

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO

FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICAS SOCIALES Y
EDUCACIÓN

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TESIS

“Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura
Muchick”

Presentada para obtener el título profesional de Licenciado en Arte
Especialidad Artes Plásticas.


INVESTIGADOR : Segura Tepo Segundo Pablo

ASESOR : M. Sc Coronado Moreno Cesinia.

Lambayeque, Diciembre 2019

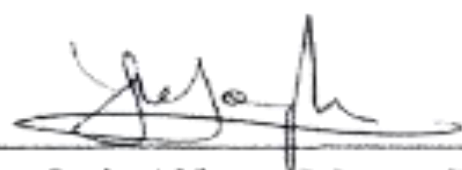
HOJA DE FIRMAS

Lic.



Juan Carlos Granados Barreto
Presidente

M. Sc.




Luis Alfonso Manay Saenz
Secretario

M. Sc.



Luis Mercedes Flores Morilla
Vocal

M. Sc.




Cesinia Coronado Moreno
Asesor

Declaración Jurada de originalidad

Yo, Segura Tepo Segundo Pablo, investigador principal, y Coronado Moreno Cesinia, asesora del trabajo de investigación “Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick”, declaramos bajo juramento que este trabajo no ha sido plagiado, ni contiene datos falsos. En caso demostrara lo contrario, asumo responsablemente la anulación de este informe y por ende el proceso administrativo, a que hubiera lugar. Que puede conducir a la anulación del título o grado emitido como consecuencia de este informe.

Lambayeque, diciembre de 2019



Segura Tepo Segundo Pablo
Investigador

Dedicatoria

Esta tesis está dedicada a mi esposa e hija, por ser mi impulso a mejorar a diario y apoyarme en todo momento.

También quiero dedicar mi tesis a la población lambayecana, de manera especial a los que se dedican a este arte.

A los alumnos de secundaria que les interese estudiar la profesión artística.

Agradecimientos

Quiero agradecer a Dios por darme salud, conocimiento y bienestar para desarrollar el presente trabajo de investigación.

De igual forma agradecer a Coronado Moreno Cesinia por aportar información y conocimiento de suma importancia en el desarrollo de la investigación.

Agradecer a mis padres por haberme formado con buenos valores e inculcarme a crecer profesionalmente.

Asimismo, mi reconocimiento a los investigadores antecesores que aportaron con sus investigaciones a difundir el presente arte.

INDICE

Resumen.....	9
Introducción	10
Capítulo 1. Antecedentes y bases teóricas	12
1.1. Antecedentes.....	12
1.2. Base teórica	12
1.2.1. Iconografía	12
1.2.2. Grabado Tradicional	13
1.2.3. Convenciones.....	18
1.2.4. Edición.....	20
1.2.5. Marco	21
1.2.6. Grabado no tradicional y desplazamientos	22
1.2.7. Gofrado y volumen en el grabado	25
1.2.8. Tradición Cotidiana.....	27
1.2.9. Referentes.....	34
1.3. Grabado en el Perú	39
1.4. Grabado en la Colonia	42
1.5. Grabado en la República	43
1.6. Grabado Contemporáneo	46
1.6.1. Escuela Nacional de Bellas Artes	46
1.6.2. Pontificia Universidad Católica del Perú.....	48
1.6.3. José Carlos Ramos	50
1.7. Pasos para el grabado de arenado.....	51
Capítulo II. Métodos y materiales	53
Capítulo III. Resultados y Discusión	54

Resumen

La presente investigación denominada “Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick”, se realizó con la finalidad de diferenciar que dentro del grabado es primordial la existencia y desarrollo de la técnica, pero otro aspecto del grabado es su lenguaje, el cual ha constituido un campo donde encontramos términos ligados entre sí para referirnos a ideas, métodos o condiciones propias de este. Donde el uso de estas definiciones tiene como función de ampliar estas acepciones aceptadas tradicionalmente en el mundo del grabado.

Se planteó como objetivo general, determinar qué factores tienen influencia en la difusión de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche en la provincia de Lambayeque.; asimismo los objetivos específicos que se han formulado son los siguientes: primero, desarrollar talleres de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche con los estudiantes de la carrera profesional de Artes Plásticas de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, el segundo objetivo es: fomentar una sociedad sensible a la diversidad cultural y las cuestiones éticas, sociales y ambientales.; el tercer objetivo específico busca analizar la producción de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche.

El enfoque de investigación es cualitativo, de diseño no experimental descriptivo, que permitieron el análisis e interpretación de los datos recopilados, para ver qué factores influyen en la difusión de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche. Para la recolección de datos, se utilizó técnicas como la encuesta realizada a escultores que realizan dicha técnica.

Palabras clave: iconografía, moche, grabado en vidrio.

Summary

The present investigation called “Methodology of the glass sandblasting technique on muchick culture”, was carried out with the purpose of differentiating that within the engraving the existence and development of the technique is essential, but another aspect of the engraving is its language, which has constituted a field where we find terms linked to each other to refer to our own ideas, methods or conditions. Where the use of these definitions has the function of extending these meanings traditionally accepted in the world of engraving.

The general objective was to determine which factors have an influence on the diffusion of the technique of glass engraving with sand, with Moche iconography as reference in the province of Lambayeque .; Likewise, the specific objectives that have been formulated are the following: first, to develop workshops on the technique of glass engraving with sand, having as reference the Moche iconography with the students of the professional career of Plastic Arts of the Faculty of Social Historical Sciences and Education of The National University Pedro Ruiz Gallo, the second objective is: to foster a society sensitive to cultural diversity and ethical, social and environmental issues .; The third specific objective seeks to analyze the production of the technique of engraving in glass with sand having as reference Moche iconography.

The research approach is qualitative, non-experimental descriptive design, which allowed the analysis and interpretation of the data collected, to see what factors influence the dissemination of the technique of glass etching with sand having as reference the Moche iconography. For data collection, techniques such as the survey of sculptors who perform this technique were used.

Keywords:

Iconography, moche, glass engraving.

Introducción

En el ámbito cultural, de la metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick, es nueva porque puede ser muy útil para la supervivencia de los artistas peruanos al mejorar su productividad, eficacia, imagen que se puedan exponer en los distintos museos de sitio. Sin embargo, somos un país en el cual la atención el apoyo al artista peruano es un tema que pasa a segundo plano.

El tema a defender lleva varios aspectos importantes para el arte de la provincia Lambayecana, porque habla sobre la innovación en el proceso del Grabado en arena, por lo cual este proyecto se vincula de una forma determinada a entender y organizar los procesos de enseñanza y aprendizaje que permitan conocer la realidad y el mundo de una manera mucho más objetiva a través de esta técnica en conocimiento de habilidades de la persona humana en la que hoy en día el hombre se proyecta para el avance de la tecnología en la Educación de nuestro país.

La presente investigación brindara una guía del proceso de grabado socializando a todos los especialistas en la materia y así demostrar el conocimiento del Grabado en vidrio con la técnica del arenado, a efecto de incluirlo durante el plan curricular de la Escuela Profesional de Arte. Para lo cual se divide en cuatro capítulos, en el capítulo I se aborda los antecedentes de estudio, así como la presencia de la técnica del grabado de arena en vidrio teniendo como referente a la iconografía moche. Además, abarca la situación actual y las tendencias que caracterizan a la sociedad de hoy, en relación a dicha técnica.

En el capítulo II, se presentan los aspectos metodológicos de la investigación dónde se precisa el tipo y nivel de investigación, la metodología y se describe las técnicas e instrumentos utilizados en la recolección y procesamiento de los datos.

Los resultados de la investigación, su análisis e interpretación de la información obtenida en las entrevistas realizadas, forman parte del capítulo III.

Finamente se presentan las conclusiones y recomendaciones, así como las referencias bibliográficas y los anexos que forman parte de la presente investigación.

Capítulo I. Antecedentes y bases teóricas

1.1. Antecedentes.

Debido a que no existen investigaciones referentes a la técnica en estudio, se consideraron los siguientes:

Domínguez, G. (2000), entiende la técnica de grabado en arena como un proceso en que las relaciones entre contenidos de las distintas áreas de conocimiento se hacen en función de las necesidades que surgen a la hora de resolver problemas para comprender y mejorar la realidad.

Alcalde (2003: 68), el arte del grabado de arenado, medio de expresión, representación gráfica que se realiza debe ser considerada como el lenguaje del pensamiento y el conocimiento de las técnicas y materiales en el desarrollo de la imaginación y creatividad.

Bejarano, F. (2009:127). El arte del grabado es una necesidad vital que se hace posible en primer lugar adaptarse al mundo y posteriormente llegar a ser creativo, imaginativo y autónomo.

Abad, J. (2008). El grabado constituye un complemento muy importante para proporcionar experiencias muy significativas, modificar y entender la realidad.

Hernández (2003). El grabado pone de manifiesto la manera de sentir, de pensar dando respuestas a sus cuestiones e indagaciones atribuyendo sentido al mundo y a las relaciones que establece consigo mismo y con los demás.

1.2. Base teórica.

1.2.1. Iconografía

La iconografía Mochica viene a ser el conjunto de imágenes encontradas en pinturas murales, orfebrería y cerámica, el cual contiene una serie de mensajes cuyo significado no siempre es fácil de interpretar.

Los Mochica plasmaron este entorno de su mundo cultural y religioso en su expresiva cerámica perfeccionando una actividad artística que constituye mejor documento y testimonio de su cultura: hombres, divinidades, animales, plantas y complejas escenas fueron representadas.

Los Mochica desarrollaron su cerámica dos grandes vertientes: pintura y escultura. frente a la famosa plástica Mochica, que asombra por expresividad de sus "retratos" de arcilla, se encuentran también las representaciones pictóricas plasmadas sobre superficie globular que eran ceramios. Mediante trazos perfilaron figuras y complejas escenas donde seres representados derrochan vida y movimiento.

Así, la posición de extremidades puede indicar quietud, caminata, carrera o baile; inclinar el torso hacia adelante implica velocidad y la posición de la cabeza, reverencia o dignidad. En artísticas discordancias anatómicas, estas figuras combinan partes de frente y de perfil. En sus esquemáticos dibujos, esta perspectiva se establece reduciendo el tamaño de las representaciones distantes. Otras veces, se recurre a separar paneles horizontales que indican diversos planos. El tamaño y proporción de los actores señala su rango e importancia en la escena: los señores eran siempre representados más grandes que los hombres comunes.

Los estudios recientes dejan en claro que el arte Mochica no captó todos los aspectos de la vida cotidiana y que graficó únicamente imágenes y escenas significativas referidas a eventos, temas ceremoniales constantes y probablemente mitos y relatos que reflejan su concepción del mundo. Una selección representativa nos aproxima a este fascinante mundo de imágenes gráficas.

1.2.2. Grabado Tradicional

Entendiendo tradicional como algo que se transmite, preservando o siguiendo ideas, normas y costumbres del pasado para que estas logren perdurar en el tiempo. Al comenzar por la significación del grabado más tradicional, nos referimos a fijar, tallar, esculpir, rayar o morder sobre algún soporte, plancha o matriz con algún modo o herramienta directa o indirectamente, las cuales dependiendo de las características del soporte inciden en esta, como es la utilización de surcar o incidir en el metal donde también son utilizados determinados barnices y ácidos que muerden o corroen sobre este, para finalmente, ser reproducida o estampada. Aquí es primordial lo mecánico del proceso, independiente si este fue impreso manualmente o mecánicamente, ya que la repetición de estos gestos genera la posibilidad de ediciones al reproducir las copias iguales en un determinado número de veces.

Los procedimientos de estas técnicas utilizadas de forma tradicional se dividen comúnmente en: grabado en relieve, huecografía, planografía y técnica de tamiz.

En el grabado en relieve, como la xilografía y el linóleo, el grabador trabaja retirando el material con herramientas como gubias y formones. Los huecos hechos en la madera corresponden a los espacios blancos donde posteriormente al entintar la matriz se marca la superficie que no ha sido tallada. Esta puede ser impresa manualmente con la utilización de baren o con una prensa.

“Con toda su utilidad, sin embargo, el grabado en madera fue más bien un procedimiento tosco de impresión de dibujos. Es cierto que su propia tosquedad resulta eficaz. La calidad de estos grabados populares de finales del medievo nos hace recordar a veces nuestros mejores carteles; son sencillos en sus contornos y de poco coste. Pero los grandes artistas de la época tuvieron otras ambiciones. Deseaban demostrar su dominio de los detalles y sus facultades de observación, para lo que no resultaba adecuado el grabado en madera. Por consiguiente, estos maestros eligieron otro medio que produjera efectos más sutiles.” (Gombrich Ernst, 2006)



*Barlach, Ernst
Xilografía
La cruz y los ladrones de tumbas
1919*

La xilografía dentro del grabado es conocida como una de las técnicas más toscas visualmente, lo que demuestra que dentro del grabado la existencia de técnicas optadas por artistas los caracteriza por una línea o perfil claramente evidenciado en sus trabajos.

“Al igual que Durero (...), Rembrandt fue extraordinario no solo como pintor sino también como grabador. La técnica que empleó no fue ya la del grabador en madera o en cobre, sino un procedimiento que le permitió trabajar con mayor libertad y rapidez que las consentidas por el buril. Esta técnica se denomina aguafuerte; incisiones en la plancha, el artista cubre esta con barniz y dibuja sobre él con una aguja.” (Gombrich Ernst, 2006)

Por otro lado, están las técnicas de huecograbado o calcografía donde por medios mecánicos o químicos la matriz es escarbada o mordida generando en esta diversos volúmenes, relieves o incisiones, las que corresponden a la imagen quedando la tinta en estas. Esta técnica puede ser hecha de forma directa (buril, punta seca, manera negra) donde no existe aplicación de barnices para la elaboración de la imagen, sino que la herramienta influye directamente en el metal. Y puede hacerse de forma indirecta como el aguafuerte, tinta al azúcar, barniz blando, aguainta y terrazas son en donde los barnices y ácidos tienen un papel fundamental en la elaboración de la imagen, donde el grabador trabaja ordenada y prolijamente, ya que estos procedimientos son los que corroen la matriz y definen el buen o mal manejo de estas técnicas.

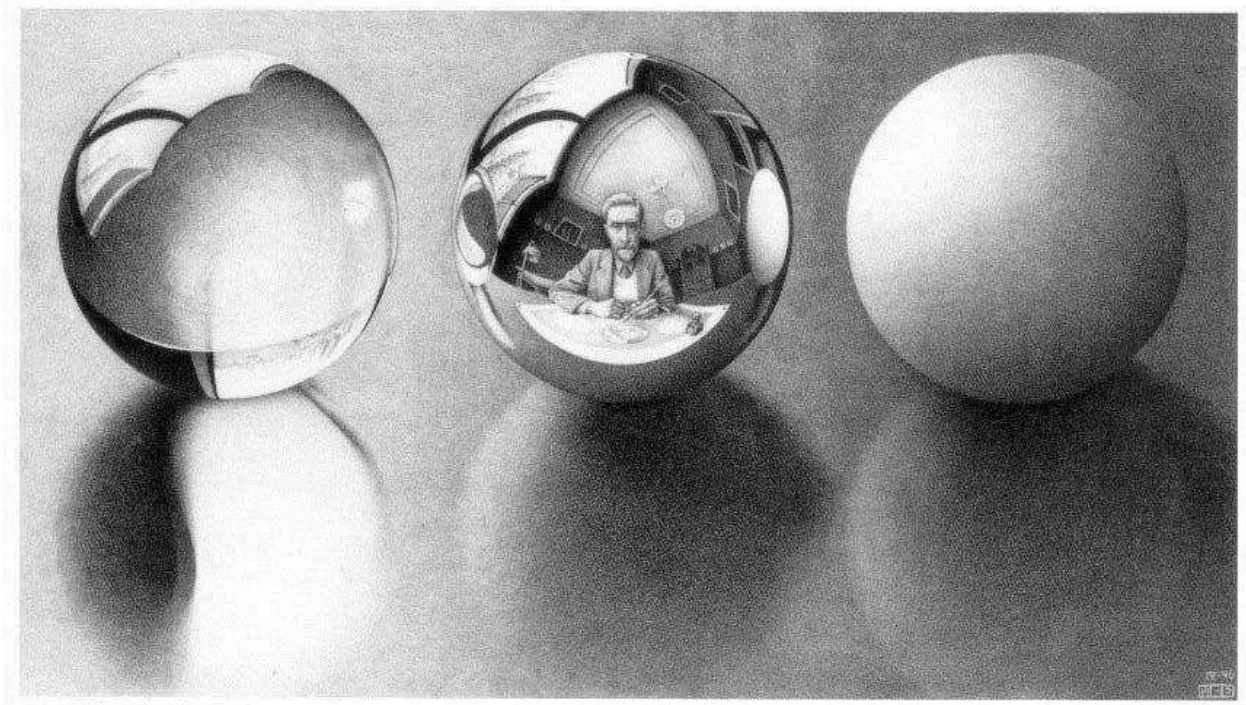


*Goya
Aguatinta
Hasta su abuelo, Caprichos 1799*



*Rembrandt
Aguafuerte
El Molino 1641*

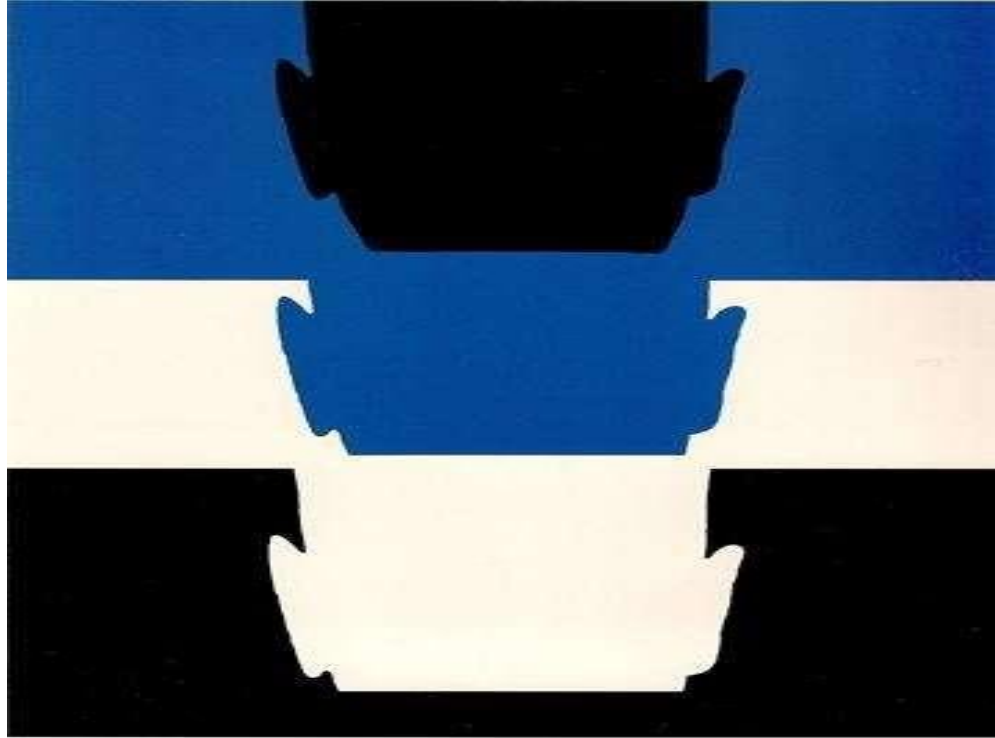
Las planografías como la litografía y planchas Offset utilizan un método que se caracteriza por trabajar a partir de fijar una imagen con algún material graso o fotosensible sobre la matriz, donde; para lograr la fijación de esta; la imagen es tratada con ácidos o emulsiones fotográficas que aumentan la capacidad receptiva de tinta en las zonas grasas o reveladas y de las zonas hidrófilas no dibujadas. Para la impresión de estas el grabador debe ser coordinado ya que deben mantenerse húmedas las superficies para que al entintar mecánica y repetidamente con el rodillo ésta se fije sólo en el dibujo. Luego se imprime con una prensa.



M.C Escher
Litografía
Tres esferas II 1946

Las técnicas de tamiz, como la serigrafía, consiste en transferir o pasar tinta sobre una malla tensada en un marco, la cual se bloquea en las áreas donde no existe imagen. Está la reserva directa en la cual manualmente reservamos lugares donde se bloquea el paso de la tinta, y la reserva indirecta, como la emulsión fotosensible donde el bloqueo funciona a partir del endurecimiento de lo que es insolado. Se caracteriza por dar la posibilidad de repetir mecánicamente el proceso con gran facilidad y la capacidad de imprimir en cualquier soporte relativamente regular.

“Impresión serigráfica, que puede ser considerada como un estarcido a través de un tamiz de seda; última en llegar a la producción de estampas, ha sido la más resistida, como medio de arte, por hacerlo desde la industria. Es también el modo técnico de stencil mimeográfico que algunos artistas han usado en sus obras.” (Rivera Scott, Hugo)



*Eduardo Vilches
Serigrafía
Retrato VII
1970*

La existencia de otras técnicas que caben dentro del grabado, ya que también tienen una matriz y son impresas mecánica y técnicamente de la misma forma, son utilizadas también. Pero no son consideradas por todos como tradicionales ya que claramente la técnica y el resultado es similar, pero estas fueron hechas y son principalmente en elaboraciones gráficas manejadas industrialmente, y que posteriormente comenzaron a ser utilizados con fines artísticos como las planchas de poliéster la cuales funcionan de la misma manera que las planografías, donde existen zonas hidrófilas y zonas grasas que captan la tinta y la Electrografía e imágenes digitales funcionan a partir de la digitalización de imágenes que son copiadas o impresas con impresoras.

“En un principio el grabado de imagen y la industria imprentera estaba al mismo nivel. Incluso, con anterioridad a los tipos móviles, la imagen era más importante que el texto. Hoy, a 500 años de distancia, la industria imprentera es una de las más fuertes en la configuración de poder. Aparte de haber transformado radicalmente todas nuestras

relaciones ambientales, en un plano meramente técnico imprime con y sobre cualquier material a velocidades y en cantidades ilimitadas. Entre tanto el grabado de imágenes quedo prácticamente estancado después de la incorporación de la litografía hace poco menos de doscientos años.” (Camnitzer, Luis)

La resistencia del grabado por no verse disminuido ante las “artes mayores” como la escultura y, principalmente, la pintura es clara. Un ejemplo de esto es que muchos artistas son conocidos por ser grandes pintores, y no brillantes grabadores. La técnica ha tenido que reafirmarse, reforzarse y ennoblecerse a partir de ésta misma. Exigiendo disciplina, reconocimiento y manejo por los propios grabadores.

“El grabado quedó aislado y encerrado en su propia cocina. Las variaciones se suceden con una lentitud extrema y así el planograf, a pesar de su larguísima existencia, recién ha sido aceptado hace pocas décadas. La impresión de cortes y dobleces, la victoria sobre el prejuicio de que la impresión tiene que ser con tinta, todavía es considerada revolucionaria de vanguardia.” (Camnitzer, Luis)

“Esto muestra que el grabado se ha sustentado a lo largo del tiempo a partir de su técnica y tradición, las que lo han hecho quedar incomunicado...” (Camnitzer, Luis)

Este empecinamiento por parte de los grabadores tradicionales por persistir con las más tradicionales e inmutables formas de llevar la técnica, sin importar los cambios o evoluciones de otros medios que contribuirían con nuevos desarrollos del grabado, es evidente. Pero para que esta tradición persista fueron necesarios los convenios o acuerdos dentro de la forma de presentar y elaborar la técnica, para que de esta forma fuese otro aspecto que tomar en cuenta para reconocer un grabado tradicional.

1.2.3. Convenciones

Si desglosamos las técnicas tradicionales anteriormente nombradas debemos aclarar ciertos aspectos acordados y utilizados insistentemente por los grabadores tradicionales que hacen reconocer o categorizar un grabado.

Comenzando con aspectos técnicos y materiales en el caso de la Xilografía, podemos decir que la importancia de la madera en su elaboración y categorización es relevante dentro del grabado tradicional ya que podemos hablar de maderas más “nobles” que otras como el nogal y de maderas aglomeradas con escasa o falsa presencia de beta. Se puede tallar a partir de la necesidad o gusto por aprovechar las características propias de la

madera, como nudos o la dirección de la beta que puede ser a favor o en contra (contrabeta) dependiendo del resultado visual que pretenda el tallador.

En el caso de la matriz de huecograbado pasa algo similar ya que no es lo mismo trabajar sobre un soporte de aluminio, fierro o cobre, ya que este último además de considerarse “noble” dentro de la técnica entrega más definición y detalle en la estampación de imágenes tradicionales que el resto.

Entendiendo como Noble dentro del grabado a todo lo que, en aspectos técnicos, materiales, procedimientos y prácticas trate de ser fiel a lo más antiguo, tradicional o esencial de la técnica.

Dentro del desarrollo tradicional del grabado, la literatura al respecto se desarrolló acorde a la tradicionalidad, de forma que los instructivos y consejos entregados ayudan a la clara explicación tradicional de ésta. Un ejemplo claro es la siguiente cita, donde se muestra el interés por definir claramente lo que es correcto y lo que no compete para un buen grabado tradicional.

“Para el procedimiento de estampación corrientemente usado en Europa, puede decirse, sin detrimento de la verdad, que puede emplearse cualquier clase y tipo de papel. Mas no porque se pueda, se debe emplear, pues lo que interesa no es obtener una estampa, sino una buena estampa, una estampa artística, y si a la madera y al tallado se le exige las máximas cualidades para conseguir los más puros, refinados y expresivos efectos estéticos, no hay razón para exigírsela también al papel” (Larraya, Tomas G. , 1952)

Dentro del grabado es claro que todo el proceso llevado a cabo tradicionalmente con la matriz, sea coherente con el soporte en el que se evidencia. Es importante que un papel contenga alta cantidad de algodón en su elaboración para tener una resistencia mayor de la presión y fijación de la tinta. Es impensable la utilización de papel hilado o imprenta ya que estos son ocupados solo para pruebas o simplemente para la limpieza de las matrices.

“Un papel magnífico y que goza de un gran renombre para la xilografía es el papel Holanda, marca Van Gelder, pero son aún más excelentes los papeles de China y Japón por ser a la vez finos, ligeros y resistentes, de agradable tacto y visión. ” (Larraya, Tomas G. ,1952)

“También pueden emplearse papeles rugosos o de grano grueso, teniendo la precaución de humedecerlos antes de la estampación y de dar bastante precisión al realizarla” (Larraya, Tomas G. 1952)

Siendo el papel un punto clave dentro del proceso tradicional de edición, por ser el soporte que evidencia el trabajo anteriormente realizado en la matriz, es importante su calidad para una óptima impresión y también para su mejor conservación, ya que ésta fue y será una preocupación permanente para el grabador tradicional en general.

Al demostrar estos puntos podemos darnos cuenta que, dentro del grabado, éstas convenciones o tratados hechos a lo largo de los años, ayudan y mantienen la actividad tradicional, pero al mismo tiempo inflexibilizan el quehacer de ésta misma, ya que de alguna forma si uno de estos pasos o etapas no es hecho tradicionalmente a cabalidad restan valor al resultado.

Sin embargo, la incorporación de técnicas ligadas al mundo del diseño y las gráficas al grabado dieron la posibilidad a los grabadores a desplazarse a nuevos formatos y soportes. Las nuevas técnicas empleadas a partir de la industrialización y modernización de la imprenta fueron tomadas por algunos grabadores o artistas, las que entregaron o mostraron la posibilidad de variar en la calidad y tipos de soportes para la impresión, lo que claramente atribuyo al no tradicionalismo del grabado.

1.2.4. Edición

La capacidad del grabado por obtener una serie de ejemplares iguales es una característica que lo diferencia de otras técnicas, por la forma mecánica del procedimiento técnico que se realiza. Las copias o tradicionalmente llamadas edición son en donde la matriz se imprime de igual forma un número determinado de veces. En la esquina posterior izquierda de la edición se señala la cantidad de copias y el número de orden de impresión de ésta. Las copias deben verse iguales, de forma que el proceso de impresión de cada una debe ser lo necesariamente mecánico y minucioso para lograrlo.

A partir de una misma matriz se imprimen múltiples originales de ésta, los cuales se organizan por edición, la que a su vez puede tener ediciones iguales a las anteriores o con las variaciones que el artista desee en cuanto al número de copias o detalles. Para copias únicas existe la prueba de artista.

Es claro que dentro del grabado tradicional se generan grandes cantidades de copias y ediciones, pero actualmente con la búsqueda de los artistas por trabajar con matrices de otros materiales que no soportan muchas copias o sólo por la búsqueda del traspaso de una huella sin la necesidad de generar innumerables ediciones, muchas obras se componen sólo de copias únicas.

Independiente si esta elaboración infinita de copias es aprovechada o no por los distintos artistas, la capacidad y conciencia de que esto es posible al elaborar un grabado, hace que la posibilidad de edición sea la característica más significativa de la técnica. De forma que esta constante siempre existe, pero para que ésta sea llevada a cabo como una convención tradicional, claramente es decisión del artista.

1.2.5. Marco

A partir de la convención histórica de la pintura y la existencia del cuadro desarrollada durante el renacimiento, donde la tela era enmarcada para el cierre del campo visual por encargo de los mecenas a los artistas, hizo que gran parte de las obras de estos se adhirieran al formato “cuadro”, donde se encierra la visualidad existente en la obra en un marco y se divide el espacio real, para poner en contexto lo propuesto en la obra.

Esto es introducido al grabado, pero no sin aplicar sus propias convenciones. Dentro del grabado y su montaje existe una acordada forma de presentarlos. Son encuadrados levemente con más espacio abajo para privilegiar la visión de la firma y número de edición donde la primera se pone al lado derecho y la numeración de la copia al lado izquierdo. Todo esto es protegido y preservado por un vidrio.

A diferencia de la pintura, cuando enmarcamos un grabado además del interés por cerrar o enfocar el campo de la imagen, se establece con la existencia del marco y en especial del vidrio una lejana o poca detallada apreciación de la obra. Lo que al mirar desde un punto de vista general y a lo que la pintura no debe recurrir, logra un mayor peso visual al estar colgado en una pared.

Otra forma de mostrar los grabados, pero enfocado en su comercialización, donde lo más importante es la preservación y conservación de este, es la utilización de carpetas. Los grabados son enmarcados entre cartones libres de ácidos los que impiden la oxidación del papel, permitiendo mostrar y manipular los grabados sin riesgo de ser afectados.

Esta forma de presentación en carpeta, permite que el grabador pueda portar más de una obra fácilmente, ayudando y facilitando su comercialización.

El soporte de libro es otro método utilizado por los grabadores donde los grabados se transforman en un objeto artístico, estos a veces son ejemplares únicos, pero con la posibilidad de multiplicidad de esta técnica se pueden lograr ediciones.

1.2.6. Grabado no tradicional y deslazamientos

Es claro que las convenciones son importantes dentro de cualquier disciplina ya que son las prácticas o acuerdos que finalmente hacen distinguir o congregarse con distintas disciplinas, pero es evidente que esta tradicional forma de tomar la técnica ha hecho que se vea estancada o acorralada con sus propias normas y convencionalidades.

Para algunos grabadores su interés está sólo dentro del desarrollo a partir de la técnica tradicional de ésta, pero en cambio otros se han tomado el desarrollo de la técnica más que como grabadores, como artistas; donde, además del manejo de la técnica, trabajan sin tomar en cuenta estos tradicionales criterios, elaborando y creando obras de grabado no tradicional sin tomar en cuenta estos acuerdos, donde sólo cumplen con las condiciones propias y esenciales del grabado.

La existencia de una fuerte técnica dentro de la disciplina se caracteriza por tener grabadores con un claro interés por la perpetuidad del oficio tradicional y noble, tomando una postura un tanto indolente a nuevas tecnologías de la ilustración. Otros que no son tan fieles a las convenciones del medio, sí toman y aprovechan las nuevas tecnologías y los avances que pueden ser de utilidad para el grabado y en particular para la obra.

“Nos trasladamos a un campo de libertad casi absoluta, con una limitación: la de editar, y una responsabilidad: la de revelar imágenes. La esencia conceptual del grabado, su única constante ideológica, parece entonces ser la facultad de editar.” (Luis Camnitzer)

Al hablar de grabado no tradicional, debemos tener en cuenta que las características y, especialmente, las convenciones anteriormente nombradas, no corren como una característica importante. Es decir, rompen, quiebran o no continúan con costumbres, ideas o normas del pasado, no trascendiendo fielmente a lo que la tradición transmite, de forma que sólo se elabora el grabado según el interés del artista, de forma que muchos de los procedimientos señalados son obviados o manipulados desde las necesidades del desarrollo de la obra en particular.

Es decir, dentro del grabado no tradicional no se requiere de todo el “noble” proceso y características para que se valide como tal, sino que sólo basta el interés del artista por llevar a cabo una obra que contenga lo esencial para que este exista, logrando el desplazamiento de factores que en el grabado tradicional son primordiales.

Dentro de estos desplazamientos pueden existir eliminaciones o exageraciones de factores como la edición, la prensa, el papel, el marco, etc. Sustentándose de esta forma a partir de conceptos básicos de la disciplina como es la existencia de una matriz que deja una huella o rastro en un soporte. Se puede trabajar a partir de la matriz de un zapato mojado

que deja la huella sobre el cemento una y otra vez como una edición o la denominación con el número de edición de cada señalética dentro de diez cuadras.

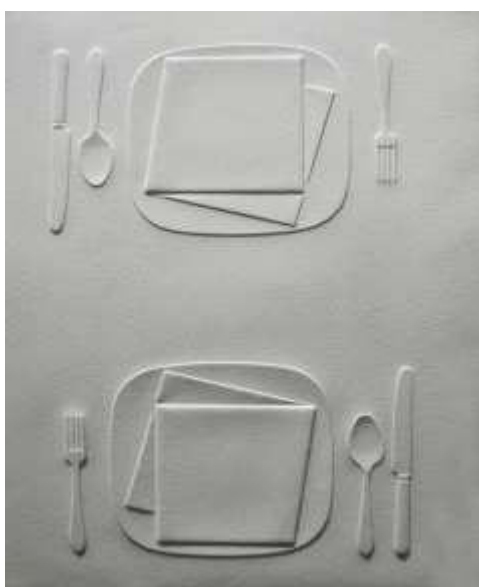
“Vivimos bombardeados por latas, cajas, botellas e infinidad de recipientes impresos, pero el grabado recién se asoma tímidamente al problema de tridimensionalidad y sigue pensando en términos de papel, tinta y prensa” (Camnitzer, Luis)

La búsqueda del artista por ir más allá con el grabado tratando de modificar o escapar de la técnica tradicional hizo que muchos experimentaran con la edición, matriz y materialidades. Logrando el acercamiento o vinculación con otras disciplinas, quebrando y explorando eventuales nuevas posibilidades.

Un ejemplo de este diálogo interdisciplinario en pro de la liberación del grabado es el trabajo de Lucio Fontana, quien trabaja a partir de la sistematización de la rotura de una tela, traduciéndola en el papel y en distintas materialidades. Esto logra establecer un diálogo entre el grabado y la pintura.

También la obra de Omar Rayo, quien trabajaba a partir de la impresión sin tinta, donde el relieve o volumen del papel era la importante, de forma que la técnica era utilizada para el modelado volumétrico del papel.

A fines de los 50 Antonio Berni comienza a trabajar con la incorporación de elementos como puntillas, y plásticos a los tacos de madera generando diversos relieves al pasar el papel a través de la prensa.



*Omar Bravo
Gofrado
La complicidad de la luz
1969*



*Antonio Berni
Xilocollage
Juanito pescando
1962*

Finalmente, Luis Camnitzer quien establece un diálogo entre la escultura y el grabado, al imprimir utilizando vendas de yeso.



*Liliana Porter
NYGW
Arrugas,
Fotocopias / Instalación
1969*

En 1964, Liliana Porter, José Guillermo Castillo y Luis Camnitzer formaron un grupo llamado “New York Graphic Workshop” donde en su primer manifiesto expresaban el estancamiento del grabado dentro de su técnica, a pesar de todos los avances de la industria imprentera. De cómo era más relevante el hecho de la acción de editar que lo que se esté trabajado sobre la plancha, que en cuanto a la materialidad del resultado “papel” se vuelve algo sin importancia tras la cantidad de diversos materiales o soportes en los que se puede hacer una edición, como vidrio, tela, plástico u otros materiales que fraguan durante su proceso de impresión, como el yeso, papel mache, resinas, etc. Llegando aquí a la idea de producción de ediciones de “objetos” y apelando a que los grabadores ya no debían seguir atrapados en su cocina artesanal y tomar la responsabilidad de revelar sus propias imágenes, condicionados, pero no a ser destruidos por estas mismas.

Luego en 1966 el “New York Graphic Workshop”, durante la navidad enviaron una galleta y un nuevo manifiesto donde expresaban su interés por el fin de la preocupación por que el grabado, históricamente, se a considerado de segundo orden y el

aprovechamiento de la característica ininterrumpida de la edición que genera la posibilidad de distribución infinita, planteando una nueva posibilidad del grabado a partir del desarrollo de “Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects” (FANDSO) (objetos, seriados, prescindibles, afuncionales y libremente intercambiables). Este término pide la reordenación de la organización de las distintas técnicas de edición de imágenes, y ampliándolo también a la producción de objetos funcionales. Esta definición no pretende cuantificar, sino que su interés es cualitativo, donde ésta puede abarcar no sólo las técnicas del grabado, sino traspasar todas las que sean necesarias, cumpliendo los requerimientos y reorganización según las técnicas de edición que el FANDSO establece.

La búsqueda por parte de artistas y grupos, por el desarrollo no tradicional del grabado, logrando establecer la posibilidad de ampliar la visión de la técnica y establecer relaciones interdisciplinarias y en el caso puntual del FANDSO, proponer un campo independiente en busca de una visión contemporánea del grabado, es evidente, pero también lo es que ésta ampliación de posibilidades es paulatina, ya que para muchos sería imposible entender la posibilidad del deslazamiento del grabado no tradicional, sin antes comprender la del grabado en sí.

“La industria imprentera imprime en botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. Los grabadores, sin embargo, siguen haciendo grabados con los mismos elementos que usaba Durero” (Camnitzer, Luis)

Esto se muestra en el caso de la comercialización, donde el grabado tradicional logra tener mayor estabilidad, ya que en una corta elaboración de pequeños grabados tradicionales es más fácil concretar su venta que la de objetos o grabados no tradicionales hechos igualmente en serie. Obviamente el grabado tradicional genera un mayor reconocimiento dentro del mercadeo, ya que, al fin y al cabo a partir de las distintas convenciones del grabado tradicional, sobre todo en su presentación, a hecho del grabado tradicional un arte reconocible, identificable y con interesados en adquirirlo.

“El empapelado de paredes está pasando de moda, pero el grabado todavía no llego a plantearse el problema de „ambiente” (Camnitzer, Luis)

1.2.7. Gofrado y volumen en el grabado

Cuando elaboramos una matriz tradicional de grabado, tallamos, mordemos, rayamos y manipulamos a partir de la textura del volumen de ésta, la que además de generar por sí solo un volumen; se ve reflejado en el papel apenas lo pasamos por la prensa. Lo que

sacamos al otro lado deja de ser plano y se vuelve latente de que la impresión es de un volumen y no de una imagen.

Al enfrentarnos a un grabado montado tradicionalmente con nombre, número de edición, marco y vidrio, vemos delante una imagen hecha por huellas de una o varias matrices en algunos casos con colores y calces, pero cuando nos enfrentamos a la misma copia recién impresa, sin ser puesta tradicionalmente en su marco, notamos las marcas y huellas hechas por el volumen de la matriz. Es claro que dentro de las técnicas del grabado existen unas más notorias a lo que el volumen respecta, pero esto no las libera o excusa de su capacidad tridimensional.

Esta característica está siempre presente dentro del grabado, ya que hay que considerar que lo que se imprime es un objeto que al trabajar su variedad volumétrica en la superficie permite ser impresa en una imagen. En muchos casos esta característica o propiedad de la disciplina no ha sido tomada en cuenta, favoreciendo el efecto producido por la tinta y no esta característica propia de la técnica. Ya que ésta favorece a la imagen y no el cuerpo que la contiene.

Es claro que técnicas elaboradas tradicionales evidencian de mejor forma esta característica, como en la xilografía, donde se puede distinguir hasta de qué forma fue rebajada la madera en el taco; en otros materiales, como en los metales, aparentemente es poca la percepción de su tridimensionalidad; pero es claro que todos reconocemos un grabado en metal por las marcas que deja la presión sobre la plancha por toda la orilla del papel.

Lo anteriormente nombrado es trabajado por algunos grabadores a cabalidad, con nuevas tecnologías, materiales y prácticas, las que han hecho que muchas de estas tradiciones sean manipuladas o mutadas por el interés de mejor resultados y menor tiempo en la elaboración de determinadas técnicas.

Si lo pensamos desde el grabado no tradicional, muchos artistas han trabajado con el tema del volumen en el grabado y en especial desde la calificación de las técnicas de impresión del FANDSO, quienes establecieron un orden, dependiendo de cómo se elabore la edición; si éstas son hechas a partir de las técnicas tradicionales de impresión, modelado, corte, doblado, vaciado y luz. Ellos logran instaurar y, al mismo tiempo, ampliar las posibilidades de edición y sobre todo el aprovechamiento de la técnica del grabado tradicional y no tradicional en la búsqueda y elaboración de trabajos sin importar si éste es bidimensional o tridimensional.

No pretendo establecer que el desplazamiento hacia el grabado es irremediamente hacia el volumen y en especial hacia la escultura, pero es claro que esta característica dentro del grabado es evidente y aprovechable para el desarrollo o búsqueda.

1.2.8. Tradición Cotidiana

La permanencia del grabado a partir de conceptos, procedimientos y técnicas que se desarrollan y plantean dentro del desplazamiento de la disciplina original se abordan en este proyecto. Como a partir de acciones o acepciones del grabado tradicional podemos trasladarlos a otros campos donde estos siguen dialogando y cumpliendo con principios o características básicas de la técnica tradicional.

Al trabajar con las técnicas y convenciones del grabado tradicional y al manejar y reflexionar sobre las características y funciones que cumplen los materiales y procedimientos de este, decidí desplazar algunas de estas, enfatizando mi interés por el volumen producido en el grabado.



S/T

*Libro de Gofrado con matrices de cartón piedra
30x24 cm. 2010*

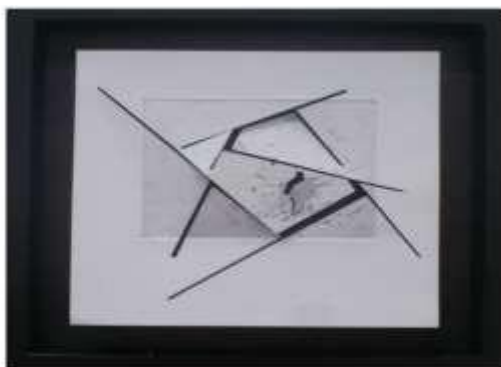
Interesada por la problemática de la pérdida del volumen dentro de la técnica tradicional, comencé a elaborar una serie de trabajos con la técnica del gofrado sin la utilización de tintas, la elaboración de libros pop up donde el interés era sacar el grabado del plano, además del uso de características propias como la edición o elaboración de copias iguales donde se genera una reflexión de este y sus posibilidades. A partir de una imagen hecha ocho veces iguales que se articula de distintas formas a partir de la técnica del pop up.



“Alaciudad”

*Libro “Pop up” hecho con planchas positivas y poliéster
20 x 25 cm.
2009*

También con la utilización del marco y sus características de montaje como sostenedor de la representación del grabado tradicional demuestran la capacidad de parecer y de ser un grabado.



S/T

*Punta seca y traspaso con piroxilina de sobre papel hilado, intervenido
10 marcos de 27 x 22 cm.
2010*

A partir de las explicaciones hechas sobre el grabado y sus diversos aspectos, características, acepciones y convenciones, podemos identificar la importancia de cada una de estas y lo esencial para la existencia de un grabado tradicional o no tradicional.

De esta forma las características rescatadas de la técnica tradicional son potenciadas, trasladadas y trabajadas a partir de su materialidad o concepto.

Cuando hablamos de grabado tradicional, se definía como el acto de grabar el que se refiere a la serie de procedimientos o actos para que esto se concrete, donde la superficie tras ser trabajada y tomada como matriz debe dejar una huella en otro soporte.

De forma que si tenemos una matriz independiente del material que esta sea, la establecemos como matriz al momento de trabajarla como tal, y si esta posteriormente es proyectada en otro soporte, ¿no estaría esto cumpliendo con las mismas características o requerimientos para poder ser denominado como un grabado?, y si tras la tradición de la técnica se han establecido ciertas convenciones, ¿éstas validarían aún más la calidad de grabado frente a otro?



A partir de estas preguntas es como me planteé este trabajo, ya que es claro que el grabado no tradicional no necesita escapar de las convenciones para validarlo, sino que este puede también ser válido a partir de los significados que un grabado determina.

Es así como al cumplir con una superficie determinada la cual se convierte en una matriz, que establece su copia o reproducción, puede ser determinado como grabado. Es claro que falta determinar si las convenciones o tradicionalidades son respetadas para

determinar si éste es un grabado tradicional o no, pero esto dependerá de la elección hecha por el artista.

Mi interés por el volumen tanto en la matriz y en especial cómo se comporta el papel tras ser reproducido, hace que éste trabajo tome éste soporte como base para su desarrollo. El carácter o representación del papel pasado por la prensa toma y cambia su carácter matérico adquiriendo volumen y textura, a partir de la traducción de una huella que modifica su presencia.



Es así como la modificación material del papel, se vuelve un argumento importante en este proyecto. A partir de la utilización de un papel no habitual para el grabado tradicional, sino que un soporte aún más cotidiano u ordinario donde el papel pierde todo carácter artístico o noble por su utilización industrial y mecánica. De forma que este soporte sólo se sustentará o revalorizará al tener que recurrir a otras convenciones y técnicas impuestas en su presentación.



En un contexto de montaje de grabado donde el rollo y taco de papel se encuentra enmarcado convencionalmente se logra reforzar visualmente la idea de que esto cumple con las características de presentación aceptadas por la técnica. Estos soportes de papel alterados en su forma original, a los que les son incorporadas pequeñas escenas donde sólo establecen o demuestran su relación, enfrentamiento o postura frente a éste rollo o taco de papel, toman el lugar de la ilustración realizada en la matriz tradicional. Las imágenes desarrolladas están ligadas directamente al rollo de papel que se transforma en una escena volumétrica donde estos se desenvuelven, estableciendo en algunos casos, relaciones cotidianas, reticentes o indiferentes.



Como el ácido muerde el metal, el rollo o taco de papel es comido de una manera muy similar a la que se saca el material de la matriz en la xilografía. Convirtiéndose estos soportes de papel alterados en una matriz que cumple y tiene las características de esta. Ya que tiene y produce una huella, la cual puede elaborar una copia de esta en algún soporte determinado, el cual finalmente es proyectado o editado a partir de la sombra que ejerce con la ayuda de la luz en el fondo del marco.



En las técnicas del grabado tradicional el papel se convierte en un recurso que logra la apropiación del volumen de una matriz que aparentemente no es totalmente consciente de éste, generando la posibilidad de llevar este soporte a la explotación de su tridimensionalidad, aplicándolo directamente en éste, siendo montado o presentado a partir de los métodos, técnicas y significancia de la técnica del grabado. Generando lo esencial de un grabado no tradicional, que cumple con sus características y condiciones. Los rollos y tacos de papel que aparentemente no tienen ninguna conexión con el grabado, se convierten en una fuente no solo de proyección de imágenes, sino también en una fuente de imágenes no planas.

La pretensión de este trabajo no es expresarse a partir de la ilustración de imágenes, sino que los soportes establecen distintas reacciones o acciones ante el entorno de éste modificado, generando un grabado no tradicional que toma en cuenta las características del grabado tradicional, estableciendo conexiones a partir de las necesidades o requerimientos para que éste sea, como también para su reconocimiento visual.



La búsqueda de un desplazamiento o elaboración de grabado no tradicional, depende esencialmente del grabado tradicional y como expresaron los NYGW al proponer los FANDSO, no buscaban la desvaloración del grabado tradicional, sino la creación de un movimiento independiente capaz de abarcar con mayor amplitud técnica. Quizás

podríamos pensar que el cambio que ellos pretenden provocar es demasiado brusco para el pausado desarrollo del grabado a lo largo de la historia.

Este trabajo plantea la posibilidad del desestancamiento del grabado, ya que es claro que el grabado ve como muchas disciplinas progresan, proponen y evolucionan junto a los avances y tecnologías del mundo. Mientras vemos como el grabado se siente cómodo en su aislamiento y sobre todo a la postura conforme en su categorización de “arte menor”.



Mostrando un diálogo y nueva posibilidad de exponer a partir de esenciales y tradicionales elementos para la existencia del grabado, la mutación de ciertas significancias y convenciones a las que está sujeta, presentando un trabajo que a simple vista está completamente desplazado de la técnica pero que en esencia se sustenta de ella. Podríamos decir que a partir de este aislamiento técnico es difícil para alguien que no está inmerso en el mundo del grabado entender los conceptos de éste, más si han sido trasladados y mutados. Pero al exponer claramente los significados y conceptos del grabado podemos notar que son aplicados y utilizados cotidianamente por todos, convirtiéndose en una disciplina que no es completamente ajena al común de la gente y donde hoy en día todos nos relacionamos de alguna manera con el “grabado”.

De esta forma en “Tradición Cotidiana” se establecen las claras convenciones y tradiciones instauradas por el grabado. Donde la diferencia es que sólo algunos manejamos la técnica tradicional, logrando establecer desplazamientos o mutaciones de esta técnica a partir de lo vivenciado, conocido y entendido desde su esencia tradicional. Y como al mismo tiempo todos nos vemos enfrentados al grabado de forma primaria, general y cotidiana.



Tradición Cotidiana
Tesis 12, sala Juan Egenau Universidad de Chile
 2012

1.2.9. Referentes

La influencia del grupo NYGW, y sobre todo la pastura de Camnzer ante el desplazamiento del grabado, fueron fundamentales para apoyar mi tesis, ya que sirvió para ampliar mi visión de la técnica y sobre todo, cómo o según qué conceptos o inquietudes debían establecerse los límites del desplazamiento del grabado.



Un referente claro es el artista danés Peter Callesen, quien trabaja frecuentemente con papel y en especial en la serie Papercurts 4A donde trabaja con hojas tipo A4. Quien en esta serie de obras reflexiona a partir de cómo el formato habitualmente es usado cotidianamente para la circulación de información y que rara vez notamos la materialidad real.



*Peter Callesen
Papercurts 4A2
Papel libre de ácido A4 120grs,
Pintura acrílica, marco de madera de roble
2009*

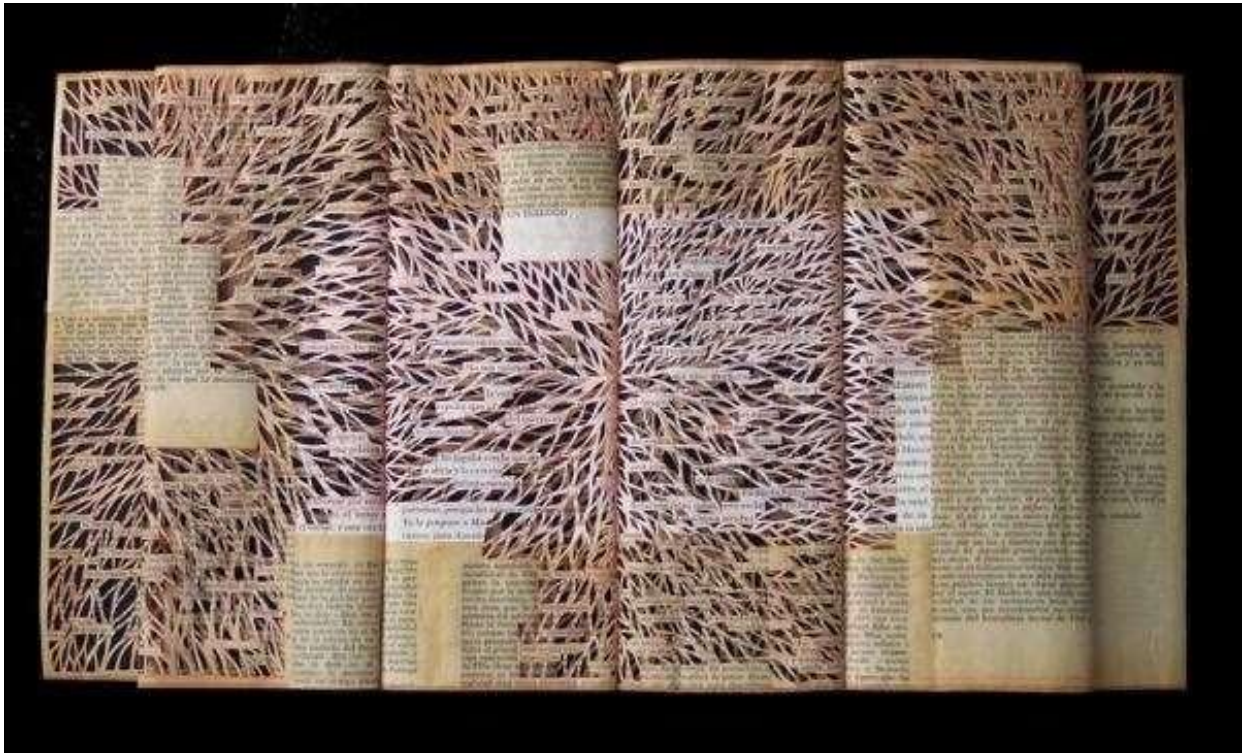
“Una gran parte de mi trabajo está hecho de papel A4. Es probablemente el medio más común y más consumido para transportar información hoy en día. Es por eso que rara vez notamos la materialidad real del papel A4. Quitando toda la información y empezando a rasgar la hoja blanca de papel A4 en mis creaciones, sentí que he encontrado un material con el que todos somos capaces de relacionarnos, y al mismo tiempo, la hoja de papel A4 es neutra y abierta para llenarse de significados diferentes. El fino papel blanco da a las esculturas de papel una fragilidad que subraya el tema trágico y romántico de mis obras.” (Callesen, Peter .2009)

La posibilidad de dar tridimensionalidad al plano, es una especie de proceso mágico pero obvio a simple vista, donde estas figuras siguen aferradas a su origen, sin la posibilidad de escapar, donde notamos un aspecto trágico en la forma de elaborarlas a través de los cortes.

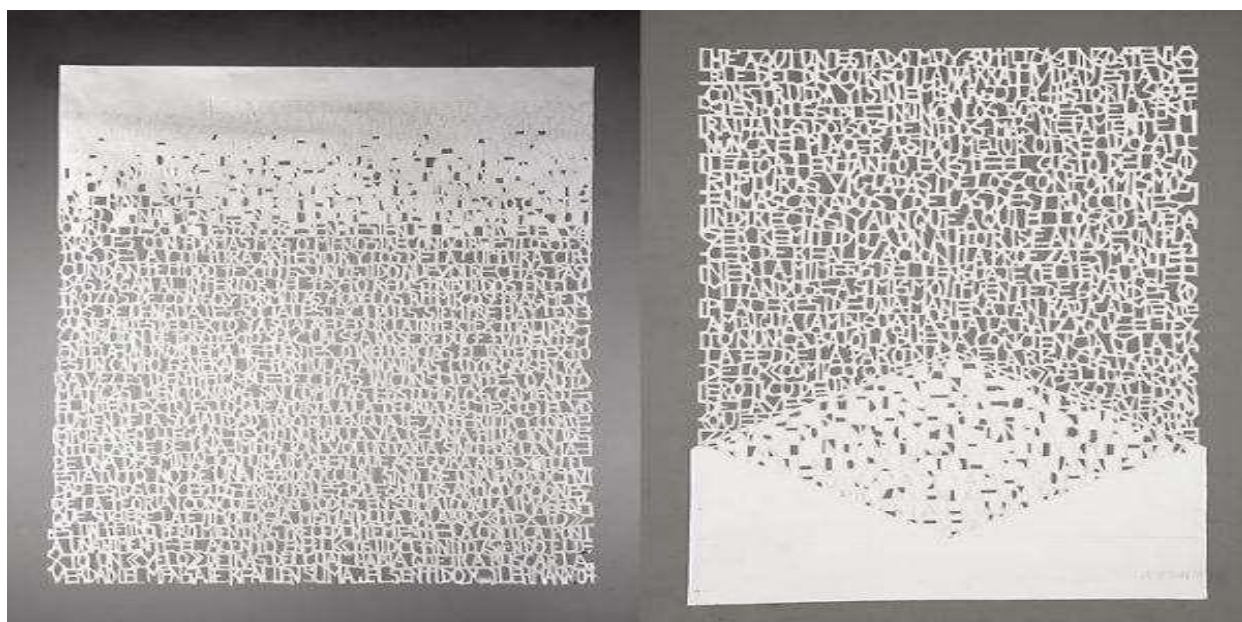
Este referente fue de gran ayuda para reafirmar la necesidad de la utilización de soportes no tradicionales y el cómo estos son utilizados para la entrega o distribución de información que a pesar que esta idea no es lejana a la distribución de imágenes e

ilustraciones en el grabado, al ser un papel o soporte de factura industrial, toma un carácter y efecto sensible o representativo al igual que los papeles utilizados convencionalmente para la técnica tradicional.

A partir del trabajo en papel y bisturí es como el artista Pablo Lehmann influyó en mi trabajo, donde con soportes como libros, hojas de papel impresos con texto o papel blanco, logra cambiar y mutar no tan solo su visualidad, sino también su función. Pasando a ser una obra que se sustenta y contiene, a pesar de su precariedad material.

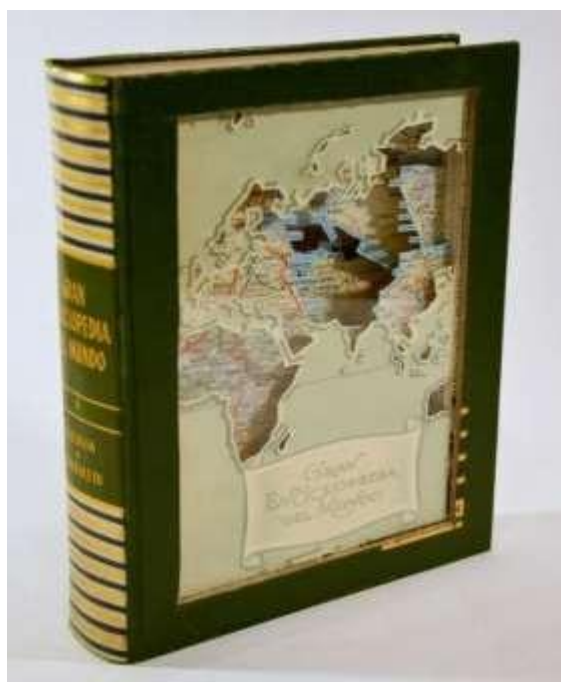
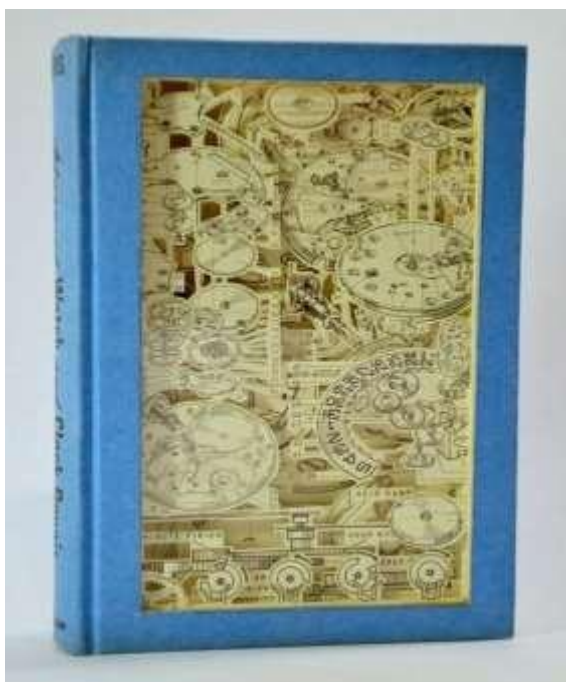


*Pablo Lehmann
Enciclopedia I
Recorte de papel, 26 x 50 cm
2005*

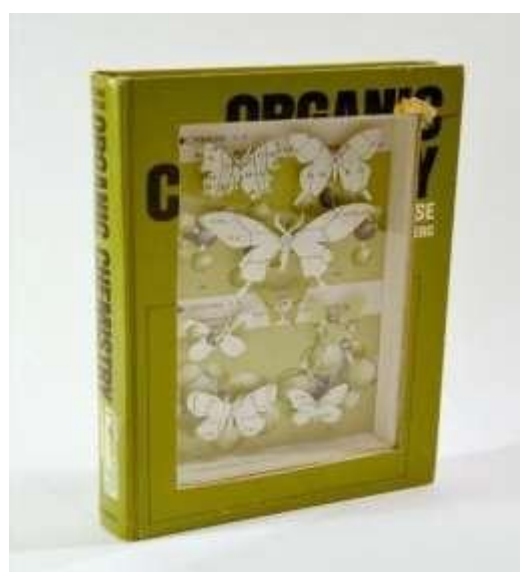


Pablo Lehmann
Carta blanca
Recorte de papel, 36 x 21 cm
2007

Otra referente que influyó, fue la artista Julia Strand, quien trabaja sobre libros antiguos, resmas de hojas de papel blanco usadas y guías de teléfono respetando su forma y aprovechando su texto o usos anteriores, solo cortando y rebajando distintas capas de papel, logra crear un nuevo objeto, lleno de diversos planos y volúmenes.



Julia Strand



*Books
Bisturí sobre libros
2010*

Otro referente importante fue la obra de Liliana Porter quien además de ser parte del NYGW, posteriormente elaboró una serie “trabajo forzado”, donde tanto en pequeñas repisas o bloques de madera pegados a la pared, como también en grabados de agua fuerte establece escenas a partir de pequeñas figuras que interactúan con el espacio.



*Liliana Porter
Trabajo Forzado
Parte de la serie de trabajos
forzados
Base de madera y clavo en la pared
2 x 3 ½ x 4
2008*

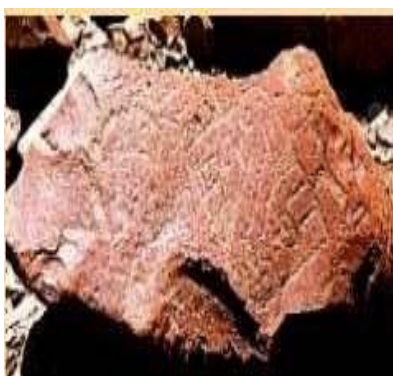


*Liliana Porter
La línea
Punta seca y Collage
9 ½ x 7 Tamaño de papel: 22 ½ x
15 ¼
2004*

1.3. Grabado en el Perú

Los peruanos desde siempre hemos estado vinculados al arte de grabar, siempre estuvo presente la disposición para dibujar mediante la incisión y el corte sobre los más diversos materiales.

Se graba la piedra desde momentos tempranos, tal como aparece en los petroglifos de las diferentes regiones del país, en las estelas y cornisas arquitectónicas de las culturas Chavín y Tiahuanaco, en las incisiones sobre barro fresco, hechos para decorar lacerámica Chavín y Paracas.



Petroglifos Pampas de Jaguey – Valelle Chicama



Piedras grabadas en su cara exterior y que cubre a la estructura de adobes cónicos que tiene relieves de barro.

En el estilo Chavín son notables las cajas o costureros de madera bellamente grabados, así como el nielado en el oro y plata, en vasos que se asemejan (en tamaño) a los mates burilados.



Mate Burilado Feliciano Mayta
Cochas chico
'Vivencia anual de costumbres y tradiciones'

En Huaca Prieta (Trujillo) se encuentran mates burilados con una antigüedad de 4,500 años, que hasta el momento se vienen haciendo en todo el país. El hombre prehispánico trabajó estos objetos hasta producir verdaderos tacos con los cuales muy bien se hubiera podido obtener copias, pero esto no se dio.

En nuestros tiempos Joel Marroquín obtuvo calcos o copias en papel a partir de mates huancas, obra que se aprecia en la revista Folklore (N° 4 marzo 1943).

El grabado, como reproducción de originales, recién se conoce en el Perú a partir de la conquista española. Originalmente se trabajó en madera (Xilografía).

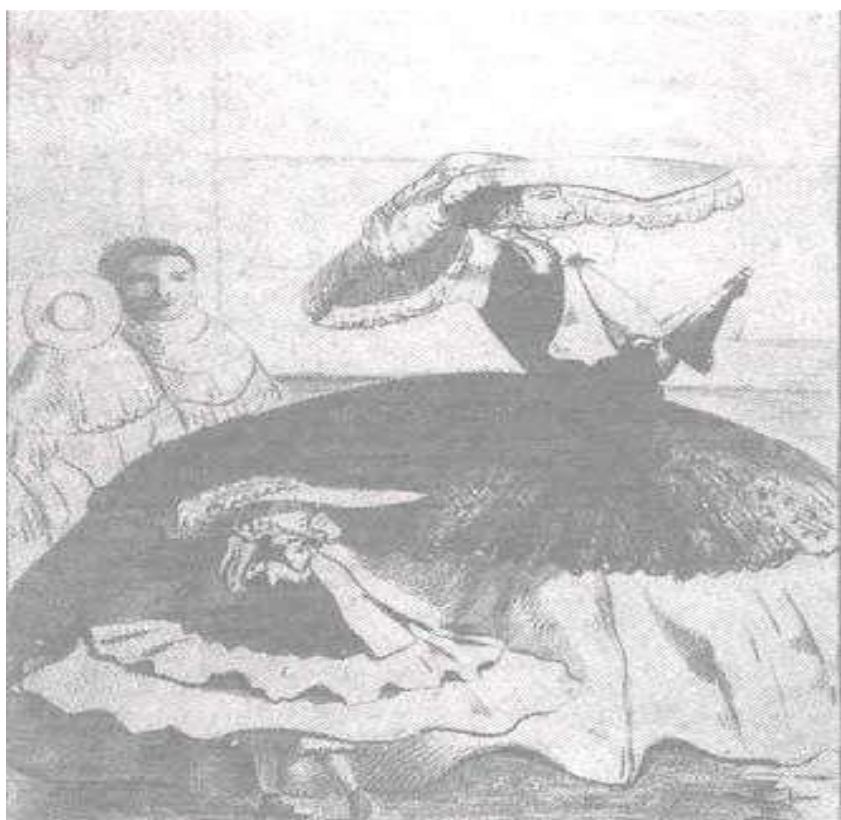
Durante la colonia, el grabado estuvo ligado a la ilustración de textos, e intervino con menor importancia en la elaboración de estampas de carácter religioso.



Grabado en metal de Ayala 1805

Después de la mitad del siglo XIX, se introduce como nueva técnica europea del grabado la Litografía (Lito: piedra / Grafía: escritura), la cual tomó importancia y desplazó a los grabados sobre madera y metal.

A fines del siglo XIX, se enriquece el grabado con la llegada de muchos modelos naturalistas, gracias a la obra de los viajeros que llegaban al Perú y grababan hechos y cosas de nuestra tierra, para mostrarlos como expresiones exóticas por el mundo entero. Por estos tiempos se hacen carpetas de grabado con motivos típicos y costumbristas.



Litografía costumbrista de Villiez

En el primer cuarto del siglo XX se produce en el Perú, como en toda América, el renacimiento del grabado en madera.

Así lo ponen de manifiesto diversas publicaciones que aparecen en provincia, mostrando un mayor auge las del sur andino. También aparece un movimiento artístico con carácter expresionista que trata de representar la faz del Perú poniendo énfasis en los valores andinos. Un sector de este movimiento fue denominado la “Escuela Indigenista”.

A partir de 1950, el grabado peruano toma un gran auge con la incorporación de nuevas tendencias artísticas, y así desarrolla innovadoras y complejas técnicas.

Desde 1948 comienza a enseñarse el arte del grabado en la Escuela de Bellas Artes, luego en la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad Nacional de Ingeniería y en talleres particulares. (Agapito, 2005)

1.4. Grabado en la Colonia

Encontrar testimonios del grabado no es tan fácil como en el caso de la pintura, pero gracias a referencias de estudiosos que han investigado en archivos de París y España, surge la evidencia de una activa producción durante la colonia.

La impresión de grabados en la colonia estuvo siempre vinculada a la publicación de textos ilustrados como estampas de carácter religioso, destinadas al culto católico. Con la publicación de la Doctrina Cristiana, publicada en 1584 por el impresor Antonio Ricardo, se inicia en el Perú el procedimiento de impresos de una matriz.

Mateo Pérez de Alesio fue quien trajo la primera lámina de cobre o por lo menos una de las primeras, donde estaba grabada la figura de La Sagrada Familia del Roble, (por estos tiempos, en el año 1583, no existían prensas).

Algunos de los primeros grabados calcográficos datan de 1613. Se supone que Don Pedro Merchán y Calderón fue quien trajo de España la prensa que hizo posible imprimir en planchas de cobre.

La primera lámina de cobre grabado en Lima data del año 1574. Esta sería la fecha más temprana que se conozca, en cuanto al empleo de la técnica de la calcografía, utilizada en la ilustración de imágenes.

El grabado colonial tuvo características peculiares. Destaca su carácter primitivo, esencialmente lineal, plano, que propicia un manejo importante de la perspectiva.



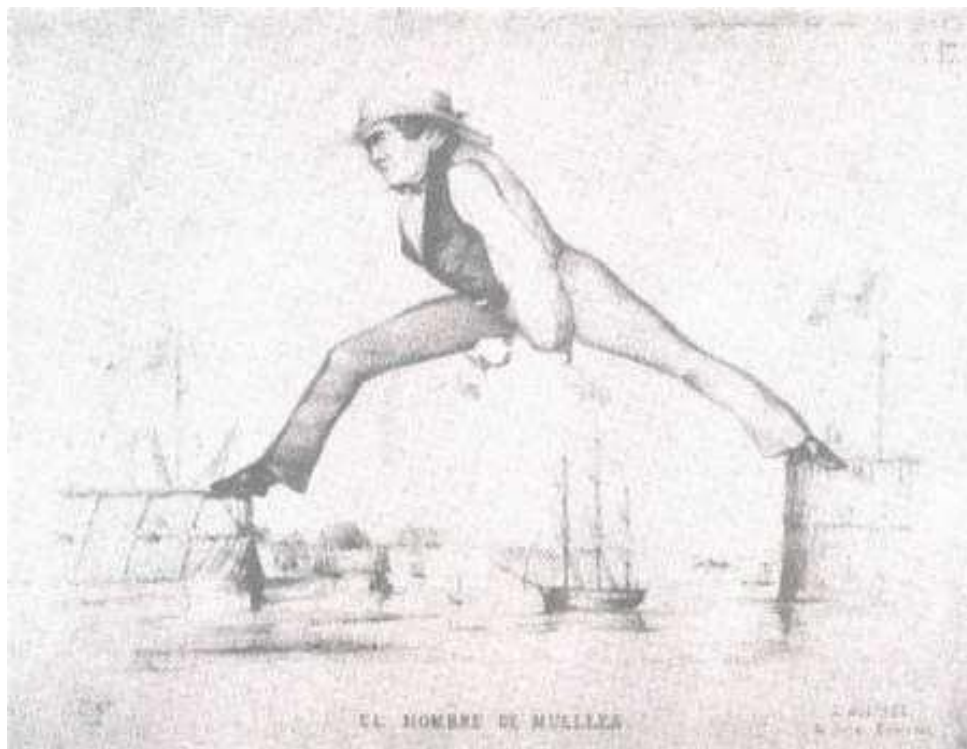
Grabado en madera publicado en Arauco Domado Impreso en Lima por Antonio Ricardo en 1596.



Grabado de cobre publicado en la Gazeta de Lima, Siglo XVIII.

1.5. Grabado en la República

La República ha visto acentuándose progresivamente la costumbre de grabar caricaturas políticas. Las más conocidas son las que aparecen en la serie de caricaturas que se publicaron con el nombre de “Adefesios”, cuya autoría se atribuye a Williez, nombre que le correspondía al editor, quien tenía un almacén donde se vendían álbumes de litografías.



Litografía de Williez publicada en el álbum “Adefesios”. Siglo XIX

La Iconografía costumbrista se inicia al promediar el siglo XIX, con la publicación de álbumes encargados del grabador.

Entre estos álbumes se encuentran dos con el nombre de Recuerdos de Lima, publicados por el pintor A. A. Bonaffe. En el primer álbum aparecen 12 litografías iluminadas a la acuarela y grabados (litografía) en talleres de Lima.

El segundo fue dibujado por el mismo Bonaffe y es grabado en París.



Litografía de Bonaffe 1857



Litografía de Bonaffe 1857

El pintor indigenista José Sabogal, durante las primeras décadas del siglo XX, fue el encargado de poner en práctica en nuestro medio el arte de la xilografía, por influencia del grabador mexicano José Guadalupe Posada.

José Sabogal, cuyas primeras xilografías se realizan en México (1923), es un partícipe importante en el renacimiento de la Xilografía en el Perú. Con maestría y propiedad dominó este medio de expresión.

En el año 1925, Sabogal retorna a la ciudad del Cuzco en compañía del Pintor Camilo Blas, co-fundador del impresionismo y se dedica intensamente a pintar y grabar temas vernaculares. (Agapito, 2005)



Callejera Serrana Xilografía de Camilo Blas, 1930



“Mujeres - México” Xilografía de José Sabogal 12 * 9 cm.

1.6. Grabado Contemporáneo

El grabado contemporáneo es desarrollado gracias a la actividad de los Talleres de Grabado Artístico y de su ingreso en el ámbito de la educación superior.

1.6.1. Escuela Nacional de Bellas Artes

En 1945 se propone al Consejo de Gobierno de la Escuela Nacional de Bellas Artes la apertura de un taller de grabado. Luego, esa inquietud se materializó en el año 1948, cuando se funda el taller de grabado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, gracias al empeño del pintor Juan Manuel Ugarte Elespuru, que formaba parte del cuerpo docente de la institución en mención.

Después de muchas gestiones, él logra que se incluya en la currícula de estudios el curso de Grabado como materia opcional. Claro que esto no fue nada fácil porque existía bastante desconocimiento al respecto que se sumaba a la carencia de medios económicos para dotar al taller con la infraestructura necesaria para su funcionamiento. En Lima no

existían prensas para el grabado en metal ni herramientas especiales para desarrollar las modalidades de grabados (buriles, punzones, bruñidores, etc.).

Es así como surge una gran preocupación por la adquisición de prensas para el mencionado taller y se consigue una donación importante del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro quien dona una prensa.

Surge así una necesidad imperante para la enseñanza del grabado y es así como Juan Manuel Ugarte Elespuru trajo a eminentes grabadores como Rossini, Pérez, Roberto La Mónica y Edith Bering, quienes fueron contratados por la Escuela durante varios años para apoyar en la enseñanza del arte del grabado.

En el año 1951 ingresa al taller de Grabado Alberto Tello Montalvo con Max Obregón y Franz Oroz, ya trabajaban en ello William McDonal y Espinoza Dueñas, bajo la dirección del maestro Juan Manuel Ugarte Elespuru. Este, con su disciplina y conocimientos y grandes dotes de maestros, supo formar una generación de Grabadores (siempre a partir de un curso opcional). Pero, los alumnos, al egresar de la Escuela, deben enfrentarse a un mercado pobre y a una disciplina poco difundida.

A partir del año 1956 Alberto Tello Montalvo se hace cargo de la conducción del Taller de Grabado hasta el año 1983. En el año 1974 el profesor Jorge Ara Manchego (egresado de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú), es contratado por la Escuela Nacional de Bellas Artes para hacerse cargo del taller de litografía. Este mismo año, el profesor Ara presenta un proyecto de modificación del plan de estudio, indicando que los cursos de grabado deberían ser obligatorios para los alumnos de quinto y sexto año como materia de formación general.

En 1976, el grabador Chileno Juan Gómez Quiroz llega como profesor visitante e imparte muchos conocimientos a los alumnos en formación. Asimismo, en el año 1977 la señorita Cristina Dueñas Pachas, egresada de la especialidad, es contratada como profesora auxiliar. Luego, viajaría a la ciudad de New York.

En el año de 1980 se propone la creación de la especialidad de Grabado a iniciativa del profesor Jorge Ara, con la participación de José Huerto, bajo la anuencia de Alberto Tello Montalvo. El mismo año se aprueba el proyecto de la especialidad bajo la dirección del maestro Alberto Dávila y con el apoyo de Aitor Castillo.

Posteriormente, este equipo de profesores se ve reforzado con la contratación de profesores egresados de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Alberto Agapito, Justo Estrella y Augusta Barreda, profesional con estudios en Brasil de gran trayectoria artística. (Agapito, 2005)

1.6.2. Pontificia Universidad Católica del Perú

En la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el año 1939, se crea la Escuela de Arte Católico por el maestro Austriaco Adolfo Winterntz, siendo Rector Jorge Dinthilac más tarde, la Escuela de Arte Católico se convierte en Escuela de Artes Plásticas. El profesor Winterntz y Maruja Portella (1964) deciden enseñar el arte del grabado (xilografía), como curso electivo – opcional para más tarde continuar con la enseñanza del grabado la profesora Eliana Jeannau, quien desarrolla la técnica del Linóleo y Xilografía.

Por esta época estudiaba en la Escuela José Carlos Ramos, inquieto estudiante, quien decide investigar sobre una nueva posibilidad del grabado. Aprovechando la enseñanza y libertad que ofrecía la profesora Jeannau, decide usar una matriz de cartón. Su investigación de óptimos resultados y la técnica que él inventa recibe el nombre de *Técnica de Cartografía*. Dada la importancia de esta técnica y la creatividad de José Carlos Ramos, este obtuvo importantes premios. Este momento merece un comentario del artista del año 1981, que reproducimos extensamente, dada su relevancia para este trabajo.

“Recuerdo que mi descubrimiento del grabado se debió al relieve uniforme del color sobre el papel. Más adelante, la actitud de eliminar contenidos no válidos para la estructura debía aparecer como objetivo estadual el propósito de mi obra.

En realidad, eso de ir desapareciendo lo inservible para sólo proyectar lo conveniente del material o concepto, me alegraba, por el ejercicio que significaba para el espíritu la depuración constante de mi forma en el proceso.

Ya en el aprendizaje de las técnicas del grabado en la Escuela de Artes Plásticas de la Católica, la profesora Eliana Jeannau dejaba en libertad el ejercicio de la forma y la audacia del color, tanto por mi juventud, significativa en la creación, como por la condición de ser sólo guía en el proceso formativo del alumno.

Así es que, estando en vísperas de dar examen de grabado, curso que apertura en el segundo año de estudios como materia operativa, al tener que presentar cada alumno sus trabajos del semestre, como me faltaban obras me dediqué a construirlas. En aquella época se trabajaba en la escuela con linóleo y madera.

Según, Agapaito (2005) dice: “Yo ya me había aventurado con varios colores, es decir, con varias planchas matrices o variables optativas que añadían complejidad al tejido. Me divertía todo aquello pues constituía un descubrimiento continuo. Pero, para el examen tenía que presentar una cantidad específica de trabajos que al no resultarme como yo esperaba, además de que yo no tenía materiales tradicionales, me angustié en la búsqueda de suplirlos con otros que provocasen el mismo o mejor resultado. Así fue como tomé un cartón de aquellos que produce la industria para fabricar cajas o cubiertas y lo encuadré y entinté para imprimirlo con mis colores”.

Oiga, el resultado fue bueno, ni Eliana ni el profesor Winterntz se dieron cuenta de que yo seguía una feliz búsqueda. Ahora más feliz, pues no bastaba lo que los otros agotan con materiales caros y difíciles de conseguir en el mercado nacional. Aquellos de los materiales fue obligándome a conseguir métodos para el proceso que yo mismo activaba. Así surgieron elementos nuevos y al reconocerlos, sostenían la estructura misma dándole originalidad al actual estado de mi obra.

En aquellos momentos se originaba una exposición / concurso de escuelas latino americanas en Córdoba - Argentina, y fui seleccionado para participar con la cartografía, nombre que di entonces a la nueva técnica (cartón – grafo:escritura sobre cartón). Feliz me lancé al concurso con la primera cabeza clava, ganando la medalla de oro, todavía guardo el catálogo y el nombre de los otros países participantes. Recibí la medalla del Rector de la Universidad el día de la graduación. Luego se sucedieron exposiciones en Lima y en el extranjero. Colectivas e individuales. Yo todavía cursaba el segundo año en la Escuela. Al pasar a tercero contra viento y marea me seleccionaron para la Bienal de Sao Paulo, fui llevando mis trabajos, los arreglé como pude y gané el premio “Wanda Svevo”, para el mejor grabador latinoamericano. Vendí todo hasta las copias. Mientras tanto seguí trabajando en otros proyectos.

Durante un prolongado tiempo, más se acentuaba la novedad “validez del material como sostén de una estructura”, no sólo al reconocer lo sabido por algunos, sino a preocuparme por ello, pues pertenecen al contexto del engranaje de la producción nacional. Y dejé que

el tiempo de su respuesta, sabiendo que por otro lado los grabadores sólo grababan la realidad gráfica del país, como ahora, que las vías del arte están modificándose”. (Agapito, 2005)

1.6.3. José Carlos Ramos

En 1969, La Escuela de Artes Plásticas se traslada a Fundo Pando, hoy la Ciudad Universitaria de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pero a pesar de la existencia de talleres de Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Grabado siempre fue considerado un arte menor dentro de las artes plásticas, esto debido a que durante muchos años, en las escuelas formadoras de artistas, el grabado fue un curso opcional, complementario y electivo en la formación de pintores y escultores. En el 1969, se crea la especialidad de grabado en la Escuela de Artes Plásticas (Facultad de Arte), a iniciativas del Profesor Adolfo Winterntz bajo la dirección del profesor Orlando Condeso (egresado de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Ingeniería).

A iniciativas del profesor Condeso, en ese mismo año, se equipa el taller con una máquina de hueco grabado (diseñada y construida por el Ingeniero Américo Migone - UNI), para de esta manera poder trabajar la técnica del Intáglio (agua fuerte, agua tinta, punta seca, barniz húmedo, etc.), ya que ésta era la especialidad del profesor en mención. El taller también contaba con una máquina Krause alemana para litografía, técnica que no se desarrollaba en la Escuela.

En el año 1970 nos visita el profesor José Lima (brasileño) quien aportó notablemente en el desarrollo del Grabado de la Escuela de Artes Plásticas. Ese mismo año, el profesor Orlando Condeso gana el primer premio de Grabado auspiciado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano – ICPNA, que consistía en un viaje a la ciudad de New York y una beca al Instituto Pratt. El profesor Condeso decide quedarse en esta ciudad y el recomienda al profesor Víctor Femenías de nacionalidad chilena venir al Perú a cubrir su plaza. Mientras tanto, el profesor Winterntz convoca a Alberto Agapito Aburto, alumno del 5to. año de especialidad de Grabado (21 de marzo de 1971) para hacerse cargo del curso y es contratado como Profesor, luego el segundo semestre del mismo año es contratado Jorge Ara Manchego (alumno del 5to. año).

Ese mismo año, el profesor Agapito gana el primer premio de grabado auspiciado por el ICPNA. El profesor Femenías llega al Perú en 1971 como profesor titular de la especialidad. Ese mismo año se encarga de la gestión del taller de litografía y luego serigrafía con el apoyo de Jorge Ara. Es así como la especialidad de grabado se fortalece y egresan los dos primeros grabadores profesionales de la especialidad de grabado en el año 1972, Jorge Ara Manchego y Alberto Agapito Aburto.

Durante esta década el taller es visitado por ilustres grabadores reconocidos internacionalmente como:

- José Lima (Brasil)
- Leda Watson (Brasil)
- Amy Grogan (Americana)
- Ken Rush (Americano)
- George H. (Holandés)
- Dennis Olsen (Americano)
- Dan Welden (Americano)
- David Conn (Americano)
- Linda Gay (Americana)
- Gloria Fierro (Chile)

El profesor Femenías marca una gestión importante en la historia del Grabado Contemporáneo en el Perú, especialmente en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú hasta el año 1980, cuando decide viajar a su país natal.

Luego recae la responsabilidad de la conducción del taller, como profesores titulares de la especialidad, en Jorge Ara y Alberto Agapito, quienes cumplen una labor infatigable en el desarrollo del grabado peruano y en el taller de grabado de la Facultad. Es así como se crean los talleres equipados de Xilografía, Litografía, Serigrafía y Fotoserigrafía. Hoy en día se ha implementado también un laboratorio para grabado digital. (Agapito, 2005)

1.7. Pasos para el grabado de arenado

El grabado de arenado en vidrio es una nueva técnica de arte, la cual se puede realizar en vidrio, mármol, madera teniendo en cuenta los siguientes pasos:

1. Diseñar la imagen que se va a utilizar en vinil, además de recubrir toda la matriz para que no se vea afectada.

2. Pegar la imagen sobre el vidrio con vinil, el cual es un adhesivo teniendo la precaución del caso para no dañar la imagen realizada.
3. Cernir la arena, para que no tenga ninguna impureza al momento de utilizarla en la técnica.
4. Llenar la pistola con arena cernida, luego se une la pistola con la compresora para empezar el grabado sobre el vidrio.
5. Utilizar lentes antes de empezar a grabar con la arena.
6. Con la fuerza de la compresora y la pistola con arena se va carcomiendo el vidrio hasta obtener la figura deseada.
7. Una vez terminado el grabado de la imagen en el vidrio, se procede a pintar teniendo en cuenta los colores de la cultura moche.
8. Se retira el vinil del vidrio y obtenemos el trabajo deseado

Para la realización de la técnica en estudio se utilizan diversos materiales como:

1. Arena
2. Pistola
3. Compresora
4. Diseño
5. Vidrio
6. Lentes



Trabajo culminado
del grabado de
arenado en vidrio

Capítulo II. Métodos y materiales

El enfoque de investigación es cualitativo, utilizando el método científico, analítico-descriptivo, dado que se analiza una realidad y sus factores que influyen en el grabado de arena en vidrio.

Se consideró pertinente recoger la opinión y comentarios de investigadores, los mismos que vertieron información relevante que permitieron construir generalizaciones, producto de la experiencia de los entrevistados y de la información recopilada, a través de la técnica en estudio.

Para las discusiones, los resultados obtenidos fueron debatidos dentro de sus unidades para propiciar un análisis más concreto, efectivo y ordenado.

FASE I: REVISIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Corresponde a la revisión de materiales necesarios para argumentar cada capítulo de la investigación y se desarrolló en paralelo a las otras fases.

FASE II: RECOLECCIÓN DE MATERIAL Y FICHADO

a) Material audiovisual.

Foto del grabado de arena en vidrio realizado por el investigador.

Capítulo III. Resultados y Discusión.

Considerando las encuestas realizadas a los escultores en relación a los objetivos específicos del presente estudio, así como las opiniones vertidas por los diferentes artistas cultores de la técnica antes mencionada se presenta los siguientes resultados.

Tabla 1

Percepción de los estudiantes y artistas plásticos sobre el gusto del arte de grabado de arena en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
Si	67	44.97
No	82	55.03
Total	149	100.00

En la tabla 1 se observa que el 44,97% de estudiantes y artistas plásticas les gusta el arte de grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 55,03% no les gusta dicho arte. Por lo que se concluye que en su mayoría prefieren o tienen gusto sobre otras técnicas de arte.

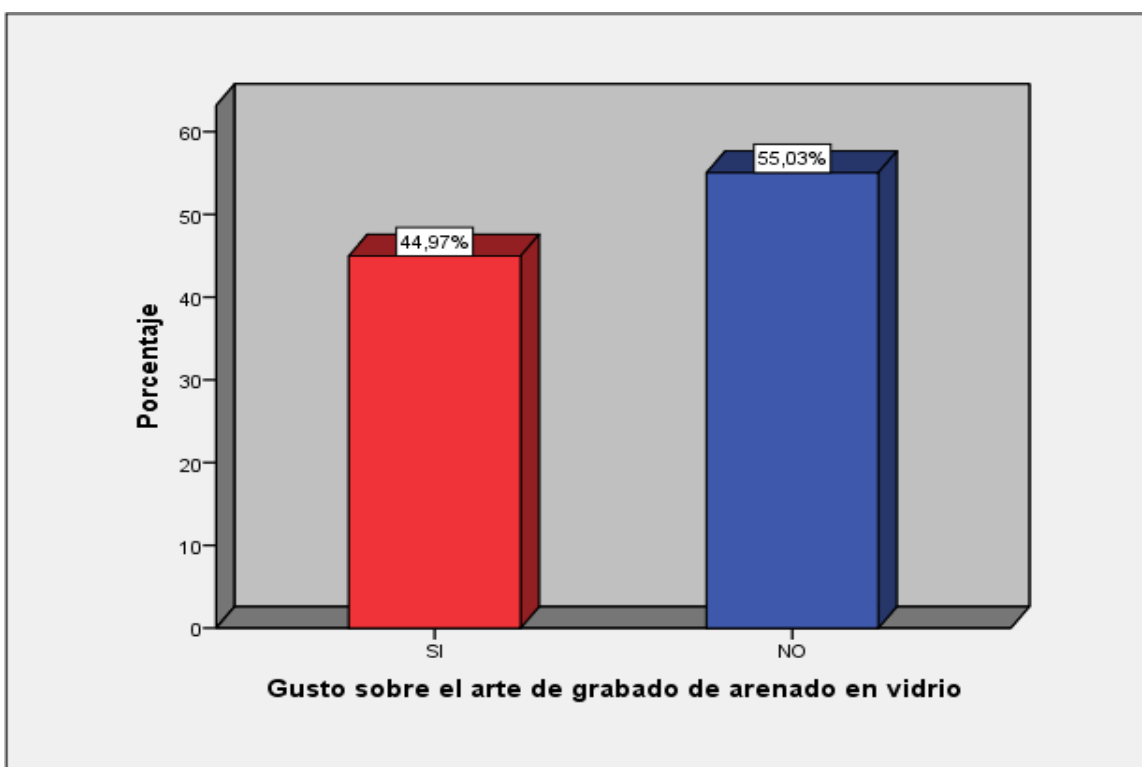


Figura 1. Percepción de los estudiantes y artistas plásticos sobre el gusto del arte de grabado de arenado en vidrio

Tabla 2

Percepción de los estudiantes y artistas plásticos sobre conocimiento de las técnicas de grabado de arenado en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
Sí	45	30.20
No	104	69.80
Total	149	100.00

En la tabla 2 se observa que el 30,20% de estudiantes y artistas plásticos tienen conocimiento sobre las técnicas de grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 69,80% no tienen conocimiento. Por lo que se concluye que en su mayoría tienen conocimiento de otras técnicas de arte.

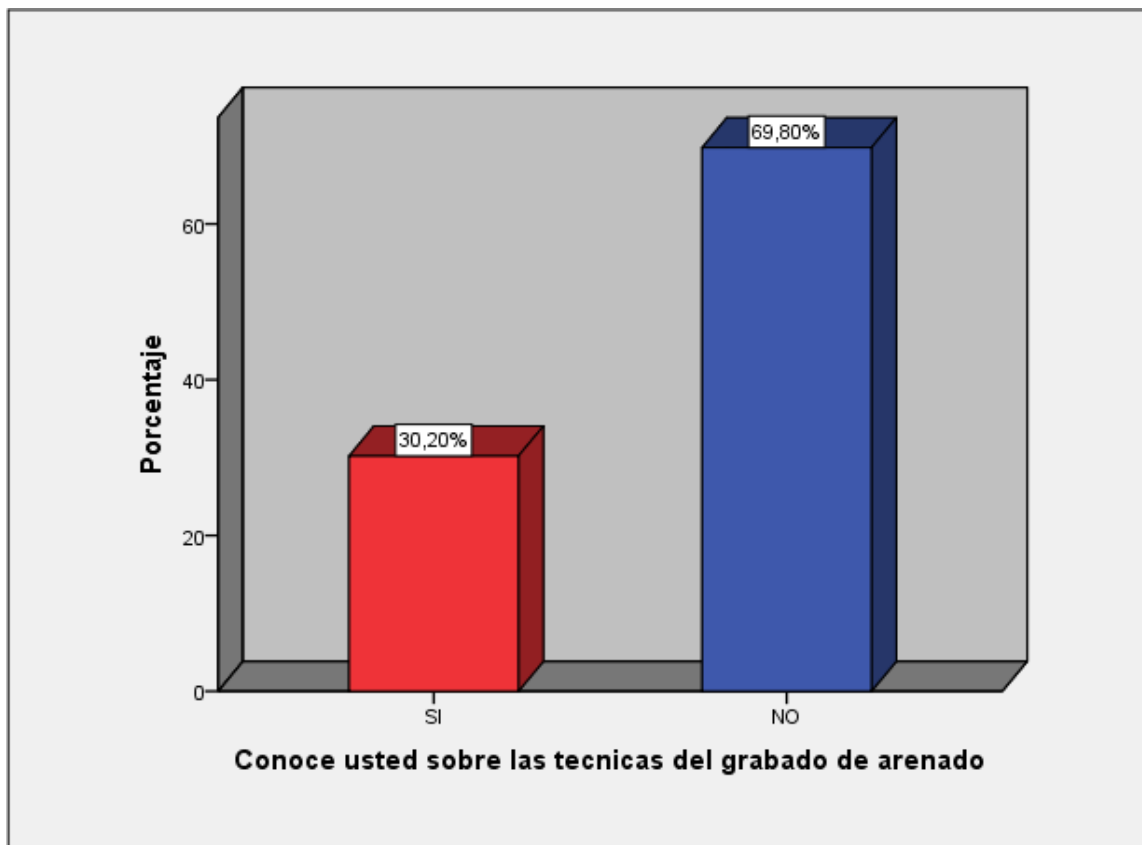


Figura 2. Percepción de los estudiantes y artistas plásticos sobre conocimiento de las técnicas de grabado de arenado en vidrio

Tabla 3

Estudiantes y artistas plásticos según realización las técnicas de grabado de arenado en vidrio.

	Frecuencia	Porcentaje
Si	45	30.20
No	104	69.80
Total	149	100.0

En la tabla 3 se observa que el 30,20% de estudiantes y artistas plásticas han realizado alguna vez la técnica de grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 69,80% nunca la han realizado. Por lo que se concluye que en su mayoría no han realizado dicha técnica.

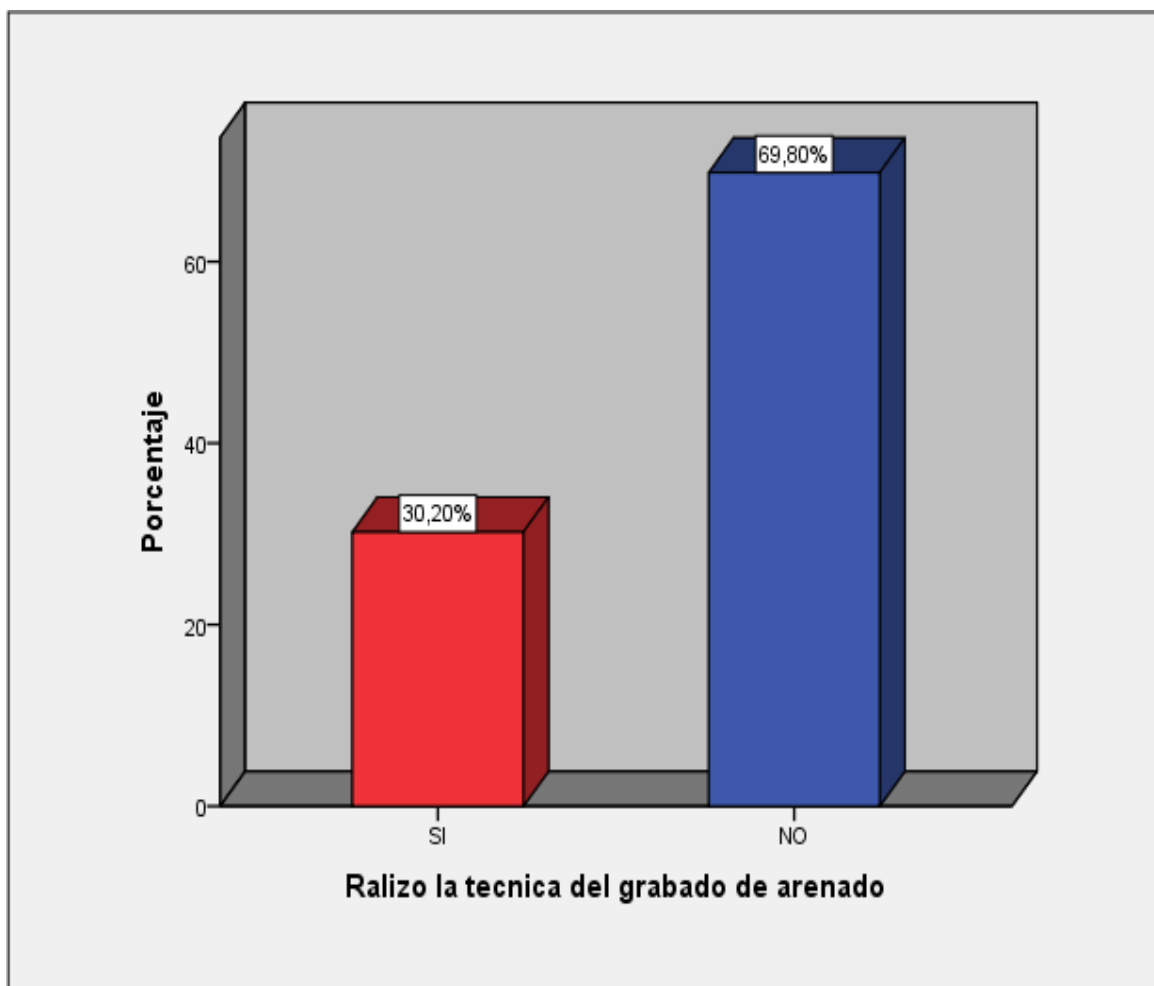


Figura 3. Estudiantes y artistas plásticos según realización las técnicas de grabado de arenado en vidrio.

Tabla 4

Percepción de Estudiantes y artistas plásticos su criterio sobre si el grabado de arenado en vidrio es un arte.

	Frecuencia	Porcentaje
Si	67	44.97
No	82	55.03
Total	149	100.00

En la tabla 4 se observa que el 44,97% de estudiantes y artistas plásticas consideran como arte a la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 55,03% no lo consideran así. Por lo que se concluye que en su mayoría no consideran dicha técnica como arte.

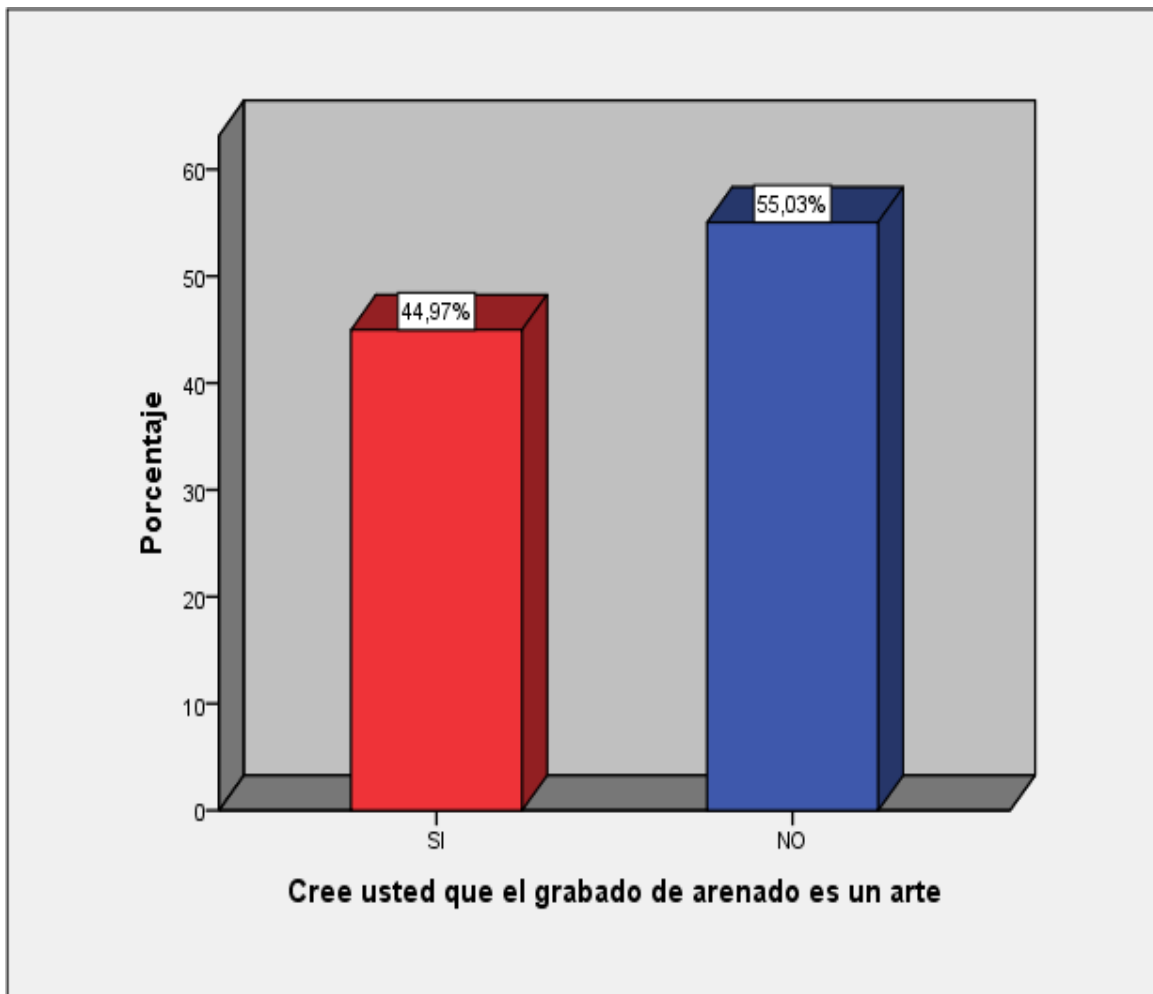


Figura 4. Percepción de Estudiantes y artistas plásticos su criterio sobre si el grabado de arenado en vidrio es un arte.

Tabla 5

Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre aplicación del grabado de arenado en vidrio en algún trabajo.

	Frecuencia	Porcentaje
Si	45	30.20
No	104	69.80
Total	149	100.00

En la tabla 5 se observa que el 30,20% de estudiantes y artistas plásticas consideran que aplicarían la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche en algún trabajo que conocen, mientras que en el 69,80% no lo consideran así. Por lo que se concluye que en su mayoría no la aplicarían.

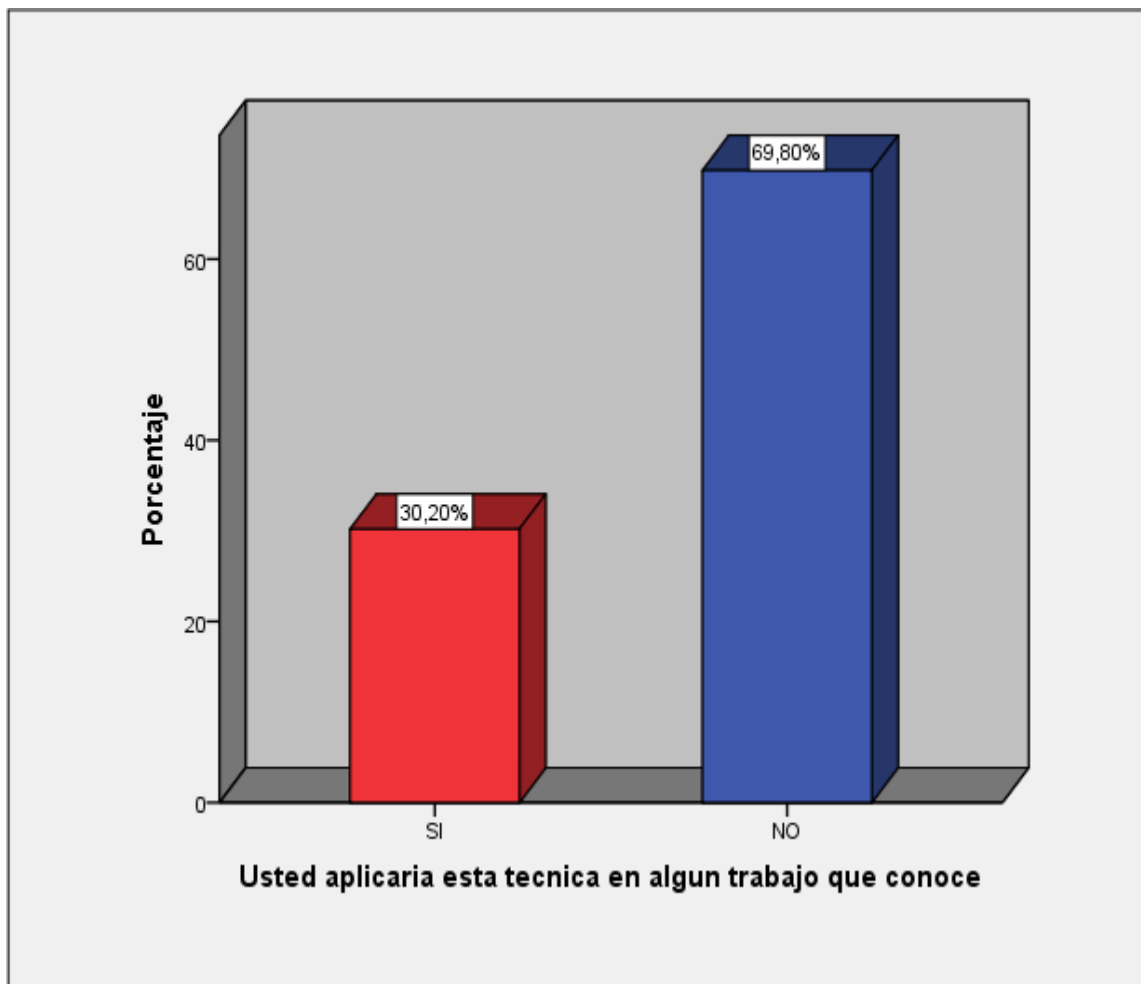


Figura 5. Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre aplicación del grabado de arenado en vidrio en algún trabajo.

Tabla 6

Conocimiento de Estudiantes y artistas plásticos sobre trabajos con técnica de grabado de arenado en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
Desconoce	84	56.38
Granito	7	4.70
Imágenes	7	4.70
Lapidas	14	9.40
Letras	10	6.71
Madera	3	2.01
Mármol	7	4.70
Placas	9	6.04
Vidrio	8	5.37
Total	149	100.00

En la tabla 6 se observa que el 56,38% de estudiantes y artistas plásticos desconocen trabajos relacionados a la técnica del grabado de arena, mientras que el 4,70% opina que se hacen trabajos de granito, además el 4,70% lo aplica en imágenes, el 9,40% lo utiliza en imágenes, el 6,71% lo aplica en letras, el 2,01% en madera, el 4,70% lo utiliza en mármol, el 6,04% lo aplica en placas y el 5,37% lo utiliza en vidrio.

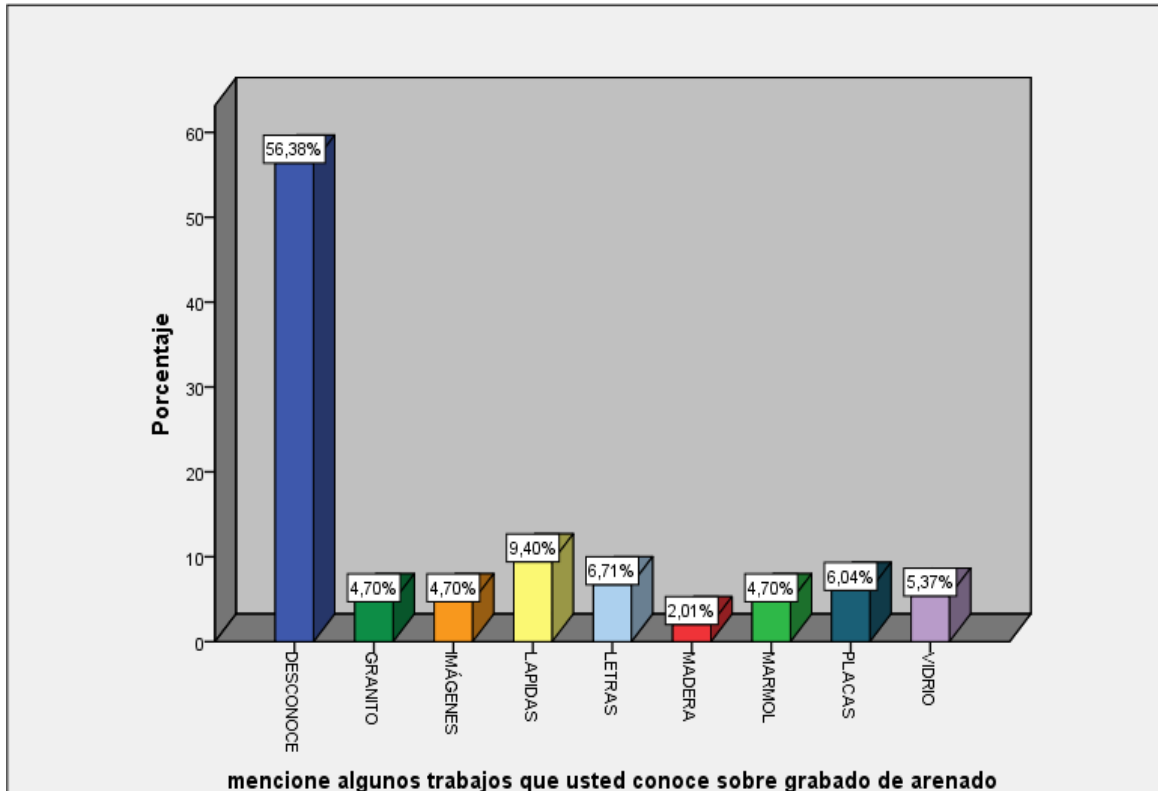


Figura 6. Conocimiento de Estudiantes y artistas plásticos sobre trabajos con técnica de grabado de arenado en vidrio

Tabla 7

Explicación de Estudiantes y artistas plásticos sobre técnica de grabado de arenado en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
En Arena	3	2.01
No Opina	146	97.99
Total	149	100.00

En la tabla 7 se observa que el 2,01% de estudiantes y artistas plásticos opinan según su criterio que el grabado de arenado teniendo como referencia la iconografía moche se debe aplicar en vidrio, mientras que el 97,99% no opina al respecto. Por lo que se concluye que en su mayoría desconocen sobre la técnica en mención.

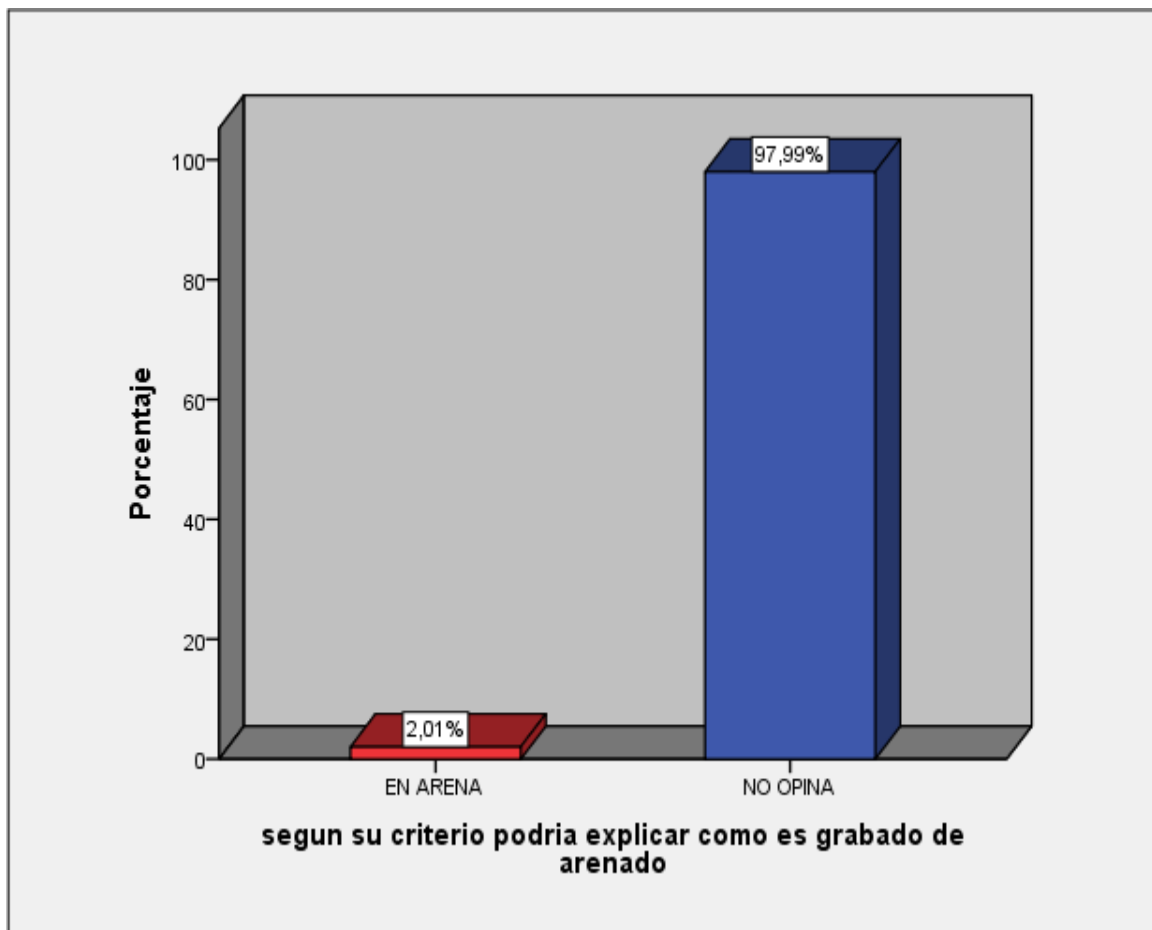


Figura 7. Explicación de Estudiantes y artistas plásticos sobre técnica de grabado de arenado en vidrio

Tabla 8

Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre práctica de la técnica de grabado de arenado en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
Si	67	44.97
No	82	55.03
Total	149	100.00

En la tabla 8 se observa que el 44,97% de estudiantes y artistas plásticas practican la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche en algún trabajo que conocen, mientras que en el 55,03% no lo practican Por lo que se concluye que en su mayoría no lo practican en el quehacer diario.

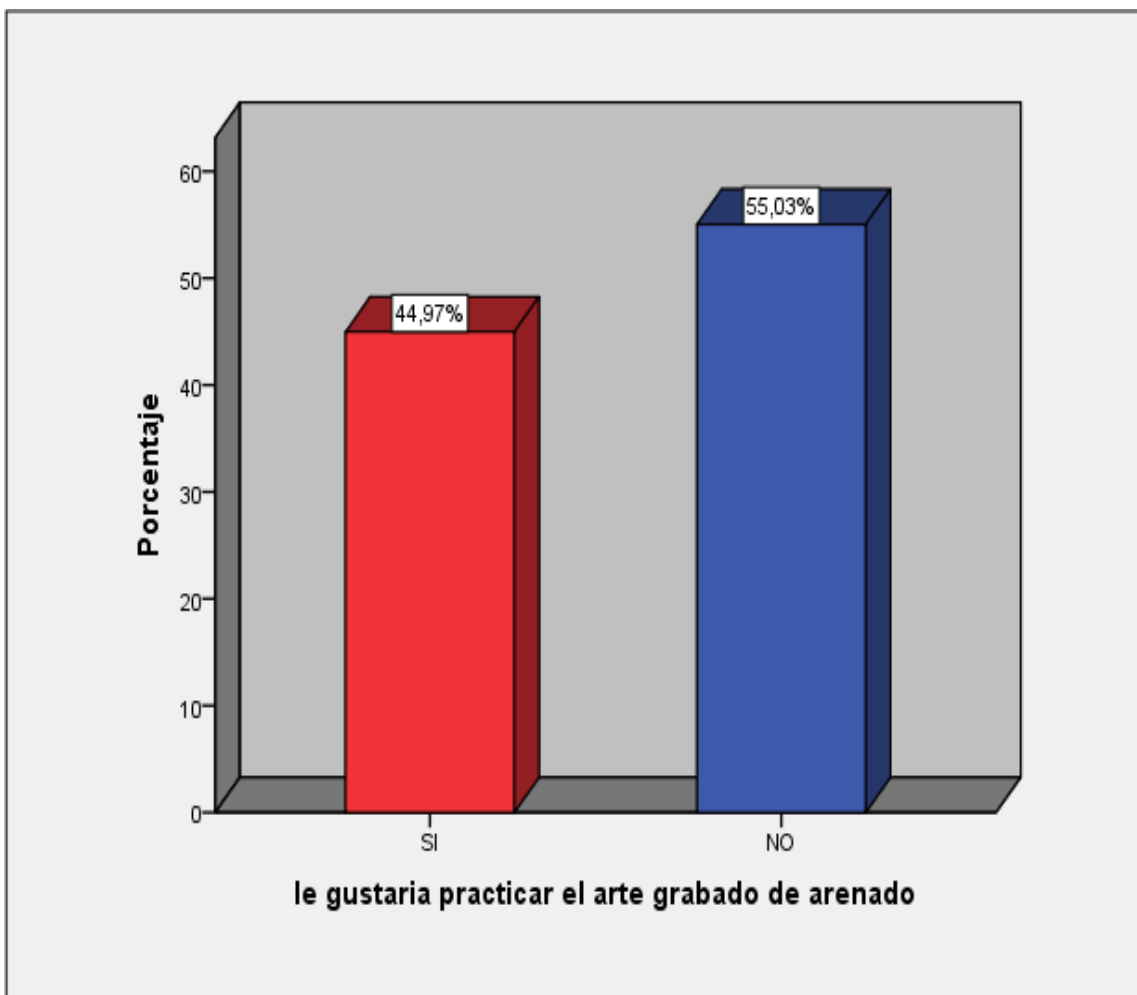


Figura 8. Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre práctica de la técnica de grabado de arenado en vidrio

Tabla 9

Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre práctica de la técnica de grabado de arenado en vidrio en la región.

	Frecuencia	Porcentaje
Si	52	34.90
No	97	65.10
Total	149	100.00

En la tabla 9 se observa que el 34,90% de estudiantes y artistas plásticas conocen lugares de la región donde practican la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 65,10% no conocen. Por lo que se concluye que en su mayoría desconocen lugares donde se realice dicha técnica.

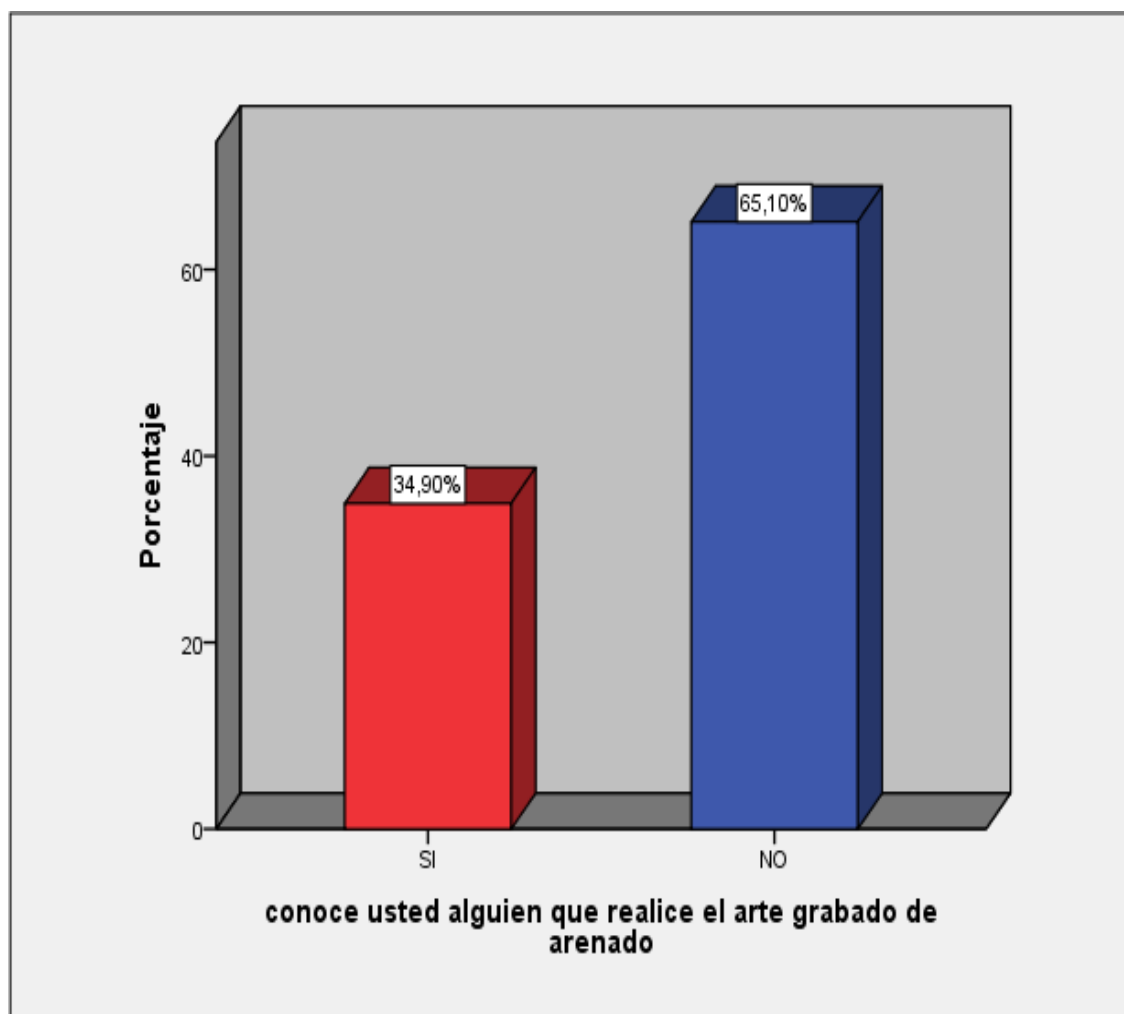


Figura 9. Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre práctica de la técnica de grabado de arenado en vidrio en la región.

Tabla 10

Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre alguna otra técnica de grabado de arenado en vidrio

	Frecuencia	Porcentaje
Si	48	32.21
No	101	67.79
Total	149	100.00

En la tabla 10 se observa que el 32,21% de estudiantes y artistas plásticas realizan otras técnicas de grabado diferente a la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche, mientras que en el 67,79% no lo hacen. Por lo que se concluye que en su mayoría no practican técnicas de grabado.

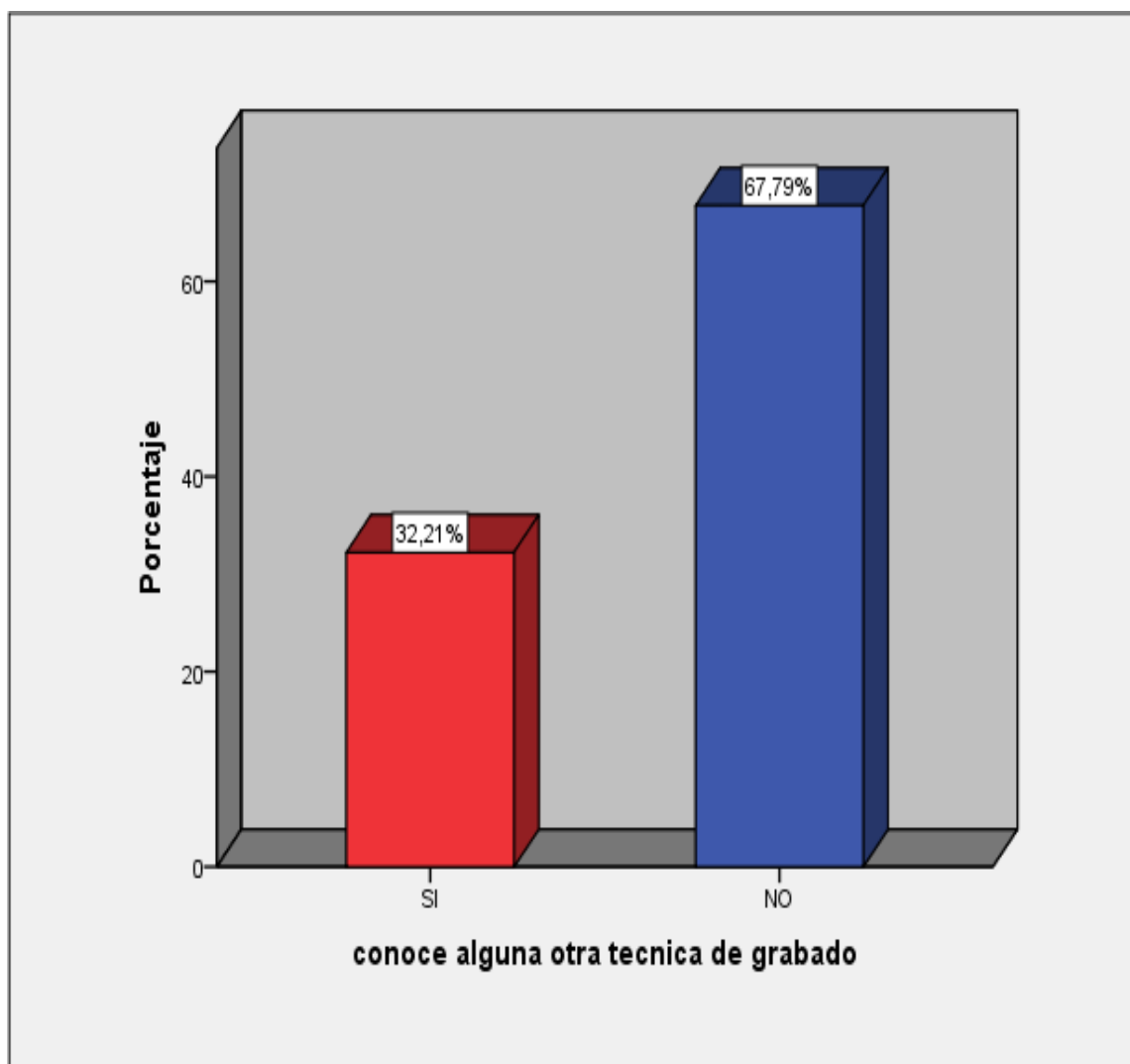


Figura 10. Percepción de Estudiantes y artistas plásticos sobre alguna otra técnica de grabado de arenado en vidrio

Discusión de resultados

Teniendo en cuenta resultados obtenidos en la presente investigación, se realiza la discusión de los mismos según los objetivos propuestos:

Objetivo General: Factores que influncian en la difusión de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche en la provincia de Lambayeque.

De acuerdo al análisis realizado se determina que la mayoría de estudiantes de la escuela profesional de arte de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y artistas plásticos del departamento de Lambayeque, no les gusta la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía Moche; siendo los factores principales para su no difusión el poco conocimiento sobre esta técnica, además de la no socialización de trabajos relacionados a dicho grabado y finalmente el poco tiempo e innovación en técnicas de grabado.

Objetivo 1: Desarrollar talleres de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche en la carrera de Artes Plásticas Facultad Ciencias Históricas y Sociales de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

En lo que respecta al presente objetivo, es necesario desarrollar talleres de la presente técnica de grabado, debido a que su difusión crearía mayores oportunidades laborales para los artistas plásticos que se desempeñan dentro de esta técnica y además ayudaría al incremento cultural de la región.

Objetivo 2: Fomentar una sociedad sensible a la diversidad cultural y las cuestiones éticas, sociales y ambientales.

Previo análisis realizado, se debe fomentar una sociedad sensible a las diversas técnicas artísticas para socializar las diferentes culturas con sus respectivas costumbres mediante el grabado en su totalidad. De manera especial colocar énfasis en la divulgación del conocimiento sobre la técnica del grabado en arenado teniendo como referencia la iconografía moche.

Objetivo 3: Analizar la producción de la técnica del grabado en vidrio con arena teniendo como referente la iconografía Moche y los procesos en la formación de los profesionales relacionados con los discursos relacionados con la enseñanza y la educación de esta técnica.

Según los resultados obtenidos, existe poca producción sobre la técnica del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía moche, motivo por cual se debe priorizar la formación específica de profesionales que se desempeñen en dicha técnica para que la enseñanza se propague a través de talleres y foros relacionas a dicha técnica artística.

Conclusiones

1. Se ha podido determinar que la metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick se aplica de manera parcial en el departamento de Lambayeque, debido a que no existe difusiones y socializaciones de dicha técnica por parte de los artistas y estudiantes que se desempeñan en dicho grabado.
2. Se desarrolló talleres de difusión del grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía moche, para expandir dicha técnica en el desempeño de los artistas plásticos, estudiantes y público en general que les guste el arte.
3. Escaso fomento de la técnica del grabado de arenado en vidrio, lo cual nos conlleva a una sociedad poco sensible a la diversidad cultural y las cuestiones éticas, sociales y ambientales.
4. Después de analizar la producción de la metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick teniendo como referente la iconografía Moche y los procesos de subjetivación en la formación de los profesionales relacionados con los discursos relacionados con la enseñanza y la educación de esta técnica, conllevo a determinar un nivel bajo de producción de la referida técnica por parte de universidades e institutos que forman profesionales especializados y por parte de los artistas plásticos.

Recomendaciones

1. Es necesario promover e incentivar a las instituciones públicas y privadas para la formación de especialistas en grabado de arenado en vidrio teniendo como referencia la iconografía moche, además de artistas plásticos en la difusión de trabajos culminados con la técnica en mención.

2. La lectura del presente estudio, permitirá diseñar nuevas estrategias para la socialización la técnica del grabado de arenado en vidrio, debido a que conllevará a la expansión de la cultura Moche mediante el arte.

3. A los estudiantes de arte especialmente se les recomienda continuar con el estudio y la difusión de trabajos académicos que enriquezcan nuestro acervo social y cultural, con el propósito de preservar y promover la práctica de la técnica en estudio que en nuestra región y país.

Bibliografía

- Abad Molina, J. (2008). Iniciativas de Educación Artística a través del arte contemporáneo para la Escuela Infantil (3 – 6 años) (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Extraído el 28 de Marzo del 2012 de <http://eprints.ucm.es/9161/>
- Alcalde, C (2003). Expresión plástica visual para educadores. Madrid: ICCE.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Augé, Marc. Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Augé, Marc. *Non-Places*. Londres: Verso, 1995.
- Bejarano González, F. (2009). La Expresión Plástica como fuente de creatividad Cuadernos de Educación y Desarrollo N°4, junio 2009. Extraído el 3 de Abril de <http://www.eumed.net/rev/ced/04/fbg.htm>.
- Deotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Domínguez Chillón, G. (2000): Proyectos de trabajo: Una escuela diferente: Madrid: La Muralla
- Gombrich, E. H. *La historia del arte, Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Debate, 2006.*
- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, (1989).
- Hernández Belber, M. y Sánchez Méndez, M. (coord.) (2000). Educación artística y arte infantil. Fundamentos Madrid. Colección de ciencia.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea, 2001.
- Muntanola i Thornberg, Josep. *Topogénesis 1: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.
- Swinburn, Catalina. *Genius Loci*. Santiago: Tesis de pregrado Pontificia Universidad Católica, 2002.
- Van Brugen, Coosje. *Bruce Nauman*. Nueva York: Rizzoli, 1988.
- Hugo Rivera Scott. *Estampa Mini Print, 56 grabadores Chilenos, 2007.*
- Larraya, Tomás G. *Xilografía Historia y técnicas del grabado en madera. Barcelona: Sucesor E. Meseguer, 1952.*

- *Luis Camnitzer. Apuntes sobre Grabado.*
- *José Ramón Alcalá. Ser digital. Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2009.*
- Cuenca Escribano Antonio (1987): *"La enseñanza del dibujo en las escuelas de Magisterio 1839-1986"*, Tomo I, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes (Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica) págs.14-16
- Mengs Antonio Rafael (1780) *"Lecciones prácticas de pintura"*, Publicadas por don Joseph Nicolás de Azara, en la Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, pág. 330.
- León, Antoine (1967): *"Historia de la enseñanza en Francia "*, p.19, (cita. en Lapeña Gutierrez R. (1997): *La enseñanza de las Artes Plásticas en la educación a distancia*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, U.C, Madrid, pág.146
- Adsuar y Moreno J. (1899): *"La enseñanza del Dibujo en las Escuelas Primarias y Escuelas Normales de España "*Madrid, (Hernando y Compañía 80) pág.100, (Cit. en Cuenca Escribano, Op., Cit., Págs. 108-109).
- Muñoz Alberto (1993): *"Algunas posibilidades didácticas del arte contemporáneo para la Educación Artística"*, Revista "AULA, sentido y función de la Educación visual y plástica",15, Junio de 1993, Madrid, pág.28
- Laing John 1987: *"Haga Ud. mismo su diseño gráfico"*, Barcelona, ED. Hermann Blume, p.10.
- Muñoz Alberto (1993): *"Algunas posibilidades didácticas del arte contemporáneo para la Educación Artística"*, Revista AULA, Sentido y Función de la Educación Visual y Plástica, n1 15, año II, Junio 1993, Barcelona, págs.28-29
- Araño Gisbert J.C. (1993): *"La nueva Educación Artística significativa: definiendo la Educación Artística en un período de cambio"*, Arte, Individuo y Sociedad, Madrid, Ed. Complutense, número 5, pág.11

Anexos

Anexo 01: Encuesta realizada a los estudiantes de la escuela profesional de arte de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo y artistas plásticos.

ENCUESTA

Escuela de Arte – UNPRG

Edad:

Curso: Artes Plásticas

Sexo:

El presente cuestionario se consignan preguntas para las cuales deberán marcar sí o no con una X, asimismo responderlas con fundamento en las que sea necesario según su criterio.

1. ¿Le gusta el arte de grabado?

SI

NO

2. ¿Conoce usted sobre las técnicas del grabado de arenado?

SI

NO

3. ¿Ha realizado la técnica de grabado de arenado?, ¿Podría explicarla?

SI

NO

4. ¿Cree usted que el grabado de arenado es un arte?, ¿Podría explicarlo?

SI

NO

5. ¿Usted aplicaría esta técnica en algún trabajo que conoce?

6. Mencione algunos trabajos que usted conoce sobre grabado de arenado

7. Según su criterio podría explicar de como es el grabado de arenado

8. ¿Le gustaría practicar el arte grabado de arenado?, Explique, el motivo.

SI

NO

9. ¿Conoce usted alguien que realice el arte grabado de arenado?, Mencione le lugar

SI

NO

10. ¿Conoce alguna otra técnica de grabado?, Mencione alguna, y cuál te gustaría.

¿Por qué?

SI

NO

**Anexo 02: Imágenes de trabajos terminados con el grabado de arenado en vidrio
teniendo como referencia la iconografía moche.**











Recibo digital

Este recibo confirma que su trabajo ha sido recibido por Turnitin. A continuación podrá ver la información del recibo con respecto a su entrega.

La primera página de tus entregas se muestra abajo.

Autor de la entrega: Segundo Pablo Segura Tepo
Título del ejercicio: TESIS DE PREGRADO Metodología de la técnica del grabado ...
Título de la entrega: Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal...
Nombre del archivo: T031_17561661_T.docx
Tamaño del archivo: 2.59M
Total páginas: 76
Total de palabras: 14,176
Total de caracteres: 74,167
Fecha de entrega: 29-nov.-2022 06:20p. m. (UTC-0500)
Identificador de la entrega: 1966661393



Derechos de autor 2022 Turnitin. Todos los derechos reservados.

M. Sc Coronado Moreno Cesinia
ASESORA

Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura Muchick

INFORME DE ORIGINALIDAD

3%	3%	0%	2%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.taringa.net Fuente de Internet.	2%
2	uvadoc.uva.es Fuente de Internet.	<1%
3	hdl.handle.net Fuente de Internet.	<1%
4	justopastormellado.cl Fuente de Internet.	<1%
5	repositorio.ual.es Fuente de Internet.	<1%

Excluir citas

Activo

Excluir bibliografía

Activo

Excluir coincidencias < 15 words

M. Sc Coronado Moreno Cesinia
ASESORA

CONSTANCIA DE VERIFICACIÓN DE ORIGINALIDAD

Yo, Cesinia Coronado Moreno; usuario revisor del documento titulado:
“Metodología de la Técnica del grado de arenado en cristal sobre cultura Muchick”.

Cuyo autor es: Segura Tepo Segundo Pablo, identificado con documento de identidad 17561661, declaro que la evaluación realizada por el Programa informático, ha arrojado un porcentaje de similitud de **3%**, verificable en el Resumen de Reporte automatizado de similitudes que se acompaña.

El suscrito analizó dicho reporte y concluyó que cada una de las coincidencias detectadas dentro del porcentaje de similitud permitido no constituyen plagio y que el documento cumple con la integridad científica y con las normas para el uso de citas y referencias establecida en los protocolos respectivos.

Se cumple con adjuntar el Recibo Digital a efectos de la trazabilidad respectiva del proceso.

Lambayeque, 29 de Noviembre del 2022



Cesinia Coronado Moreno:
ASESOR

Se adjunta:

*Resumen del Reporte automatizado de similitudes

*Recibo Digital

Acta de Sustentación



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y EDUCACIÓN
UNIDAD DE INVESTIGACIÓN



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

N° 000004

Siendo las 11 a.m. horas, del día 10 de marzo del año dos mil veinte; en los ambientes del Auditorio FACHSE, se reunieron los miembros del jurado designados mediante Decreto N° 083 -2020-U.I-FACHSE, de fecha 03 de marzo de 2020; integrado por:

Presidente : Juan Carlos Granados Barreto
Secretario : Juis Alfonso Manay Sáenz
Vocal : Juis Mercedes Flores Morillo
Asesor(a) Metodológico : Cesinia Coronado Moreno
Asesor(a) de Especialidad:



La finalidad es evaluar la Tesis titulada: "Metodología de la técnica del grabado de arenado en cristal sobre cultura muchick"

presentada por Segundo Pablo Segura Telo

Bachiller (es) en ARTE para obtener el título de Licenciad (o) (a) (os) (as) en ARTE, especialidad de Artes Plásticas

Producido y concluido el acto de sustentación, de conformidad con el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Artículos 37, 38, 39, 40, y 41; los miembros del jurado procedieron a la evaluación respectiva, haciendo una serie de preguntas y recomendaciones a sustentante(s), quien(es) procedi (ó) (eron) a dar respuesta a las interrogantes y observaciones.

Con la deliberación correspondiente por parte del jurado, se procedió a la calificación del trabajo de investigación y se determinó la Aprobación con la mención de Muy Bueno

Siendo las 12:00 p.m. horas del mismo día, en la ciudad de Lambayeque se dio por concluido el acto académico, con la lectura del acta y la firma de los miembros del jurado.

[Firma]
PRESIDENTE

[Firma]
SECRETARIO

[Firma]
VOCAL

OBSERVACIONES:.....
.....
.....
.....
.....