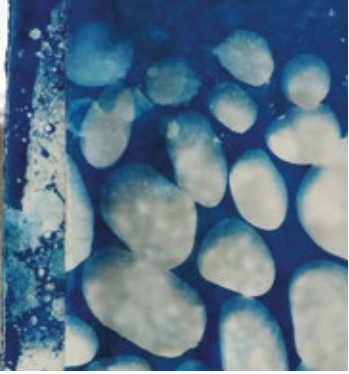


rinoceronte

08





EDITORIAL

La investigación y la interdisciplinariedad, ejes transversales del Modelo Educativo PUCP, enriquecen la producción académica institucional; y el campo de las artes plásticas, no obstante sus singularísimas características, no escapa de este hecho, pues esos ejes nos llevan a sincronizar nuestros métodos para el estudio y materialización del objeto artístico. En esa línea de trabajo, esta octava edición de la **REVISTA RINOCERONTE** presenta el proyecto **Dioses y Hombres de Huarochirí: Las imágenes** como resultado del proceso sinérgico que surge de relacionar Arte y Antropología, y cuya propuesta es ilustrar el Manuscrito de Huarochirí (Francisco de Ávila, ¿1598?)¹

El proyecto, asesorado por María del Pilar Fortunic, busca crear imágenes urgentes y necesarias a partir del hecho social, la educación y el patrimonio nacional. Estas temáticas son como directrices que alientan el ejercicio de la investigación, a través del grabado, por parte de estudiantes y docentes de la especialidad. Entonces, a lo largo de tres semestres académicos, se implementó la actividad en la programación de cinco cursos, llegando inclusive a comprender el trabajo extracurricular de sus docentes. Así, con la participación de 55 estudiantes y once docentes, se alcanzó un total de 74 estampas, divididas en 21 capítulos; 42 estampas de especies de la flora y la fauna peruanas; once estampas dedicadas a las deidades; dos exposiciones; dos conferencias. Para este 2017, nos preparamos a completar los 31 capítulos que conforman el documento.

Con este alentador precedente, presentamos en la primera sección **MATRIZ** otros universos de la gráfica impresa. En **Apuntes sobre una gráfica expandida de Silvia Dolinko** (AR) se desarrolla uno de los temas abordados por su autora en las conferencias ofrecidas durante su visita en el semestre pasado. El artículo nos acerca, con ejemplos, al sentido de la práctica contemporánea de algunas expansiones gráficas que utilizan como medio un “recurso residual”, concepto asignado a lo que comúnmente conocemos como estarcido o estencil. Seguidamente, **Ana Galina Paredes**, docente de la especialidad de Grabado, en **La electrografía: entre la luz y la electricidad** nos explica la transición tecnológica y estética que produjo la utilización de nuevos recursos y medios, como la fotocopidora, y con ello la consiguiente ampliación del lenguaje artístico y gráfico.

Abre la sección **PORTAFOLIO** la presentación del referido proyecto **Dioses y Hombres de Huarochirí: Las imágenes** de **María del Pilar Fortunic**. El artículo fundamenta la ilustración del célebre Manuscrito a través del grabado, partiendo de la cita del párrafo introductorio del propio documento: “Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir, la vida de todos ellos, en todas partes, no se habría perdido. Se tendrían también noticias de ellos como existen sobre los españoles y sus jefes; aparecerían sus imágenes” y afirmando, de esta manera, nuestra necesidad de grabar. En esta misma sección, **Debrah Montoro** nos presenta **El humor en defensa del grabado**, que es una síntesis de su tesis para obtener la licenciatura. La investigación propone, a través del estudio de las características rigurosamente técnicas del grabado, la complejidad expresiva y creativa reservada al arte del grabado y sus dominios. Cerrando esta sección, **Paulo**

Cheida Sans (BR), fundador y director del Museo Olho Latino, escribe una **Breve declaración por el vigésimo aniversario del Colectivo Olho Latino**, donde narra la historia de la conformación del Colectivo y las estrategias curatoriales de su dirección para la creación, producción y montaje de una obra colectiva de grabado.

Presentamos en la sección **EGRESADOS 2015** el proyecto **Tramantes** de **Aránzazu Otero**, que es una instalación en gran formato y entramado que interpreta matéricamente la afección del tejido individual y del social, propia del intercambio mutuo. **Diana Arteaga** nos presenta **HAGA Arte, Grabado Ambulante**, una intervención de participación para un público de a pie en pos de llenar vacíos de conocimiento acerca del arte del grabado en la educación básica y en el medio local. Otro Proyecto es **Yo india, Yo español** de **Ana Lucía Masías**, que busca conversar con el espectador, por medio de sensaciones táctiles, sobre la violencia contra la mujer indígena durante el mestizaje que produjo la conquista y colonización de América. Cierra este conjunto **La Memoria del Sol**, un proyecto de intervención en el espacio arqueológico de **Ana Zegarra**, que, valiéndose de la serigrafía y una tinta fotosensible, consigue revelar al público la gráfica de los vestigios arqueológicos del lugar de origen.

Abre el conjunto de proyectos de los **EGRESADOS 2016** **Puliendo el retrato del jefe de estado: La superficialidad de los métodos de impresión planográfica reflejada en la historia política del Perú** del alumno **José Carlos La Torre**, merecedor del Premio Euroidiomas, consistente en una exposición individual. Seguidamente, **Miguel Torres** presenta **La presión de la violencia en el entorno familiar peruano: un proyecto de resiliencia a través del uso del barro**, numerosa producción de piezas y moldes que, por oposición de imágenes, remite a huellas maleables en la psiquis humana. **Lucía Coz**, premiada con el Premio a la Crítica 2016 por su proyecto **Inmerso/inmenso**, describe en la impronta del azul cian la importancia de convivir con el espacio marino y otras metáforas que se desprenden del vínculo. **Iama Urqu: Esencial Sintonía** es el proyecto de **Andrea Saito**, que obtuvo el Premio Winternitz 2016. La instalación recrea una sutil relación con nuestros ancestros, con su profunda herencia que debemos preservar. **David Pimentel** en **Gráfica del recurseo: la huella silenciosa de la vía pública** presenta imágenes y carteles fragmentados que configuran el sentido invasivo de la gráfica industrial en Lima. Finalmente, en **Mujeres que transforman: costuras y narraciones de huellas que van dejando en su espacio laboral**, **Geraldine Neciosup** nos señala el rol de la mujer trabajadora informal en la economía del país.

Las dos últimas secciones **DESCENTRALIZADOS Y RESEÑAS DE LIBROS** son la síntesis de eventos y producciones de grabado, desarrollados por estudiantes, docentes, artistas grabadores y las instituciones que les acogen. Finalizamos esta entrega, con un resumen gráfico del proyecto **Dioses y Hombres de Huarochirí: Las imágenes**.

¡Felicitaciones! Les alentamos a continuar mostrándonos sus imágenes.

EDICIÓN

Olga Flores

COMITÉ EDITORIAL

Máximo Antezana
Juan Peralta
Zoila Reyes
Carolina Salinas

REVISIÓN DE TEXTOS

Luz García Hidalgo

DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Carla Franco

CARÁTULA

Proyecto **HAGA Arte**,
Grabado Ambulante
de Diana Arteaga

IMPRESIÓN

Forma & Imagen
Av. Arequipa 4558,
Miraflores, Lima.
Hecho el depósito legal en la
Biblioteca Nacional del Perú:
N° 2011-06014

Pontificia Universidad
Católica del Perú
Rinoceronte es una
publicación de la
Especialidad de Grabado
de la Facultad de Arte
y Diseño de la PUCP.

Av. Universitaria 1801
San Miguel
Lima 32 - Perú
T (511) 6262000
Anexo: 5617
F (511) 6262805
Apartado Postal 1761
Lima 100

MATRIZ

- 2 APUNTES SOBRE UNA GRÁFICA EXPANDIDA
Silvia Dolinko
- 6 LA ELECTROGRAFÍA: ENTRE LA LUZ Y LA ELECTRICIDAD
Ana Galina Paredes

PORTAFOLIO

- 10 DIOS Y HOMBRES DE HUARACHIRÍ: LAS IMÁGENES
María del Pilar Fortunic
- 16 EL HUMOR EN DEFENSA DEL GRABADO
Debrah Montoro
- 19 BREVE DECLARACIÓN POR EL VIGÉSIMO ANIVERSARIO DEL COLECTIVO OLHO LATINO
Paulo Cheida Sans

PROYECTOS EGRESADOS 2015

- 24 TRAMANTES
Aránzazu Otero
- 26 PROYECTO **HAGA ARTE**, GRABADO AMBULANTE
Diana Arteaga
- 28 YO INDIA, YO ESPAÑOL
Ana Lucía Masías
- 30 LA MEMORIA DEL SOL
Ana Zegarra

PROYECTOS EGRESADOS 2016

- 32 PULIENDO EL RETRATO DEL JEFE DE ESTADO: La superficialidad de los métodos de impresión planográfica reflejada en la historia política del Perú
José Carlos la Torre
- 34 LA PRESIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL ENTORNO FAMILIAR PERUANO: Un proyecto de resiliencia a través del uso del barro
Miguel Torres
- 36 INMERSO/INMENSO
Lucía Coz
- 38 IAMA URQU ESENCIAL SINTONÍA
Andrea Saito
- 40 GRÁFICA DEL RECURSEO: La huella silenciosa de la vía pública
David Pimentel Segura
- 42 MUJERES QUE TRANSFORMAN: Costuras y narraciones de huellas que van dejando en su espacio laboral
Geraldine Neciosup

- 44 DESCENTRALIZADOS
- 47 RESEÑA DE LIBROS
- 48 GRABADO DEL SEMESTRE

¹ Dioses y Hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?) / Edición bilingüe / Traducción castellana de José María Arguedas / Estudio bibliográfico de Pierre Duviols / Lima, Perú / 1966. Editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos.

APUNTES SOBRE UNA GRÁFICA EXPANDIDA

LA NOCIÓN DE GRÁFICA EXPANDIDA PUEDE IMPLICAR, POR UNA PARTE, CUESTIONES DE ORDEN MATERIAL O DE DISPOSITIVOS EN FUNCIÓN DEL DESARROLLO DE RECURSOS Y TÉCNICAS, Y EN OPOSICIÓN AL MÁS ACOTADO REPERTORIO HISTÓRICO DEL GRABADO.

Ante la ampliación de posibilidades y procedimientos como proceso sostenido desde hace varias décadas, y a partir de la idea de un **campo expandido** formulado por Rosalind Krauss, me interesa plantear en este artículo algunos apuntes y ejemplos sobre lo que denomino *gráfica expandida*.

Esta noción permite considerar de manera inclusiva a diversas prácticas en torno a la imagen impresa. A la vez, involucra una toma de posición terminológica, al poner en juego la más amplia denominación de obra gráfica por sobre la tradicional —y tantas veces ortodoxa y taxativa— definición de grabado como disciplina artística. La noción de *gráfica expandida* puede implicar, por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico del grabado; por otra, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio.

Mientras que las variables gráficas que cruzan o involucran materia y espacio pueden ser múltiples y vastas, probablemente las referencias más recurrentes sean aquellas vinculadas a las posibilidades de las nuevas tecnologías. Sin embargo, me interesa señalar aquí —tal vez un poco provocativamente— algunas expansiones contemporáneas a partir de la puesta en juego de un recurso que, en términos de Raymond Williams, podría considerarse *residual*: el estarcido o esténcil, y su posibilidad de intervención en el espacio público. Invoco entonces el registro testimonial del artista argentino-gallego Luis Seoane:

El modesto local del Centro Republicano al que estábamos asociados, en compañía de una mayoría de obreros y artesanos, lo transformábamos por las noches en taller. Con hojas de afeitar o con navajas bien afiladas, recortaba, en hojas de cartón de poco peso, figuras satíricas referidas al rey, al dictador

de turno o a los políticos del régimen. Las trepas que iba haciendo pasaban inmediatamente a manos de otros compañeros que estarcían los colores. En algunas horas teníamos la cantidad suficiente de carteles que se pegarían en los claustros universitarios o en las calles. [...] Aquellos primeros estarcidos surgieron imitando a los pintores de paredes que usaban trepas para decorar zócalos, un procedimiento antiguo y popular.¹

Tal como rememora este artista respecto de sus primeras experiencias en Galicia, a principios de los años treinta, el estarcido era un recurso que procedía del ámbito de la producción popular de imágenes y carecía, por esos tiempos, del reconocimiento simbólico como medio para la realización de obras de arte.

Reconocido su “estatuto artístico” a partir del proceso —iniciado en los años sesenta— de aperturas y discusión de cánones, este procedimiento ha resultado recurrente en diversas prácticas artísticas contemporáneas. A modo de síntesis, destaco dos ejemplos. Un caso, de intervención en un espacio museográfico: un *continuum* de letras, realizadas a partir de plantillas horadadas, se despliega a lo largo de cuatro metros de papel para recomponer fragmentos seleccionados de *Los viajes de Gulliver* en la obra *Swift en Swift* (1969); el lugar de presentación, un certamen de grabado experimental en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; su autor, Juan Carlos Romero, postulaba con ella una denuncia política a partir de la carga poética de su composición tipográfica. El otro caso, de expansión en el espacio urbano: a la vera del Tíber, se develan figuras de personajes y seres legendarios de la historia de Roma en *Triumphs and Laments* del sudafricano William Kentridge (2016); el medio por el que surgen es la presión del chorro de agua sobre una matriz de grandes dimensiones y el soporte es el muro con el detritus y la suciedad acumulados por centurias.

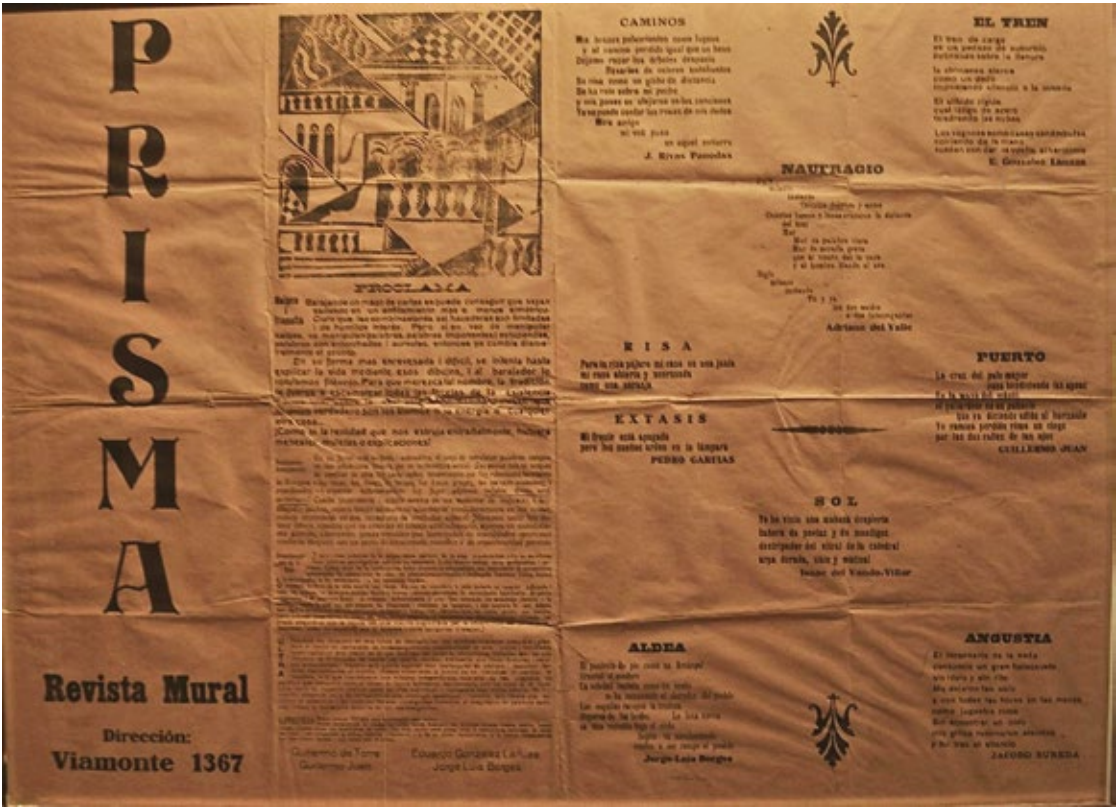
Una matriz de estarcido puede ser la vía para un esténcil callejero, una obra de gráfica experimental, una intervención de arte público monumental, pero también para la multiplicación de un simple anuncio publicitario. Similar situación sucedió, en



Luis Seoane, Cabeza verde y azul, 1970. Estarcido



Juan Carlos Romero, *Swift en Swift* (1969).



Prisma, Revista mural, 1921.

distintos momentos históricos, con otras técnicas de impresión (litografía, xilografía, serigrafía), que podían ser empleadas tanto para la producción de “obras artísticas” como de otro tipo de imágenes. La historicidad de las técnicas y de sus procesos de validación resulta, en este sentido, una cuestión clave.

En este sentido, recordemos que hubo un tiempo en el que la gráfica industrial y el grabado coincidían dentro del universo general de la imagen impresa, en el que ninguno poseía una especial valoración artística. Paulatinamente, los procesos de impresión artística y mecánica se fueron escindiendo y diferenciando en términos cualitativos y simbólicos. Y entonces, los cánones y fronteras de las disciplinas artísticas, tan férreamente construidas y sostenidas, comenzaron a ponerse en cuestión y luego a derribarse: los recursos, poéticas y procedimientos fueron ampliados; los espacios de visibilidad e intervención fueron expandidos. El antiguo grabado tuvo el desafío de ser repensado (y expandido), en tanto gráfica contemporánea.

Otro ejemplo que puede señalarse respecto del cruce entre expansión material y espacial —y también de las funciones de la imagen— es el relacionado con el afiche. Asociado inicialmente a la difusión comercial o política, el afiche tiene un largo historial en su relación con las propuestas de artistas. Cuando la vanguardia ultraísta irrumpió en Buenos Aires lo hizo a través de *Prisma*. Revista Mural (1921), con la que empapeló las paredes del centro de la ciudad; en ese impreso de grandes dimensiones se estableció un diálogo entre la xilografía modernista de Norah Borges y la proclama-manifiesto de su hermano, Jorge Luis Borges. Por esos mismos tiempos, se lanzaba en Puebla (México) el “comprimido estridentista” *Actual*. Hoja de Vanguardia; el diseño de la publicación mural mexicana se encontraba dominado por la imagen del autor del manifiesto e ideólogo del movimiento, Manuel Maples Arce, en relación con el juego tipográfico. Un emprendimiento posterior que vinculó gráfica y poesía fue la revista-cartel Alicia la Roja, con cuatro ediciones publicadas en Puerto Rico entre 1972 y 1979.

Son muchos los casos que reafirman el rol privilegiado jugado por afiches, estenciles y demás inscripciones gráficas desde las paredes de las grandes ciudades. A lo largo de los años sesenta y principios de los setenta, Ricardo Carpani difundió, desde los muros de las ciudades argentinas, imágenes de trabajadores robustos y en lucha, a través de afiches vinculados a la militancia política. Los impresos realizados desde el Atelier Populaire de Beaux-Arts —integrado por muchos artistas latinoamericanos residentes en París— intervinieron visualmente, desde las paredes de la capital francesa, junto al movimiento de estudiantes y obreros en el célebre Mayo ‘68.

En ese mismo año, las obras de la gráfica mexicana retomaban la tradición local de intervención social de las obras de José Guadalupe Posada o de los miembros del Taller de Gráfica Popular para denunciar, desde los muros, la situación de represión y violencia institucional local. Podría seguir sumándose una nutrida cantidad de ejemplos a este historial de intervenciones a partir del recurso del afiche o la pegatina, y llegar hasta los realizados en las recientes campañas contra la violencia de género en distintos países del mundo.

Para concluir —y en relación con algunas de las referencias recién mencionadas—, me gustaría detenerme en el caso del porteño Taller Popular de Serigrafía (TPS), activo entre 2002 y 2007. El nombre de esta agrupación conllevaba un implícito juego de palabras, al proyectar referencias hacia otros colectivos: por una parte, aludía a siglos de partidos políticos y a las contemporáneas asambleas populares surgidas a partir de la crisis político-económica argentina del 2001, y por otra, establecía un vínculo con el TGP mexicano y el Atelier Populaire. El TPS realizó sus serigrafías en la calle, en el marco de manifestaciones sociales contra diversas formas de impunidad y crímenes. Impresas en el espacio público, en tanto escenario de acción colectiva, sus imágenes fueron multiplicadas en papeles, banderas e incluso sobre la ropa de los manifestantes. En sus intervenciones, el taller se hizo móvil y se extendió a las calles.

1. Luis Seoane, sin título, catálogo de exposición 15 témperas estarcidas, “Guerreros romanos” y otras, Buenos Aires, Galería del Triángulo, 1970.



Taller Popular de Serigrafía, Somos nosotros, 2002.



Atelier Populaire



Silvia Dolinko
Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Profesora de Arte argentino y americano del siglo XX en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* (Edhasa, 2012) y editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA-Eduntref, dos volúmenes, 2011-2012) y de *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes, 2010). Es codirectora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES/UNSAM y coordinadora de su Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual.