Oaxaca que es su tierra.

VV: A propósito de la retina, que usted menciona, recordé que una vez estuvimos hablando con Luis de la relación que existe entre el grabado y la fotografía considerando que su papá, Nicolás Torres, es fotógrafo y que, cuando Luis era niño, lo ayudaba a archivar, seleccionar los negativos y las impresiones. De repente tú mismo puedas contarlo, Luis. ¿Has pasado tu niñez mirando negativos?

LTV: Prácticamente mi papá, cuando revelaba sus negativos, los traía a la casa y nos decía: “Tienen que marcar, ¡rápido!”. El orden del negativo debía ir en el reverso de la foto para que después lo entregara al cliente.

NLH: Y cuando quisiera una copia..,

LTV: ...le entregara a través del código. Siempre, digamos, hemos visto imágenes con mis hermanos; y siempre, como reflexionábamos con Viola, las hemos visto invertidas. El negativo es una inversión y, en el grabado también, cuando uno produce, lo tiene que hacer al revés. Así que esto está vinculado al sistema de producción. Yo asumo que la contribución de marcar las fotos de los negativos ha sido muy importante, porque también me permitió observar toda esa realidad. En muchos de los trabajos

⁹ Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1940), artista mexicano. Es considerado el más destacado del país, que ha trabajado con extraordinario colorismo la acuarela, el óleo, el gouache y el fresco, pero también la litografía, el grabado, el diseño de tapices, la cerámica o la escultura en piedra, madera y cera, buscando siempre renovar formas y técnicas. Hombre comprometido con sus orígenes indígenas, es uno de los máximos promotores de la defensa del patrimonio artístico del estado de Oaxaca.



Músicos durante la invasión de Villa Leticia. Cajamarquilla, Huachipa, 1980-1985. Nicolás Torres. Archivo personal.

que yo realizo, por ejemplo, tuve momentos en los que no pude avanzar, momentos de tensión. Entonces volví a las fotografías de mi padre, a la manera en cómo él compone las imágenes, logrando quebrar un eslabón, pasar un horizonte y empezar ya a crear con estos grabados grandes que para mí ya es otra forma de permanecer dentro de mi propia producción. Recurrir a esas fotografías fue para mí entender otra forma de mirar al sujeto, de tú a tú. Eso le da una riqueza y termina contribuyendo a una mirada contra-hegemónica, nada pacífica, que siempre ha tenido el trabajo que realizo. Además, hay una tradición muy importante, el grabado casi siempre ha tenido la intención de ser incómodo.

NLH: Claro. Es que se usó mucho en las revistas caricaturizando sobre todo en el siglo XIX, hasta que entró la fotografía. Pero tú tienes algo interesante en tu obra, que es haber salido de los formatos tradicionales que son más pequeños. El formato tradicional del grabado es un formato más pequeño, mientras tú te has lanzado. Moratillo¹⁰ también. ¿Tú conoces a Martín Moratillo? Él también se lanzó con estos formatos grandes.

LTV: Lo aprecio bastante, es muy fino. Muy ácido también.

¹⁰ Martín Moratillo (Callao, 1968), grabador peruano. Egresado de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, es xilógrafo y ganador del XXIV Salón de Grabado del ICPNA.

NLH: Ah, él es ácido, ácido, ácido. ¿Qué será de la vida de él? ¿Habrá dejado de producir?

LTV: Se ha ido a China.

NLH: Un tipo maravilloso, muy ácida su obra. Impactante. La tuya también, pero con otro tipo de dibujo. Es muy raro encontrar artistas que trabajan grabado y con esos formatos que trabaja Luis, con esos formatos gigantes. Porque además es pesado, no es nada fácil, para encontrar el papel... Y luego, en el caso tuyo, vas parchando a veces. Sales del formato tradicional. Hacer el montaje de esa pieza es más difícil.

VV: ¿Cuándo pasó eso del cambio de formato? Me hace pensar en el concepto popular de la pieza o en una tendencia que se da en la fotografía contemporánea en la cual la imagen fotográfica empieza a volverse gigante, enorme, buscando ser pintura, lienzo. Ahí, en el caso del grabado, por lo menos, estaría perdiendo el carácter social.

LTV: Hay varias formas de explicarlo. Lo que siento es que narro como un relato, un relato de una población que está en el contexto en el que habito y que necesita el poder visual de la obra de arte.

Ladrillera en Cajamarquilla, Huachipa, 1980-1985. Nicolás Torres. Archivo personal.



Las obras de arte se juntan en un concurso y discuten a nivel de ideas. Por eso esa narrativa debe tener la dimensión heroica. Bueno, yo trabajo en grabado; así que debía ser algo que podía hacerle competencia a una pintura grande, y el grabado es algo que no crece. Eso sería por una parte una forma de romper esquemas y de narrar en esa dimensión. Lo otro es que, cuando yo ingresé a la Escuela, estaba saliendo de una promoción que solamente producía serigrafía, era pura serigrafía. Un grupo de artistas estaba egresando y muchos se habían agrupado en colectivos, mientras que a mí me interesaba más el ejercicio del escarbado, de la xilografía, y venía de mi infancia quizá, porque vivía cerca de una carpintería.

NLH: Ah, mira.

LTV: Me di cuenta que si el formato no crecía no te ibas a ser evidente, fue una...

VV: ...una estrategia.

LTV: Una estrategia, sí. Pero conforme iba creciendo me di cuenta que me quedaba chica la narrativa. En cierta forma eso le ha dado cierta notoriedad y cierto espacio al trabajo que hago.

NLH: Lo diferencia.

LTV: Recorro mucho a una narrativa local, a un registro histórico. Siempre busco una especie de vacío, la historia siempre tiene huecos. "Ah, acá falta una pieza para narrar este relato, entonces vamos a crear esa para insertarla", me digo a mí mismo y juego un poco; pero al insertar esa pieza también lo



Portada Cuaderno escolar, 1990. Archivo personal.



Historia Crítica, 2012. Luis Torres Villar. Xilografía sobre hojas de cuaderno escolar. 180 x 122 cm.

hago desde mi posición, eso es importante. Habito en un contexto, creo que desde esa posición debe ser “lanzada la piedra” en ese “lago estético” que debemos mover un poco.

VV: Esto que mencionas sobre los huecos históricos me hace pensar en el conflicto armado interno. Entonces, ¿por qué no hablar de eso?

LTV: En algún momento sí me interesó, después se hablaba tanto que no... digamos... que no me sentí tan autorizado, no lo he vivido en carne propia. Tengo una pieza que construí que era bastante potente. Era un cuaderno popular que regalaban en la década de 1990 de unas personas construyendo un Perú con ladrillos y lo que hice fue coger un grabado gigante donde había también unas personas construyendo el Perú pero esta vez con cabezas. Y la última parte, en que -mientras en el original es una niña que coloca la última pieza que es un ladrillo- en mi interpretación, en la zona de Tumbes, la niña miraba la cabeza y preguntaba “¿Hicieron al nuevo hombre?”. Una especie de niña “hamletiana” con la calavera. Me interesó esta figura de hacer el nuevo hombre. Esa es, por ejemplo, una pieza que hice y que me pareció resumía mucho mi mirada hacia el conflicto interno. He hecho otras anteriormente cuando estaba estudiando pero sentí que, si bien recordaba todo eso, hay bastante gente que ha trabajado el tema y pensaba en una mirada un poco más positiva... Si se dan cuenta, los grabados que hago ahorita son pasacalles, festividades. Y, a pesar, hay conflicto en estas festividades. Si uno observa bien va a encontrar personajes haciendo cosas muy perversas, pero igual es pensar que hay una ruta. El tema de los vacíos y lo huecos es prácticamente pensar en función al trabajo. Esta pieza del terremoto de Pisco que tengo, bastante grande, partió mucho de eso, de esa reflexión: un suceso traumático para mi generación. Busqué una referencia visual pictórica: no había. Entonces, ¿por qué desde la plástica no tratar el tema? Lo que hice fue recrear ese momento, tuve que viajar a Pisco, buscar información y fue la primera vez que trabajé así con la ayuda del internet para encontrar los mapas de cómo era antes, recopilar información, tomar fotografías, dibujar, hacer planos, caminar por la ciudad y empezar a trazar mi ruta como un viajero del siglo XVIII. Ahí me di cuenta que faltaba una imagen del terremoto: era un hueco, un hueco histórico. Por ejemplo, la suerte de estos músicos populares también, no hay una representación de ellos; para mí era importante meter esa pieza en un concurso y que se hagan realidad. Yo estaba empezando en la escuela y la pieza ingresó, ganó y de alguna forma conectando muchas narrativas... Eso es como un círculo, no sé. Hay cierto interés por las personas que manejan estas informaciones, que le gusta el trabajo que realizo.

NLH: Pero, generalmente, es porque los temas que realiza Luis no son tratados. Si tú te das cuenta, el arte, entre comillas, está relatando una realidad que además ya no la relata porque ya va hacia la abstracción, la instalación y todo eso, que no corresponde a la realidad ni política ni económica que sucede en nuestro país.

VV: ¿De qué está hablando el arte en el Perú ahora, entonces?

NLH: De nada. Tú entras a las exposiciones y sales medio deprimida. Uno dice “Yo estaré medio loca” (risas). Yo no estoy de acuerdo; es decir, me parece bien que haya gente que quiera hacer lo que hace pero también creo que es importante, y nos corresponde a nosotros -ya sea como artistas o como investigadores o como profesores también- estar mostrando la otra realidad del país porque, además, la mayor parte de las personas pertenecen a esa otra realidad que en realidad esa es la realidad verdadera. Mas no la de una elite fantasmagórica que está aliada con los medios de comunicación y con las galerías de arte de Miraflores, de San Isidro y que entra con ese tipo de discurso que no te dice nada y que finalmente fue el que ganó: el planteamiento de la Unión Panamericana que se reduce en hacer un arte de buena calidad, que no tuviera un mensaje político, que fuera preferentemente abstracto y que los artistas que transitaran dentro de ese grupo no podían tener pensamiento medio “izquierdoso”. No podían. Entonces, a esos artistas se los promocionó y hoy en día son las grandes

“vacas sagradas”. Sin ir muy lejos, nuestro querido Szyszlo. Con todo el respeto, si tú miras una obra, la composición... como arte abstracto está muy bien planteada, el hombre maneja la técnica. Pero tú ves un cuadro de él y ya no necesitas nunca más poner una ficha porque es siempre lo mismo (risas).

VV: En el grabado, me comentaba, doctora, que hay dos partes: la técnica y la idea. Y que las encarnan dos hombres distintos.

NLH: Que es lo que normalmente hacían en el siglo XIX; pero también firmaban los dos. Uno es el de la técnica que lo maneja maravilloso, y el otro es el de la idea que interviene y dirige.

VV: ¿Y un grabador que encarna las dos cosas quién es -o fue- en el Perú?

NLH: (Indica a Luis Torres Villar) Y Sabogal. Martín Moratillo. Félix, Félix Rebolledo¹¹. Gamaniel Palomino¹². Deberían hacerle acá en Escuela de Bellas Artes una exposición. Gamaniel era un hombre tan silencioso... defendió hasta el último a Sabogal. Nosotros en el SHRA¹³ editamos dos publicaciones sobre Gamaniel Palomino: una sobre sus textos de arte, “Notas de arte” se llama, y otra de sus textos sobre personajes históricos de cuando él publicaba en el diario “El Peruano”. Y, además, era un hombre tan humilde... vivía acá en Barrios Altos, en Paruro, y su casa era una oficina que alquilaba. En el mismo dormitorio dormía y era su taller. Un día le dio un paro cardíaco, se murió y nadie se dio cuenta; pasaron más de tres días y por el olor se dieron cuenta que él había muerto. Un hombre de los más sensibles que te puedes imaginar, y grabador.

LTV: “El del negro machete”.

NLH: El negro machete era un personaje que caminaba por las calles de los Barrios Altos siempre con un machete; era un loquito... bueno, como la mayoría de los que andan por aquí. Y él lo retrata. Tiene cosas como Las sahumadoras.

LTV: Tiene varios grabados de interiores de la Escuela.

NLH: Esos grabados no los he visto, pero los dibujos. De ellos se podría hacer una exposición. La última que se hizo fue en SHRA pero ya hace más de diez años. Debería hacerse un homenaje porque además era de acá, de la Escuela de Bellas Artes,

¹¹ Félix Rebolledo (Catacaos, 1944 – Lima, 1986), grabador peruano. Fue uno de los más ilustres artistas de la generación de los sesentas. Murió en la cárcel de Lurigancho (Lima), en la matanza de los penales, durante el primer gobierno aprista.

¹² Gamaniel Palomino (Lima 1921 – 1991), pintor y grabador peruano. Estudió pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fue uno de los discípulos de José Sabogal.

¹³ El Seminario de Historia Rural Andina fue fundado el 10 de marzo de 1966 por el Dr. Pablo Macera. Su línea académica está avocada al estudio y difusión de las ciencias sociales y humanas en las disciplinas de historia, arqueología, antropología, arte y literatura oral. Es propiedad de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

eso es importante. Otro que es maravilloso es Miguel Espinoza Salas¹⁴, un arequipeño maravilloso, maravilloso, que fue a estudiar a Francia y estuvo en el taller de William Hayter, que fue quien inventó una técnica nueva para el grabado en color. Él regresó al Perú -estuvo varios años con Hayter- y retornó a Arequipa porque amaba Arequipa. Tiene una obra donde la figura humana está carente, tú la ves y es de una soledad enorme. Finalmente, el taller de Hayter¹⁵ lo heredó otro peruano que reside en Francia, Juan Valladares¹⁶. Con eso te estás dando cuenta de la importancia de los grabadores peruanos en el extranjero. William Hayter, que era un inglés radicado en París en el Atelier 17, cuando el taller es casi invadido por los nazis, se va a Nueva York y abre el Atelier 17 en Nueva York; es con él que surge la importancia del grabado en Estados Unidos. Tanto por la costa este, cuanto para la oeste. Hayter, en 1952 o 53, regresa a París y es ahí cuando empiezan a llegar a su taller desde todas partes del mundo. Es ahí que llega Miguel Espinoza Salas y también Valladares, que se hace íntimo amigo de Hayter. Valladares también venía de aquí, de la Escuela de Bellas Artes.

LTV: Ambos ganaron el Premio Nacional de Grabado¹⁷.

NLH: ¡Claro, el del ICPNA! Los dos han ganado. Entonces, son artistas muy importantes. Valladares, además, todavía maneja el Atelier 17. ¡Es de esta institución!

LTV: Se está exponiendo ahora, en el ICPNA de Miraflores con los trabajos del *Atelier Contrepoint*, ex Atelier 17. Valladares está en el Perú. Es un señor muy humilde, muy interesante.

NLH: Podrían tratar de contactarlo y proponerle una exposición en su *alma mater* y a él le gustaría, se sentiría halagado de un reconocimiento en su *alma mater*. Haber heredado el taller de Hayter es algo importantísimo.

LTV: En Taiwan está Liau Siu Pin, el maestro del grabado moderno taiwanés. Es un señor que ha sido maestro de todos. Hijo de campesinos, empieza a formarse, viaja a Japón, estudia, viaja a Francia, a Estados Unidos con becas y también va a llegar al Atelier de Hayter y se conocen (se refiere a Valladares). Ahí uno se da cuenta de la importancia del taller como espacio.

¹⁴ Manuel Espinoza Salas (Arequipa, 1950 – Lima, 1986), pintor peruano. Su producción plástica fue figurativa, fue también excelente dibujante y acuarelista, pero sobre todo incansable grabador.

¹⁵ William Hayter (Hackney, 1901 – París, 1985), pintor y grabador británico. Fundó en París el Taller 17 que gozó de notoriedad a nivel mundial. Trabajó para artistas como Ernst, Tanguy, Miro, Picasso y Pollock, entre otros.

¹⁶ Juan Valladares (Chiclayo, 1946), grabador peruano. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Recibió el Primer Premio "Fundación Augusto N. Wiesse", la medalla de oro y el diploma. En el Atelier 17 de W. Hayter, en París, estudió entre 1973 a 1975. Desde 1988 es director asociado del Atelier Contrepoint (ex Atelier 17).

¹⁷ En el año 1965 el Instituto Cultural Peruano Norteamericano establece el Salón Anual de Grabadores y en 1986 surge la Primera Bial de Grabado durante la cual se desarrolla el concurso Premio Nacional de Grabado.

NLH: Eso de Hayter es “El Taller”. Y para que lo haya heredado un peruano...

VV: ¿Y Camnitzer?

NLH: Él andaba con la propuesta de la Unión Panamericana, que es otra cosa totalmente diferente.

VV: Son como dos mundo separados, parece que no se tocan nunca.

NLH: Son dos mundos paralelos que no se tocan. Y además un mundo de elite, porque ahí la Unión Panamericana le prometía “Yo te voy a internacionalizar a ti. ¿Y cómo te internacionalizo? Agarro una exposición tuya y la vuelvo itinerante”. Entonces viaja por México, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Panamá, Colombia, Venezuela, llega al Perú, se va a Bolivia, se va a Chile, Argentina, Uruguay. Te lanza con la Bienal de San Pablo, inventada para eso. En la Bienal había dos premios: uno para latinoamericanos, uno para europeos, para que siempre un latinoamericano tuviera un premio y luego, una vez que ya obtenían el premio de la Bienal, se los colocaba en los museos de arte contemporáneo que se iban creando en cada país. Salvo en el Perú que recién se ha creado (risas). Era el IAC el representante... Es por eso que, cuando tú entras, tienen una parte de esos artistas consagrados. Entonces Szyszlo era uno de ellos, gana uno de los premios en 1963 o 1964 y él se va dos años a Estados Unidos a trabajar. Está dos años en la Unión Panamericana ayudando al cerebro, que era José Gómez Sicre, un cubano que no tenía nada que ver con la revolución, por cierto, y Raffaele Schirru, crítico de arte y galerista argentino que lo que escribe tú lo lees y dices “Oye, qué bien...” y al final termina y no dice nada. Nada. ¿Me entendiste? Una sopa de letras. Luego había un monitoreo en los periódicos más importantes: *El Comercio* en Lima, *Excelsior* en México, *El Mercurio* en Chile, *La Nación* en Buenos Aires. Además se les daba a su servicio las plumas más connotadas: Mario Vargas Llosa, Octavio Paz y etcétera, etcétera.

VV: Ninguno de esos artistas era grabador.

NLH: Era más que nada pintura, pintura.

VV: ¿Y eso no ha cambiado y tampoco va a cambiar?

NLH: No. Esa era la política cultural de Estados Unidos hacia nosotros, hacia sus colonias. Los “gringos” eran coherentes: querían ser la capital cultural del mundo. Cosa que nunca lograron, pero sí se transformaron en la capital económica. Por algo existen la Sotheby’s Gallery y los museos, porque tienen unos museos espectaculares: compran obras de arte como inversión económica. Para ellos el arte es inversión económica. Al punto tal que si los franceses quieren hacer una exposición sobre impresionismo tienen que pedir las obras a Estados Unidos. ¿Cómo la ves?

LTV: Es complicado.

NLH: Complicado. Pero es el poder del dinero. Nosotros somos seres humanos que vivimos en un tiempo y nos tiene que afectar obviamente todo lo que está viviendo nuestro tiempo y, entre ello, ¡la política! Entonces un arte apolítico no existe. Porque desde el momento en que tú haces arte abstracto ya estás tomando una postura: no transmitir, no decir e ignorar a cierta parte de la sociedad además. Estás tomando una postura, no necesariamente debe ser un desplegado escrito como lo hacía Diego Rivera o Siqueiros.

VV: ¿Entonces el arte contemporáneo va todo por ese camino?

NLH: Va todo por ese camino. Y de forma paralela va otro arte.

VV: Una pregunta banal, la última. ¿Los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes dónde se ubican respecto al arte contemporáneo?

LTV: Están produciendo. Es conflictivo... lo circuitos están bien cerrados, abren muy poco. Pero los compañeros míos yo los veo ahí, “batallando”. La Escuela, por ser nacional, tiene una ventaja porque incluye todo, como un pequeño Perú y, además, con una vena contestataria. Por eso siento que acá se produce un arte bien sincero. He estado viniendo casi de manera prolongada últimamente y sí veo que hay cosas interesantes. A mí me hace pensar que dentro de un tiempo, como de cinco años, va a haber un grupo bien interesante.

NLH: Cuando dicto clases, por ejemplo, les digo a mis alumnos: “Este es arte académico y esto es arte no académico”, pero las dos líneas son válidas. “No es porque yo aprendí en la Escuela de Bellas Artes mi obra vale más que la tuya que aprendiste junto a tu padre”. Puedes salir de Bellas Artes o de la Católica y pasaste por la Escuela y la Escuela no pasó por ti. Hay, por supuesto, personas que ni siquiera pasaron por la Escuela y, sin embargo, son genios. Entonces hay que tener mucho cuidado con el lenguaje porque es una manera de colonizar.

LTV: Justamente de esas hibrideces en las que el hijo ha aprendido del padre, llegando acá a la Escuela se discute. Y al final sale un proceso híbrido bastante interesante. Si lo pienso a la larga, nunca he podido alejarme, por ejemplo, del trabajo sobre papel porque mi papá hacía fotografía. Yo también he continuado produciendo sobre el papel.

NLH: Tu padre ha sido tu primer maestro, sin querer.

LTV: Un sincretismo. Junto con el vivir en ese espacio entre el mundo agrario y el proceso de urbanización en Cajamarquilla. Esa es mi ruta. De alguna u otra forma la estoy observando en muchos otros jóvenes que se están formando acá.

NLH: Tú eres un ejemplo, y los otros que tú señalas, y que vienen caminando ahorita, son jóvenes artistas que han tomado las herramientas que les han dado sus padres, y su contexto, junto con las herramientas que están recibiendo en la Escuela de Bellas Artes, las han integrado, y las han lanzado con otra propuesta.

VV: Agradezco a ambos por esta conversación.

NLH: Gracias a Luis.

LTV: Ha sido un placer.

Nanda Leonardini Herane.

Licenciada en Artes Plásticas y Diseño Industrial (Universidad de Santiago, Chile, 1975). Maestría en Arte Latinoamericano (UNAM, 1980) y en Historia del Arte (UNAM, 1984). Doctorado en historia (UNAM, 1998). Diploma en Museología (PUCP, 1994) y en Antropología (PUCP, 1997). Investigadora del Instituto de Investigaciones Humanísticas (UNMSM). Docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (1980-1981) y en la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad Cristóbal Colón de Veracruz, México (1984-1986). Profesora principal de Arte Latinoamericano de los siglos XIX y XX en la Escuela de Arte y en la Unidad de Posgrado de la Maestría y Doctorado en Arte Peruano y Latinoamericano (UNMSM).

Luis Torres Villar.

Grabador. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en el Perú y, a nivel internacional, en Argentina, EE.UU., Polonia, Portugal, España, Rumania, China, Corea, Japón y México. Ha sido premiado en: “XXXII Salón Nacional de Grabado IPCNA”, “Pasaporte para un Artista 2009”, Premio de Honor de la “XIV Bial Internacional de Grabado ROC” (Taiwán, 2010), mención de honor en la “5ta Bial Internacional de Exlibris”, Contratalla (España), mención honrosa en el “III Concurso nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú” (2011), Primer premio en el “VII Concurso Nacional de pintura del Banco Central de Reserva del Perú” (2015), Primer Premio en la “Bial Internacional de Grabado ROC” (Taiwán 2016). Artista en residencia en el taller del artista belga Hugo Besard en la “Real Academia de Bellas Artes” de Amberes y del “Programa de Artistas” de la Universidad Torcuato Di Tella en Argentina (2012). Su obra se encuentra en la colección del BCR del Perú, del Museo de Arte de Lima MALI y diversas colecciones particulares.