

24

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
U. N. A. M.



TECNICA XILOGRAFICA REALIZADA EN EL TALLER
DEL MAESTRO ANTONIO DIAZ CORTES

LIBRERIA
ESTACION ALBIZ
AV. ... 600
...

Tesis profesional para obtener el título
de Licenciado en Artes Visuales.
Presenta: Ma. Isabel Martínez Parra.



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

El grabado en relieve, tanto europeo como mexicano, han su frido modificaciones, decadencias y resurgimientos a lo largo de su historia.

La técnica tradicional del grabado en relieve mexicano ha sido modificada por el maestro Díaz Cortés. Su técnica no ha sido muy difundida, por lo cual pretendo darla a conocer más ampliamente y con ello cooperar al avance de las artes gráficas mexicanas.

La enseñanza de la técnica xilográfica desarrollada por el maestro Díaz Cortés, se basa en los principios de la técnica tradicional, modificándolos y dándoles un nuevo enfoque. El enfoque de esta tesis es meramente didáctico. Me he permitido intercalar los dos procesos técnicos de grabado en relieve; el tradicional y el que realiza el maestro Díaz Cortés. Con ello pretendo lograr una mejor comprensión de las dos técnicas, dejando al lector la decisión de tomar de ambas técnicas lo que considere más adecuado a sus intereses plásticos.

ESQUEMA DE TESIS

PAGINA

	<u>INTRODUCCION</u>	
I	<u>DATOS HISTORICOS SOBRE EL GRABADO</u>	
	A).- GRABADO EN MADERA - - - - -	I
	B).- GRABADO EN LINOLED - - - - -	15
	C).- GRABADO EN MEXICO - - - - -	19
II	<u>ENCUENTRO CON EL TALLER DEL MAESTRO</u>	
	<u>ANTONIO DIAZ CORTES - - - - -</u>	34
III	<u>ELABORACION DE UNA PLANCHA MATRIZ XILOGRAFICA</u>	
	A).- DISEÑO - - - - -	35
	B).- TRANSFERENCIA - - - - -	35
	C).- GRABADO - - - - -	36
	I.- Material - - - - -	36
	I.I.- Madera - - - - -	36
	2.- Herramienta - - - - -	37
	2.I.- Cuchillas - - - - -	37
	2.2.- Gubias - - - - -	38
	2.2.I.- Afilado - - - - -	39
	D).- ENTINTADO - - - - -	40
	I.- Material - - - - -	40
	I.I.- Tintas - - - - -	40
	I.- Herramienta - - - - -	42
	I.I.- Rodillos - - - - -	42
	E).- MATERIALES PARA ESTAMPACION Y	
	FORMAS DE REGISTRO - - - - -	45

	I.- Registro - - - - -	45
	I.I.- Registro usado en la técnica tradicional - - - - -	45
	I.2.- Registro con marco - - - - -	46
	2.- Tipos de estampación - - - - -	46
	2.I.- Estampación a mano - - - - -	46
	2.2.- Estampación con roll de pruebas - - -	48
	2.3.- Estampación con tórculo - - - - -	49
	3.- Terminada la estampación - - - - -	52
	4.- Terminada la impresión - - - - -	53
IV	<u>PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR UNA XILOGRAFIA EN COLOR,</u> <u>A PARTIR DE UNA PLANCHA MATHIZ</u> - - - - -	54
	A).- CALADO - - - - -	56
	I.- Herramienta - - - - -	56
	I.I.- Galadora - - - - -	56
	2.- Calado - - - - -	56
	B).- ENTINTADO - - - - -	58
	C).- ESTAMPACION - - - - -	58
V	<u>XILOGRAFIA MULTICOLOR, SIN LA PLANCHA MATHIZ</u> -	61
	PROCESO TECNICO DE LA OBRA "TEMA DEL 78" - - -	62
	<u>CONCLUSIONES</u> - - - - -	69
	<u>BIBLIOGRAFIA</u> - - - - -	72

DATOS HISTORICOS SOBRE EL GRABADO

I.- DATOS HISTORICOS SOBRE EL GRABADO

A).- GRABADO EN MADERA

El grabado en madera es una de las técnicas más antiguas. Se cree que ya se practicaba en la estampación de tejidos desde el siglo V, en oriente. La xilografía empezó a generalizarse en Europa en los siglos XIV y XV, con la aparición del papel. El auge de la xilografía se debe también a los artesanos que cubrían la demanda de escritos y dibujos. Pintaban a mano: barajas, estampas religiosas y profanas, hojas de calendario...etc.; conforme aumentó la demanda, buscaron medios para la reproducción de la imagen.

En un principio las tallas eran anchas, toscas y con angulosidades, lo cual era el resultado de una insuficiencia técnica (fig. I).



Fig. I "Naipes" (alrededor de 1400)

Los grabados eran iluminados, pero debido a la gran demanda y en especial a la impresión de libros, que exigió mayor rapidez en la ejecución, los grabados quedaban más frecuentemente sin iluminar. Por ello los grabadores ya no se limitaron a la línea de contorno, que servía también para delimitar las áreas de color, como sucede con la estampa de san cristobal (Fig. 2).



Fig. 2 "San Cristobal" (grabado de mediados del siglo XIV)

Los artesanos procuraron dedicarse más al detalle y a buscar una gradación más rica en blanco y negro empleando la línea en



Fig.3 "Cristo como buen pastor" (alrededor de 1450)

forma de rayado, para lograr una corporeidad plástica e interca-
lando rayas anchas y rayas finas lo que en un principio se hizo
en una forma tímida (Fig. 3).

A fines del siglo XV, los artesanos trataron de imitar al grabado en metal, lo cual resultó muy difícil, pues este es de características muy diferentes. Ello implicó un fracaso rotundo. Cabe añadir que el grabado en madera no aguantaba largos tirajes.

La xilografía adopta el rayado como un recurso para lograr



Fig. 4 De Die schöne Melusine ["La bella Mélusina"]. Amberes, Gevaert
Leu, 1491

corporeidad plástica (fig. 4)

En Alemania la xilografía surgió como una tendencia didáctica; en

cambio, en Italia fué puramente decorativa, apareciendo relativamente tarde. Inclusive no llegó a ejercer una fuerte atracción en este país. Durante el siglo XV y a principios del siglo XVI, destacan los impresores Johannes de Francfordia, Jacobus de Es trasburgo, Jacobus Walch y Ulrico Hahn.

Al xilógrafo del siglo XVI no le importa el significado de la obra, sino mostrar la manufactura, así como su destreza y refinamiento. Esta actitud esteticista daba a las obras un trato de mayor originalidad.

Los artistas de este siglo elaboraban sus dibujos y los entregaban a los grabadores. Veían en la xilografía solamente un medio de reproducción de sus obras.

Entre los artistas dedicados al dibujo de modelos para grabado en madera, los más importantes fueron: en Nurenberg, Dürero, los Springinklee y Schon; en Augsburg, el taller Burgkmair, - Jorg Brau, Hans Weiditz, Hans Scheifelin y Lucas Cranach.

"... El grabado en madera puede alcanzar en su estilo genuino y legítimo una "policromía" pictórica, y efectos evanescentes de clarooscuro. Pero como los artistas habían perdido la capacidad de basar su concepción en el oficio, no descubrieron estas posibilidades. Hicieron el intento, condenado al fracaso, de trasplantar a la plancha de madera los efectos pictóricos propios del grabado en metal." I/

I.- PAUL, WESTHEIM, El grabado en madera, 2a, ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, 299 páginas, pág. 137



Fig. 5 "Los jinetes del Apocalipsis", de Alberto Durero.

El grabado se había trabajado en el sentido de la fibra, con lo que se le llamaba grabado a la fibra. La herramienta usada era la navaja o cortaplumas (Fig. 6).



Fig. 6

Pero a partir del siglo XVII el grabado en madera sufre una transformación, al crearse la madera de pie, técnica inventada por el inglés Thomas Bewick, en 1775.

La madera de hilo es sustituida por la madera de pie. La diferencia radica en que su corte es en sentido transversal. Además la navaja fue sustituida por el buril.

Esta técnica también es llamada grabado en facsímile o a contrafibra (figs. 7 y 8).

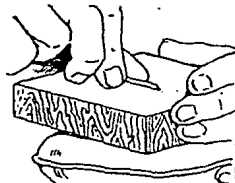


Fig. 7



Thomas Bewick: La zorra de Select fables, 1784

Fig. 8

Este tipo de grabado alcanza gran auge, puesto que permite una reproducción más fiel del dibujo o la pintura, superando la rigidez del grabado anterior (fig. 9).

Los artistas que más destacaron fueron: en Francia, Gigoux, Meissonnier, los hermanos Johannot, Vernet, Grantville, Raffet, Doré, Daubigny, Daumier; en Alemania, Cornelius Schoorvon Carolsfeld, Schwind, Richter, Menzel, etc.

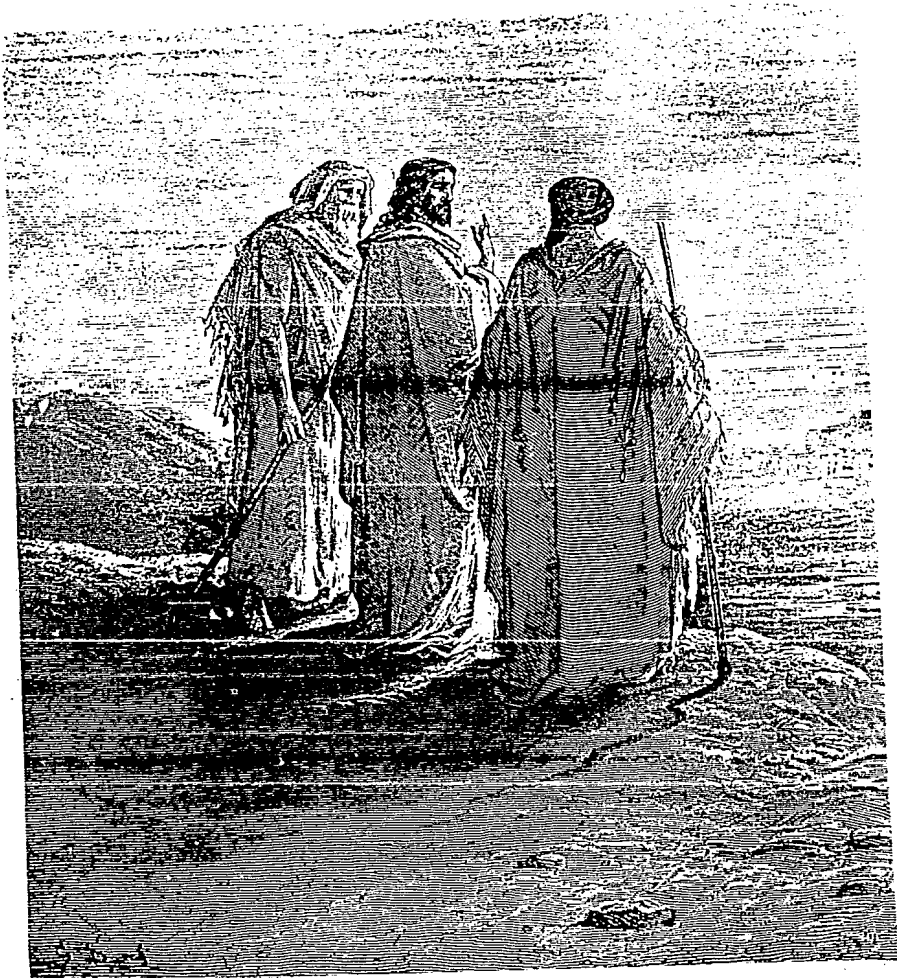


Fig. 9 "Los discípulos de Emaus", de Gustave Doré

El grabado en facsímile siguió siendo solamente un medio de reproducción de las obras. Dejó de existir cuando apareció la fotoquímica (1880) con sus nuevas técnicas de reproducción.

En esta época apareció Augusto Lepère, quien tenía un grupo de personas trabajando en talleres de grabado y haciendo uso del valo. Lepère se consagró al grabado japonés. Volvió a usar la navaja. Es importante la influencia de Lepère para el resurgimiento del grabado moderno. Fue el primer artista que realizó su obra de principio a fin, es decir, grabandola e imprimiéndola (fig. 10).

En 1912 y 1922 organizó en el palacio de Louvre dos exposiciones que alcanzaron gran éxito, y en las que participaron más de cien artistas. Este nuevo movimiento repercutió en Bélgica, Italia, Alemania y Francia.

Este movimiento llegó a México en 1922, por medio de Jean Charlot (tema que trataré más ampliamente en páginas posteriores).

Otro de los motivos del resurgimiento del grabado europeo es el interés de los artistas europeos por el grabado japonés.

El grabado nipón se vuelve popular como ilustración de libros profanos y nace de la pintura con tinta de China.

Los artistas europeos encontraron nuevas posibilidades de expresión en el grabado en madera en color, pues el grabado japonés



Fig. 10 "Se ve el Rhin", de Augusto Lepórea

no dependía exclusivamente de la línea, sino también de la composición y del color.

Los artistas japoneses más destacados fueron Hokusay, Utamaro, Hiroshige y Kijonaga.



Fig. II Moronobu: De Cantares de los 36 poetas, 1696

Artistas como Nolde, Munch, Kirchner, Heckel, Gauguin, Pechstein y Schmidt-Rottluff, volvieron a retomar la xilografía dándole un nuevo estilo, una expresión de algo bien específico que no podía lograrse ni con dibujo ni con grabado en metal, puesto



Fig. 12 Paul Gauguin: De Le sourire

que la madera tiene fibras, las cuales aparecen en la impresión. Esta característica la comprendieron muy bien estos nuevos artistas, ya que esto es única y exclusivamente del grabado en madera y de la impresión con la plancha. Fué precisamente el regreso

a la artesanía. Es decir el artista creador era un artesano de la realización de su propia obra, puesto que realizaba todo el proceso, desde el dibujo hasta la estampación.

"La satisfacción que da el libre trabajo de artesano, el sentimiento de vigor que crea la ampliación de los horizontes que trae consigo devolvieron al grabado en madera algo que había perdido desde hacía centurias en el curso de una evolución que sólo puede considerarse como decadencia, la espontaneidad y monumentalidad del lenguaje expresivo." 2/

2.- PAUL WESTHEIM, Op. cit., pág. 205.

B).- GRABADO EN LINOLEO

El linóleo es un cemento formado con aceite de linaza, resina, bórax y aserrín. Su aparición en el grabado como sustituto de la madera fue a principios de este siglo.

El grado de dureza para soportar la presión del tiraje y a la vez la gran docilidad a las gubias y cuchillas, permite conseguir un grafismo más espontáneo que el de la madera (fig. 13).

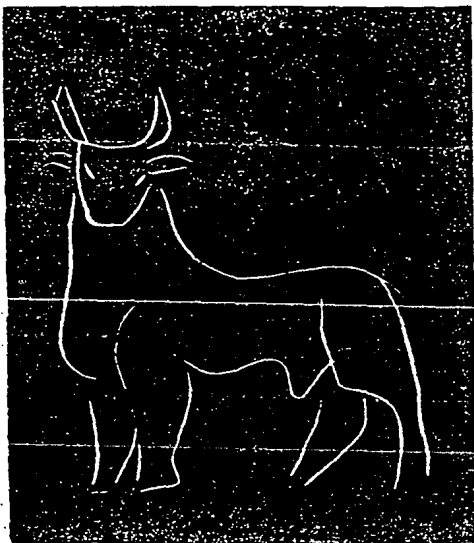


Fig. 13 " El toro ", de Henri Matisse

Para el grabador es más cómodo utilizar este material, puesto que no ofrece resistencia alguna. Renunciando en cierto modo a los encantos estructurales de la madera, puesto que la superficie resulta en comparación con la madera, enteramente lisa, lo que hace aparecer con dureza los altos contrastes de masas blancas con masas uniformemente negras (fig. 14).

Los primeros exponentes del linóleo fueron Henry Matisse (1869 - 1954), Pablo Picasso (1881 - 1973) y Michael Rothenstein (1869). Este último ha utilizado el linóleo en color.

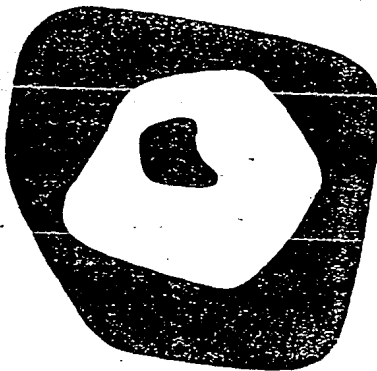


Fig. 14 Jean Arp: De Dreams and projects

El grabado en linóleo fue preferido por los artistas mexicanos por ser un procedimiento barato que permite tirajes elevados, además de ser un recurso excelente para transmitir mensajes a las masas.

Leopoldo Méndez fue uno de los primeros en hacer uso del linóleo, en lugar de la madera o de las láminas en metal (fig. 15).

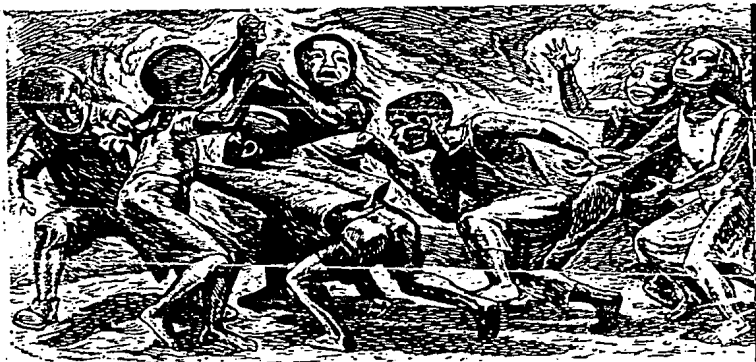


Fig. 15 "A la víbora de la mar", de Luis García Robledo.

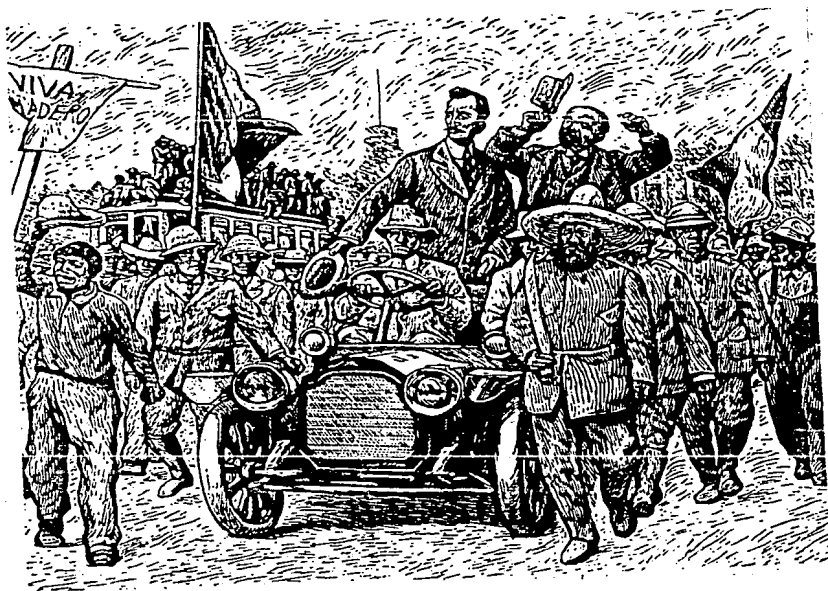


Fig. 16 "Entrada de Fco. I. Madero en la cd. de México", de Leopoldo Méndez.

C).- GRABADO EN MEXICO.

En América precolombina ya existían técnicas de impresión de imágenes muy distintas de las europeas.

Los indígenas reproducían sus dibujos con sellos y mediante la impresión. De los sellos que se conservan la mayoría son de barro cocido y muy pocos de piedra o de hueso. Eran de dos tipos: tablitas cuadradas, rectangulares, cóncavas y convexas, pequeños cilindros que permitían imprimir en sucesión rítmica (figs. 18 y 19). Muchos de los cilindros están perforados transversalmente por madera o un hueso, de madera que funcionan como rollos



Fig. 17

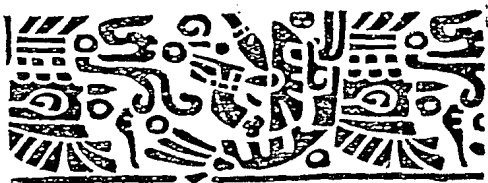


Fig. 18

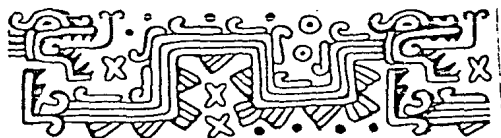


Fig. 19 "Sello de Azcapotzalco"

impresores.

La medida de los sellos es muy variada. Los más pequeños son planos y miden aproximadamente 1cm. por lado. El sello más grande que se ha encontrado es de barro cocido, mide 23cms. y es cilíndrico (según Jorge Enciso en su libro documental Sellos del antiguo México).

Estos sellos también han sido encontrados en Estados Unidos, Antillas, Colombia, Ecuador y Brasil.

Un verdadero centro de estampado en el México antiguo fue en la meseta central. Olmecas, teotihuacanos, nahuatl y totongcas fueron quienes hicieron mayor uso de ellos.

Su procedimiento técnico es el siguiente: antes de cocer el barro grababan la superficie con algún instrumento punzante, de

jando partes en relieve. El fondo resultaba de las partes eliminadas. Entintando el sello se imprimía a mano. Los sellos tenían diversos fines; en la cerámica servían para la decoración de vasijas.

Eran usados también en la estampación de tejidos y papel. Cabe señalar que el papel se usaba con fines religiosos en el conjuro mágico, como la decoración de ofrendas, en donde se colocaban banderas con dibujos pintados o impresos.

Otro uso que se daba a los sellos era la cosmética. Los indígenas se estampaban dibujos sobre la piel a manera de adornos, insignias o para identificación. Los sellos se usaban también con fines oficiales.

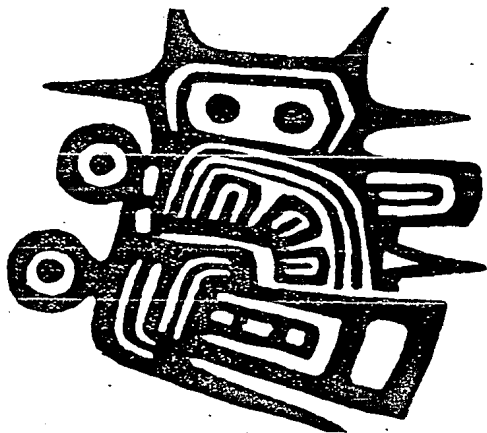


Fig. 20 "Ehécatl. Sello precortesiano

Se tienen muy pocas referencias del grabado novohispano. Pero sabemos que gracias a la introducción de la imprenta a la Nueva España, se incrementó el grabado en madera, cuya función era la misma que en Europa, decorar libros.

Los libros hechos en la Nueva España en el siglo XVI, no tienen grabados firmados, por lo que se cree que las placas fueron traídas de Europa.

Con la independencia se inicia la secularización de la obra gráfica. Los artistas que destacaron fueron: los litógrafos Constantino Escalante y Santiago Hernández (Picheta), Manuel Manilla y José Guadalupe Posada.

Se dan dos corrientes en el grabado: la didáctico-popular y la crítica social.

Manuel Manilla y José G. Posada siguieron el camino de repartir volantes, que fue una manera ideal de llegar a las masas.

Posada fue el ilustrador y retratista de su época. Le tocó un país en constante transformación. Había terminado la guerra en contra de la intervención francesa, los Estados Unidos se expandían para obtener materias primas, ferrocarril, alumbrado público...etc.

Posada enriquecía los textos con sus grabados que relataban sucesos como terremotos, descarrilamientos, inundaciones, vidas de santos, pleitos, choques... etc. (fig. 21).

Posada trabajó para la revista llamada Gaceta callejera, que pertenecía a don Antonio Vanegas Arroyo.

Aparte de la gaceta, también se producían novenarios, oraciones, anuncios, recetas de cocina, cartas...etc. Pero una de las



Fig. 21 "Pleito en la vecindad", de José G. Posada

mejores herencias que nos dejó Posada son sus calaveras, sacadas de la tradición popular de festejar el día de muertos.

La calavera es una hoja volante donde se hace burla de personalidades, dirigentes de la vida pública, disgustos, calamidades del pueblo... etc. (fig. 22).



Fig. 22 "La calavera de Madero" ilustración de un Corrido. Año de 1910.

Otros contemporáneos de Posada fueron José Ma. Villasana, Constantino Escalante, Santiago R. de la Vega, Salvador Pruneda, Jesús Martínez Carraón. Todos ellos combatieron muy duramente la intervención francesa y más tarde el porfirismo.



Fig. 23 "La catrina", de José Guadalupe Posada.

El grabado que surge en México después de la revolución es muy diferente al grabado europeo y al norteamericano, pues es de tipo popular.

El grabado mexicano renueva contenidos, ya que la situación política y social del país era crítica (Revolución Mexicana de 1910), e impuso como necesidad dicha renovación de los contenidos. La forma más adecuada para ello eran las artes gráficas.

Según Paul Westheim, la originalidad del grabado mexicano se debe:

- 1.- A la revolución, la más poderosa transformación por la que ha pasado el país y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional por primera vez desde el derrumbe del imperio azteca.
- 2.- A una tradición jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo.
- 3.- Al fenómeno José Guadalupe Posada, espíritu creador que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo personal, a la vez que sobre-personal que pudo volverse en el México post-revolucionario base de toda la producción artística, no sólo de las artes gráficas, sino también de los murales" 3/

Este nuevo grabado influye en las masas al reflejar la estructura socio-político- espiritual del país, en una forma didactico-popular.

3.- IDEM. pág. 233

En la década de los 20, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerra ro y Diego Rivera, fundaron el sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores (15/ VI / 24). Trabajaron intensamente en la revista El machete. Se desarrollaron el nacionalismo, el arte popular, se reivindicó lo auténtico, el indigenismo y la revolución artística. Este nuevo arte mexicano se caracteriza por ser popular y nacionalista.

Según Franciscó Díaz de León, el grabado surge entre 1916 y 1922. Este resurgimiento se debe, entre otras causas, a las escuelas al aire libre y a la llegada de Jean Charlot (1921), quien trajo consigo un álbum de estampas grabadas en madera de hilo (figs. 24 y 25). El grabado "Viacrucis" sirvió de estímulo a un buen número de estudiantes que se interesaron por el grabado. Los primeros en iniciarse en esta vieja técnica fueron Fernando Leal, Díaz de León, Fernández Ledezma y Carlos Orozco Romero.

"Los grabadores de esa época en las escuelas no tienen la importancia estética que adquiriría más tarde en la década siguiente, pero marca un punto de partida, interrumpido prácticamente desde la muerte de Posada." 4/

4.- HUGO COVANTES, El grabado mexicano en el siglo XX 1922-1981
I'era, ed., México, INBA, 1982, 256 págs., pág. 23

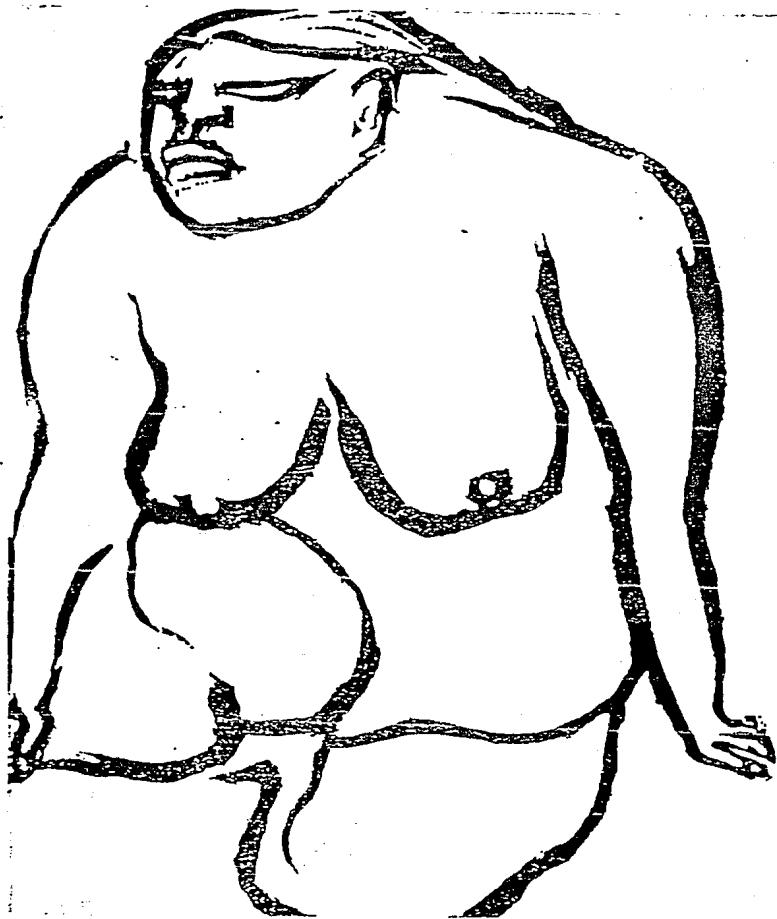


Fig. 24 "Grabado en madera" Jean Charlot



Fig. 25 "Cabeza:" Madera de hilo ejecutada por Jean Charlot

Este nuevo arte se va encauzando en dos vertientes populares los muros y las planchas de grabado. En el grabado encontramos que hay quienes siguieron a Posada, dirigiéndose al pueblo con un lenguaje claro y plástico. En el otro grupo no hay una preocupación social (fig. 26).

En el primer grupo tenemos a Leopoldo Méndez. Es considerado uno de los primeros en emplear el linóleo. Participa en las revistas El horizonte y Norte.

Leopoldo Méndez vivió un mundo en constante cambio: el derrumbe del porfirismo, la Primera Guerra Mundial y luego la Segunda. Le toca vivir la revolución. Como hijo de su época, con un temperamento político cuyas actividades fundamentales son la inconformidad y la lucha, se rebela ante toda clase de injusticias y las denuncia. (fig. 27).

Participan con él Grozco, Siqueiros, Rivera, Tamayo, Salce, O'higgins, Fernando Leal, Castro Pacheco, Isidoro Ocampo y prácticamente todos los pintores.

Debido a que las técnicas de reproducción tomaron un buen curso en la década de los 30, se fundó el taller de la gráfica popular (1937), gracias a Leopoldo Méndez, Pablo O'higgins y Luis Arenal, agregándose después Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Isidoro Ocampo, Alfredo Salce, etc.

El taller de la gráfica popular fue un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diver-

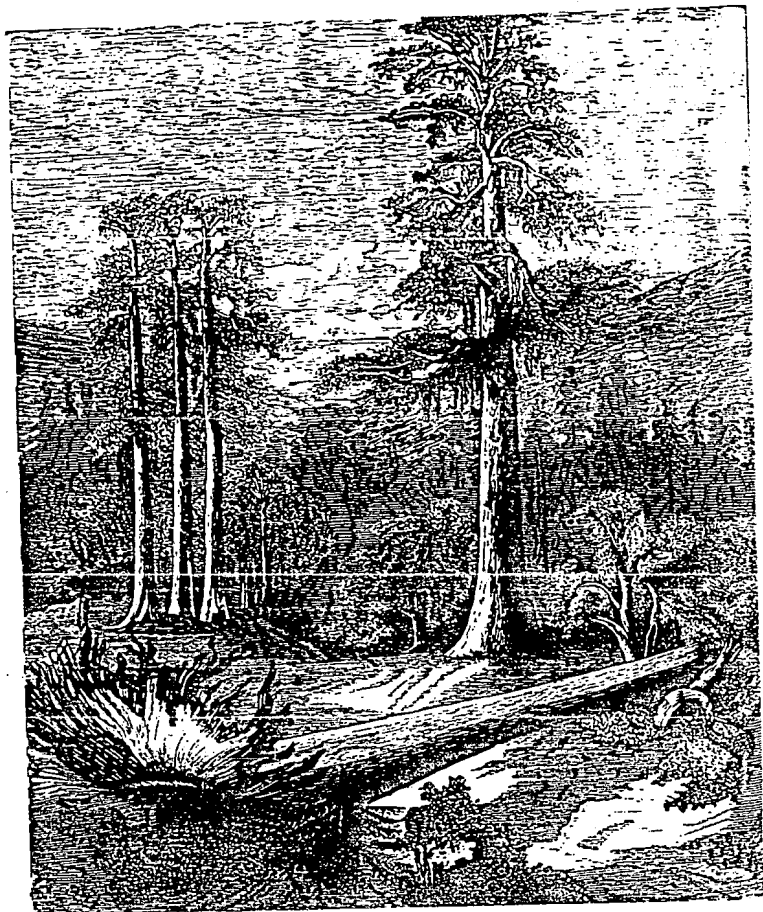


Fig. 26 " Paisaje" Linóleo 1985, de Carlos Alvarado Lang.



Fig. 27 "Los esclavos", Linóleo. 1954, de Leopoldo Méndez.

sas ramas del grabado.

Las técnicas que usaron primordialmente para la divulgación masiva fueron el grabado en madera y el grabado en linóleo. Estos materiales tenían la ventaja de ser de bajo costo y gran capacidad reproductiva. También se realizaron grabados en metal y piedra (litografías).

El taller de la gráfica popular tenía la idea de introducir en las artes gráficas un contenido popular y hacerlas de nuevo asequibles a las amplias masas. Además , brindaban la oportunidad de imprimir sus propias obras.

El taller de la gráfica popular fue un impulsor de las artes gráficas mexicanas, con una tendencia didáctico- popular.

ENCUENTRO CON EL TALLER DEL MAESTRO

ANTONIO DIAZ CORTES

II.- ENCUENTRO CON EL TALLER DEL MAESTRO DIAZ CORTES

Al inicio de la carrera de artes visuales mi objetivo principal era adquirir los conocimientos necesarios para poder expresarme a través de la pintura; pero al darme cuenta de la existencia de otros talleres, decidí ampliar mis experiencias. En mi búsqueda me encontré con el taller de xilografía, a cargo del maestro Adolfo Mexiac (1979). Este taller contaba entre otros instrumentos: tres o cuatro roles de prueba pequeños y una gran de; los rodillos eran escasos, a lo sumo seis, y con una longitud aproximada de veinte centímetros. En la enseñanza de esta técnica no encontré suficiente motivación. Y no fue hasta 1982 que llegué al taller del maestro Antonio Díaz Cortés. Este taller contaba con un tórculo (herramienta usada principalmente en grabado en metal), una caladora, taladro y cerdas, rodillos de diferentes consistencias y tamaños, -desde unos cuantos centímetros, hasta un metro de longitud-, tintas de color, tinas de dimensiones grandes, etc.

Lo que motivó mi interés por este taller, fue precisamente la gran variedad de posibilidades de expresión a través de la xilografía. Con la técnica lograda por el maestro Díaz Cortés, se abren nuevos caminos a la xilografía. Para la enseñanza de esta técnica, se inicia con la técnica tradicional para continuar posteriormente con la técnica empleada por el maestro Díaz Cortés.

ELABORACION DE UNA PLANCHA MATRIZ

XILOGRAFICA

III.- ELABORACION DE UNA PLANCHA MATRIZ XILOGRAFICA

La xilografía es el proceso de impresión en relieve. Se realiza con láminas de madera o tablas, las cuales se denominan planchas (1) y/o tacos (2). Las impresiones hechas en esta técnica se denominan xilografías.

A).- DISEÑO

Con la idea específica de lo que se va a realizar, hay que determinar si el motivo a grabar se hará en forma lineal sobre fondo plano, en alto contraste, en grises o bien combinando los ejercicios mencionados. Es importante tener en cuenta los siguientes pasos para un buen diseño y asegurar un mejor éxito en el resultado final.

- a).- Composición de forma y espacio.
- b).- Composición luminica.
- c).- Composición cromática.

B).- TRANSFERENCIA

El dibujo puede realizarse directamente sobre la madera o en papel. Se utiliza lápiz o tinta china. Si se hace directamente sobre la madera, es recomendable el acrílico. No debe olvidarse

- (1) PLANCHA .- Denominación genérica de toda tabla, pedazo de madera o metal, elaborada para producir una idea gráfica.
- (2) TACO.- Pedazo de madera corto y grueso, con el grano paralelo o en sentido vertical de la fibra, empleado para xilografía.

que por efecto de la estampación los dibujos deben invertirse.

C).- GRABADO

Grabar quiere decir incidir, hacer surcos sobre la madera.

Al resultado de la impresión se le da el nombre genérico de xilografía.

I.- Material

I.I.- Madera

En el grabado tradicional se han empleado dos tipos de madera

- a).- A contrafibra. Esta madera presenta un mínimo de porosidad y gran dureza. Esta técnica se trabaja con buril (fig. 28).
- b).- A la fibra. Es la técnica más antigua. Los instrumentos usados son las cuchillas y gubias (fig. 29).

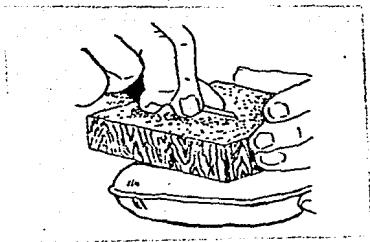


Fig. 28



Fig. 29

Para esta técnica se emplean toda clase de maderas (que pueden ser compactas y tener diferentes grados de dureza y porosidad). Entre las maderas duras están: nogal, caoba, cerezo y pino y entre las maderas blandas: Abeto, chopo, plátano y cedro. Ambas presentan un veteado muy bello y propio de la madera, que en xilografía se puede aprovechar como textura, de acuerdo al interés del grabador.

Actualmente se utiliza la plancha de triplay o contraenchapado. Es recomendable por la gran variedad de chapas que existen, el calibrado, las dimensiones, etc.

2.- Herramienta

2.1.- Cuchillas

Las cuchillas fueron las primeras herramientas que usaron los grabadores antiguos. Hay varios tipos (fig. 30).

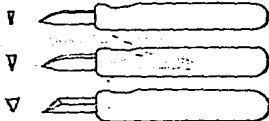


Fig. 30

Para producir un surco en la madera, se hacen dos incisiones con las cuchillas, llamadas talla y contratalla. El resultado son surcos en forma de V, lo que evita que la madera se astille y facilita la precisión de los cortes.

2.2.- Gubias

Las gubias son herramientas que complementaban el trabajo de las cuchillas. Actualmente se usan también para ejecutar el grabado (fig. 31).

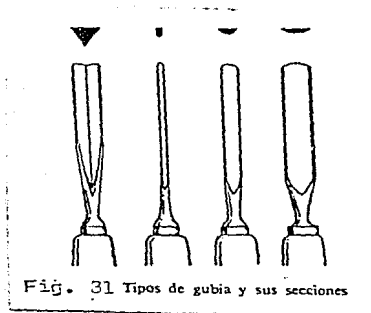


Fig. 31 Tipos de gubia y sus secciones

"La gubia es una pieza de acero con distintos perfiles y formas montadas sobre un mango que permiten el trabajo sobre madera a los artistas, escultores, tallistas y xilógrafos, también se usan para grabar en linóleo, Tablex y planchas de plástico." I/

I.- M. RUBIO MARTINEZ, Ayer y hoy del grabado, 3era. ed., España. Ediciones Tarraco, 1979, 298 págs., pág. 289

La gubia deja en su corte surcos de diferentes formas
acuerdo con la forma de su punta (fig. 32).

- 1.- Incisiones realizadas
con gubias redondas.
- 2.- Cortes poco profundos,
hechos con gubias planas.
- 3.- Cortes profundos, hechos
con gubias en forma de "V".

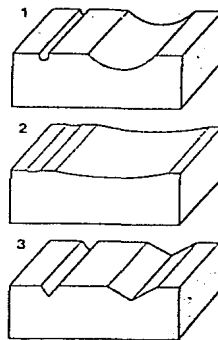


Fig. 32

2.2.1.- Afilado

Para el afilado adecuado de estos instrumentos, se necesitan dos piedras de afilar. Una áspera, para desbastar, y una de grano fino, para terminar y pulimentar el afilado.

Las gubias se afilan de acuerdo a su forma (fig. 33). Las gubias curvas se afilan en una forma de oscilación, de un lado a

otro. Las gubias en forma de "V", se afilan por ambos lados. Las cuchillas se pasan hacia atrás sobre la piedra.

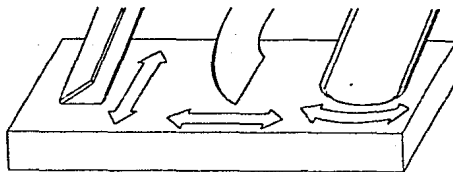


Fig. 33

D).- ENTINTADO

I.- Material

I.I.- Tintas

"La tinta en su forma más simple, es un pigmento o tinte mezclado con un fluido, formándose una mezcla homogénea que se puede aplicar a un soporte dejando la impresión coloreada".^{2/}

2.- JOHN DAWSON, Guía completa de grabado e impresión de técnicas y materiales, Iera, Ed., España, H. Blume Ediciones, 1982, 192 págs., pág. 34.

La tinta usada para xilografía es la de tipografía, que es usada comercialmente para la imprenta.

Las tintas vienen enlatadas. Tienen diferentes grados de dureza y secamiento. Es recomendable saber modificar y corregir las tintas. Si agregamos aceite de linaza, modificamos su grado de secamiento y ablandamos la tinta. Para evitar que esté muy brillante, se agrega un poco de carbonato de calcio. Una vez preparada la tinta se toma una pequeña porción con una espátula y se extiende sobre el mármol o un vidrio grueso (en este último caso, se pone un papel blanco bajo el vidrio para ver la calidad de la tinta).

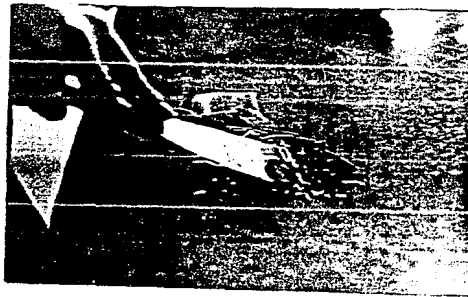
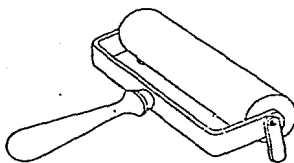


Fig. 34

1.- Herramienta

I.I.- Rodillos

El rodillo es el instrumento usado en el proceso del entintado. Tiene un alma cilíndrica de madera o metal y diferentes grados de dureza. Los hay suaves (gelatina), medios (caucho) y duros (cuero). Su longitud es desde unos cuantos centímetros, hasta un metro. Pueden tener un maneral o muñón (fig. 35) o dos (fig. 36).



Rodillo de entintar

Fig. 35

Los rodillos usados en la técnica tradicional son de caucho y con un maneral. Su longitud es de unos veinte centímetros.

Puesta la tinta sobre el mármol, se extiende con el rodillo a manera de lograr una película uniforme (fig. 37). Debe quedar la misma cantidad de tinta en toda la extensión que cubra

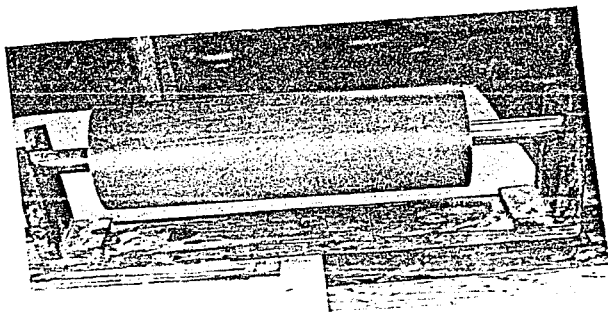


Fig. 36

el rodillo. El siguiente paso es hacerlo rodar varias veces sobre la superficie de la plancha (fig. 38) y de abajo hacia arriba.

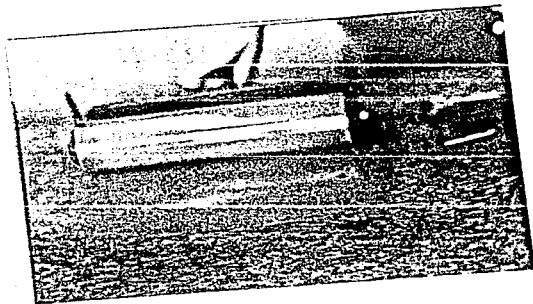


Fig. 37

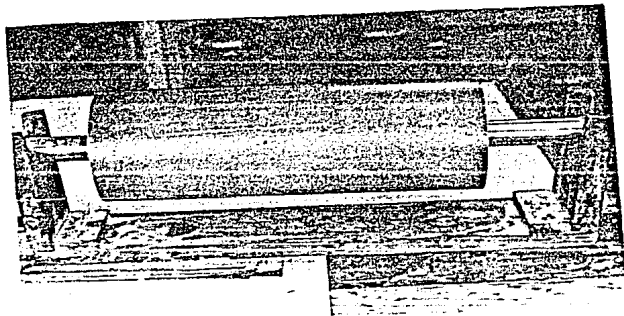


Fig. 36

el rodillo. El siguiente paso es hacerle rodar varias veces sobre la superficie de la plancha (fig. 38) y de abajo hacia arriba.

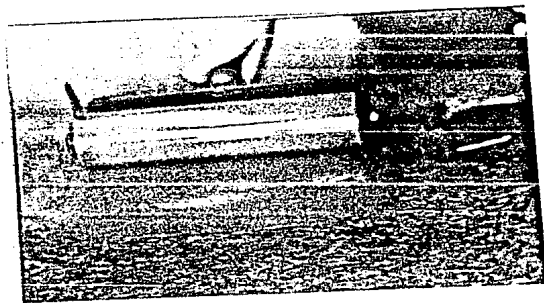


Fig. 37

La cantidad de tinta debe ser suficiente para entintar el gra

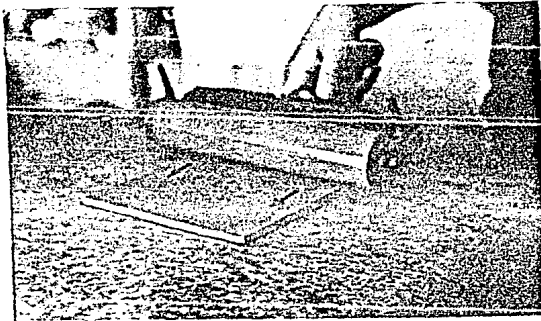


Fig. 38

bado por entero pero sin excesos. El exceso de tinta inundaría la línea grabada y se perdería la imagen. Si es escasa, la prueba quedará gris. Si el entintado no es parejo la prueba quedará con diferencias de tonos. Es conveniente usar un rodillo que abarque toda la plancha, para evitar que al entintar deje huellas de sus bordes, las cuales aparecerán en la estampa, afectando y desmereciendo la calidad de la xilografía.

E).- MATERIALES PARA ESTAMPACIÓN Y FORMAS DE REGISTRO

Para la estampación se puede usar cualquier clase de papel. No se recomiendan los papeles escasos de cola o con exceso de la misma; y mucho menos los muy brillantes o lustrosos, porque la tinta raluca demasiado en ellos y dan una apariencia ahulada, la cual no es agradable. Si vamos a usar papeles rugosos, de grano grueso o de algodón, se mojan, lo cual da magníficos resultados, pues la tinta se adhiere mejor. Siempre es conveniente hacer pruebas, pues son la mejor guía.

I.- Registro

I.I.- Registro usado en la técnica tradicional.

Uno de los registros usados en la técnica tradicional es el registro por similitud de hojas. Consiste en centrar la plancha en una hoja de papel más grande y después hacer coincidir con ella, otra hoja de igual tamaño que cubra la plancha (fig. 39).

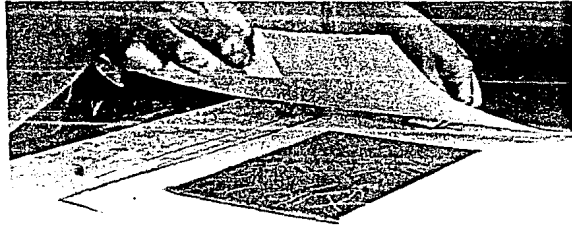


Fig. 39

I.2.- Registro con marca

Este tipo de registro lo ideó el maestro Díaz Cortés. Consiste en hacerle un marco de registro a la plancha matriz (fig. 40).

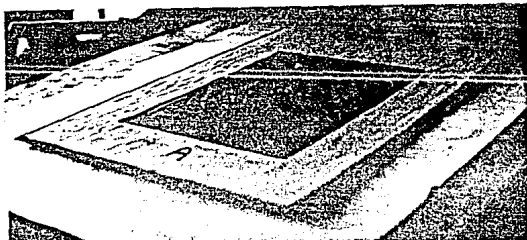


Fig. 40 A.- Marca de registro.

El marco de registro tiene como fin centrar el grabado, para evitar que este se mueva. Además, si se va a hacer otra impresión sobre la misma, y se desea que coincidan ambas impresiones perfectamente, es de gran ayuda el marco, ya que este no se mueve, de modo que se pueden hacer los cambios de planchas necesarias (ver figs. págs. 57, 58 y 59).

2.- Tipos de estampación

2.1.- Estampación a mano

En la técnica tradicional es muy usual este tipo de estampación, que consiste en colocar el papel sobre la plancha entintada y pasar las manos del centro hacia afuera, para sacar el aire

que pueda quedar entre el papel y la plancha y evitar de esta manera que se arrugue el papel. Esto es sumamente necesario, sobre todo cuando el grabado es grande. Para que la reproducción quede intensa y uniforme se puede usar el dorso de una cuchara, un baren o bien de un tampón (figs. 41 y 42).

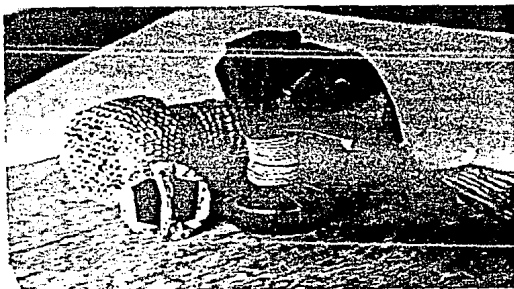


Fig. 41

Con el baren o con el tampón, se frota por todos lados de la impresión en una forma circular. Cuando se supone que está lista la impresión, se levante uno de los extremos para verificar

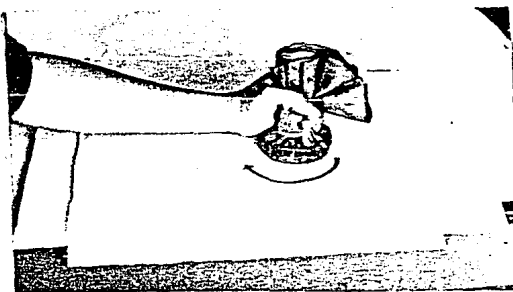


Fig. 42

la uniformidad de la estampación. Una vez lograda esto, se retira el papel. De no ser así, se repite el procedimiento. La impresión se logra por la presión y fricción del barán o el tampón sobre el grabado. Esta forma de estampar es usada principalmente por los japoneses.

2.2.- Estampación con roll de pruebas

Este es otro tipo de estampación usado en la técnica tradicional. El roll de pruebas (fig. 43), ejerce una presión sobre la plancha entintada y reparte la imagen al papel de una manera más uniforme.

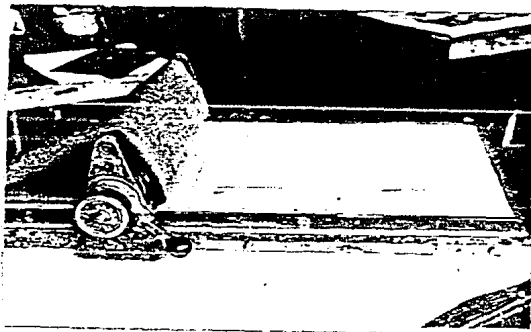


Fig. 43

2.3.- Estampación con tórculo

En el taller del maestro Díaz Cortés es usada este tipo de estampación. El tórculo es una prensa que ejerce la presión por medio de dos cilindros. Se emplea principalmente para estampar las planchas de metal. Da muy buenos resultados en grabado en madera (fig. 44).

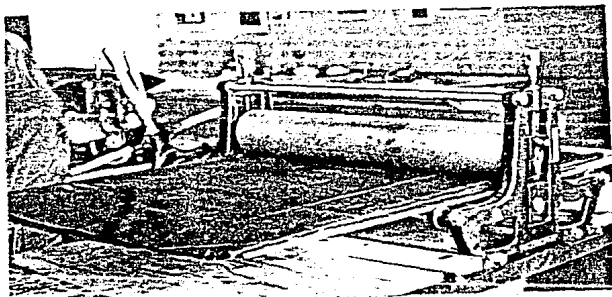


Fig. 44

Se nivela la presión, hasta obtener la adecuada y se procede a estampar. Se recomiendan los siguientes pasos:

- a).- Colocar el papel sobre el marco
- b).- Colocar el rodillo del tórculo sobre el papel y el marco.
- c).- Colocar la plancha entintada
- d).- Estamparlo

(ver el proceso en las figs. 45 - 48).

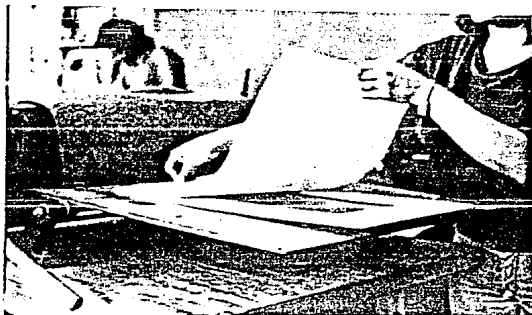


Fig. 45

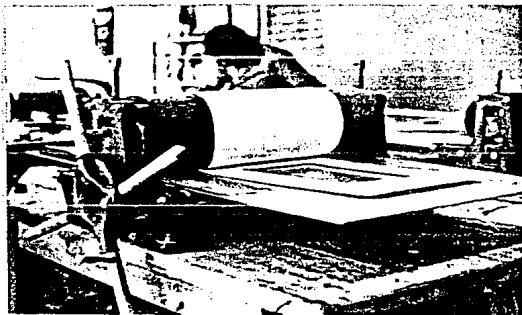


Fig. 46

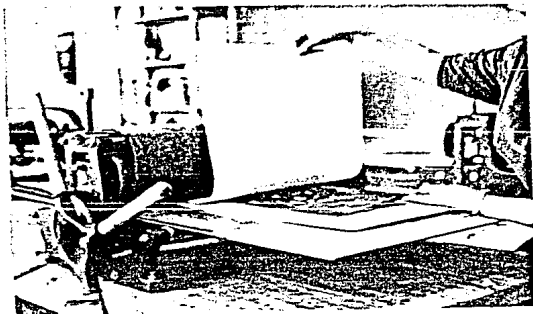


Fig. 47

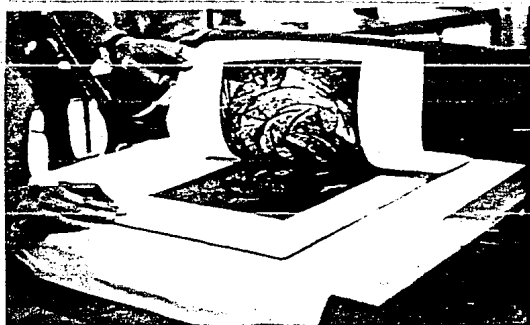


Fig. 48

Es conveniente tener en cuenta ciertos detalles como:
Si queda la estampa gris a pesar de estar bien entintada la plancha, hace falta presión. Si por un lado el papel queda gris y por el opuesto gofrado⁽³⁾, la presión está mal y hay que nivelarla. La presión debe ser ligera si se imprime el relieve solamente, el exceso produce el gofrado.

3.- Terminada la estampación

Al llegar a este último paso es importante que el tiraje se ponga a secar sobre unas rejillas (fig. 49), sobre todo si el papel ha sido mojado. Si la impresión se hizo sobre papel seco, este puede colgarse (fig. 50). La tinta tarda en secar diez horas aproximadamente.

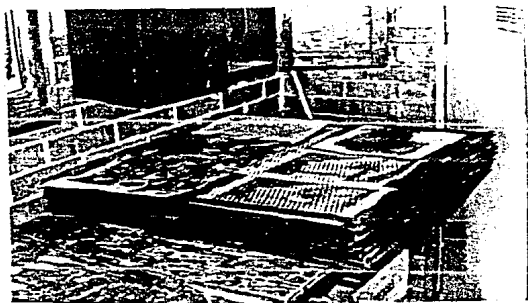


Fig. 49

(3) Gofrado.- Hundimiento en el papel de las partes salientes del grabado y realce de las partes rebajadas de la madera.

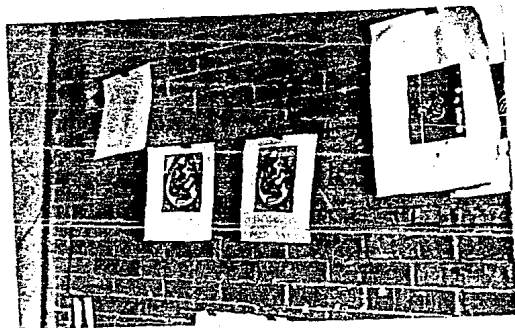


Fig. 50

4.- Terminada la impresión

Se limpia la plancha perfectamente con petróleo. Se quita todo residuo de tinta o polvo, para evitar que se acumulen o afecten a la estampa. El petróleo es recomendable, por no dañar la madera, y dejarla lisa y pulida, pero en su defecto la plancha puede limpiarse con aguarras o con gasolina.

PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR UNA
XILOGRAFIA EN COLOR, A PARTIR DE
UNA PLANCHA MATRIZ

IV.- PROCEDIMIENTO PARA ELABORAR UNA XILOGRAFIA EN COLOR, A PARTIR DE UNA PLANCHA MATRIZ

Transportada la idea gráfica a la plancha y grabadas las diferentes zonas grises y blancas, se obtiene la llamada plancha matriz o plancha de trazo. Con ella se imprime el dibujo conforme al usual procedimiento de impresión en blanco y negro. Como innovación, se usa la plancha de fondo, que da a la estampa un tono o tonos de color. Sirve para enriquecer el fondo. Con la idea clara del color o colores requeridos para el fondo, se procede a hacer una transferencia de la imagen de la plancha matriz a otra plancha plana y de igual tamaño (no es necesaria la transferencia, cuando el fondo es plano, sino cuando queremos la colocación exacta de los colores conforme a la plancha matriz). La transferencia consiste en sacar una impresión de la plancha matriz (fig. 51). Sin retirar la impresión del marco de regis-

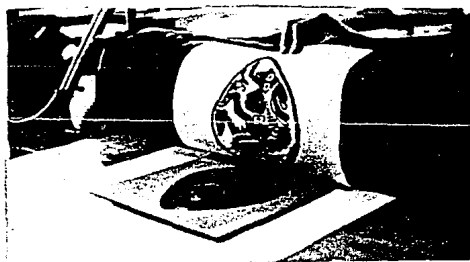


Fig. 51

tro, se quita la plancha matriz y se pone en su lugar la plancha plana. Se reimprime la estampa (figs. 52 y 53). Logrado esto, se procede a calar la plancha donde ha sido transferida la imagen.

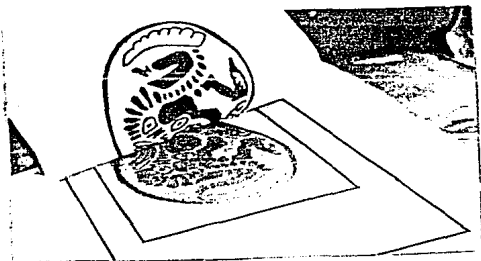


Fig. 52

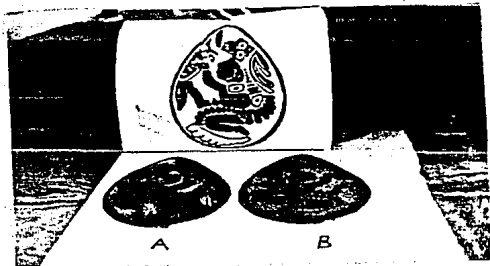


Fig. 53

A.- Plancha matriz

B.- Plancha con imagen transferida

A).- CALADO

I.- Herramienta

I.I.- Caladora

Esta máquina se usa con fines industriales. Sirve para cortar madera o metal (fig. 54). La introdujo el maestro Díaz Cortés a la xilografía en el año de 1969. Utilizó esta herramienta con fines artísticos y con ella dio un gran impulso a la xilografía, al ahorrarnos tiempo y esfuerzo.

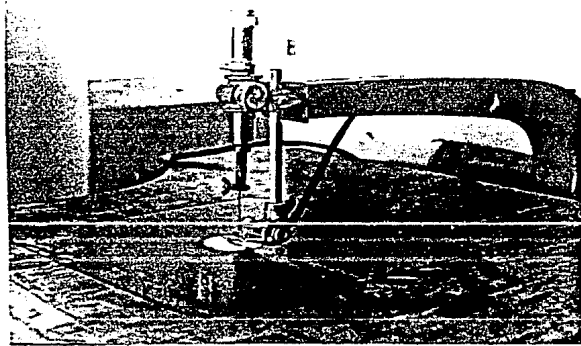


Fig. 54

2.- Calado

Se recomienda recortar el marco de registro junto con la plancha o planchas. Si son dos o más planchas a calar, se pegan por las esquinas con masking-tape, para que no se muevan. Se ha

ce un pequeño agujero en una esquina del marco y la plancha. Se pasa por ahí la segueta y se procede a calar. Obtenido el marco de registro, se cala la plancha con la imagen transferida, como si fuera un rompecabezas. Si se cortan al mismo tiempo dos o más planchas (fig. 55 y 56), no hay margen de error, y si lo hay es mínimo en la impresión, puesto que todas las placas embonan perfectamente.

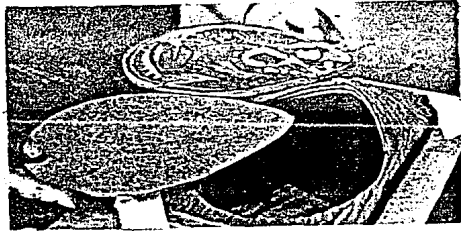


Fig. 55

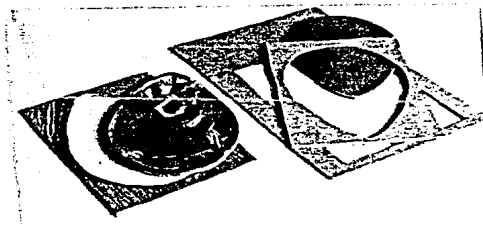


Fig. 56

B).- ENTINTADO

Es conveniente tener un lugar específico para cada color y así evitar que se manchen las planchas y/o placas⁽⁴⁾. De lo contrario, la impresión pierde calidad. También se debe tomar en cuenta que para cada color es un radillo, y que este debe ser más grande que la plancha o placa que se va a entintar. Teniendo de referencia los puntos anteriores, procedemos a entintar cada una de las piezas, con los colores elegidos.

C).- ESTAMPACION

Entintada cada una de las piezas, se procede a imprimir la plancha y/o placas de fondo (fig. 57). De preferencia los colores de fondo deben ser más claros que los de la plancha matriz.

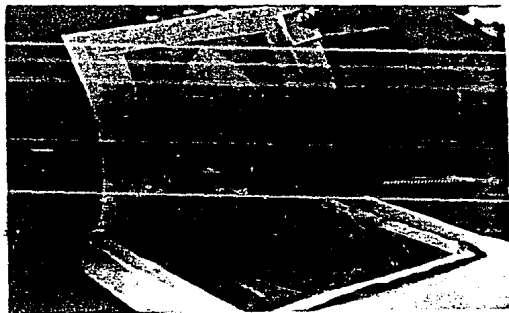


Fig. 57

Obtenida la estampación del fondo, se retiran las placas. Sin mover la estampa, se coloca la plancha matriz, entintada con un color de preferencia más oscuro. Esto es para que amarre toda el grabado (fig. 58).

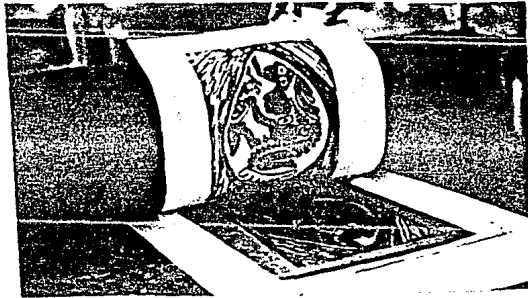


Fig. 58

Tradicionalmente, la elaboración de un grabado en color, se hacía en varias formas: camafeo, Camafeo con varias planchas y plancha perdida.

El camafeo consiste en insertar entre el blanco y el negro

(4) PLACA.- Resultado de los cortes hechos a una plancha.

algún valor intermedio. El procedimiento es el siguiente: se imprimía un tono de fondo con una plancha. Se hacía una segunda impresión, que era la de la plancha matriz. Las áreas blancas de la imagen de la plancha matriz aparecían con el color del fondo. Posteriormente se vaciaba un área de la plancha de color que coincidía con un área de luz que el grabador quería destacar; de ahí surgió el sistema multicolor. Se agregó otra plancha de otro tono. Se vaciaron áreas para que ahí aparecieran los tonos de las planchas anteriores. Por ejemplo a una plancha de un cielo, se le dejaría el relieve del cielo para en tintarse. Se vaciaría el de las montañas y el del agua. En la segunda plancha se vaciaría el cielo y el agua dejando en relieve las montañas, para que estas fueran entintadas. La tercera plancha tendría vaciada el área del cielo y las montañas, para imprimir el color del agua. Se usaba una plancha para cada color.

El procedimiento de la plancha perdida es el siguiente: tener un diseño acabado incluyendo el color. Se transporta a la plancha. Se vacía el área blanca. Se imprime el color más claro. Por escala se vaciarán e imprimirán del color más claro al más oscuro, hasta terminar con una plancha perdida.

XILOGRAFIA MULTICOLOR, SIN LA PLANCHA

MATRIZ

V.- XILOGRAFIA MULTICOLOR SIN LA PLANCHA MATRIZ

Con el conocimiento básico de las técnicas tradicionales y de el sistema del maestro Díaz Cortés se pueden mezclar los procedimientos antes mencionados a gusto y voluntad del artista.

Con esta técnica se puede prescindir de la impresión en blanco y negro de la plancha matriz. Dicha plancha también podrá ser calada y repuesta o combinada con otras madecras o piezas de otros materiales, según sea el caso y la necesidad de la obra gráfica. De esta forma, el artista pensará en color y textura, sin tener que limitarse a la coloración del blanco y negro impreso de una plancha matriz.

Como ejemplo, describiré la realización técnica de una obra del maestro Antonio Díaz Cortés, cuya título es " Tema del 78 ".

- 1.- Se calaron cuatro planchas (con un grosor de tres milímetros cada una. Tres eran de fibracel y una de pino), al mismo tiempo, para obtener el marco de registro y que todas em bonaran perfectamente (fig. 59).
- 2.- Se caló la plancha "A" en cinco partes, se biseló el centro.
- 3.- Se hizo una transferencia de la plancha "A" a las planchas "B" y "C".
- 4.- Se calaron las planchas "B" y "C" del centro. A la plancha "C", de pino, se le incrementó la veta (figs. 60 - 62).
- 5.- Se caló la plancha "D" en cinco partes.

PROCESO TECNICO DE LA OBRA "TEMA DEL 78"

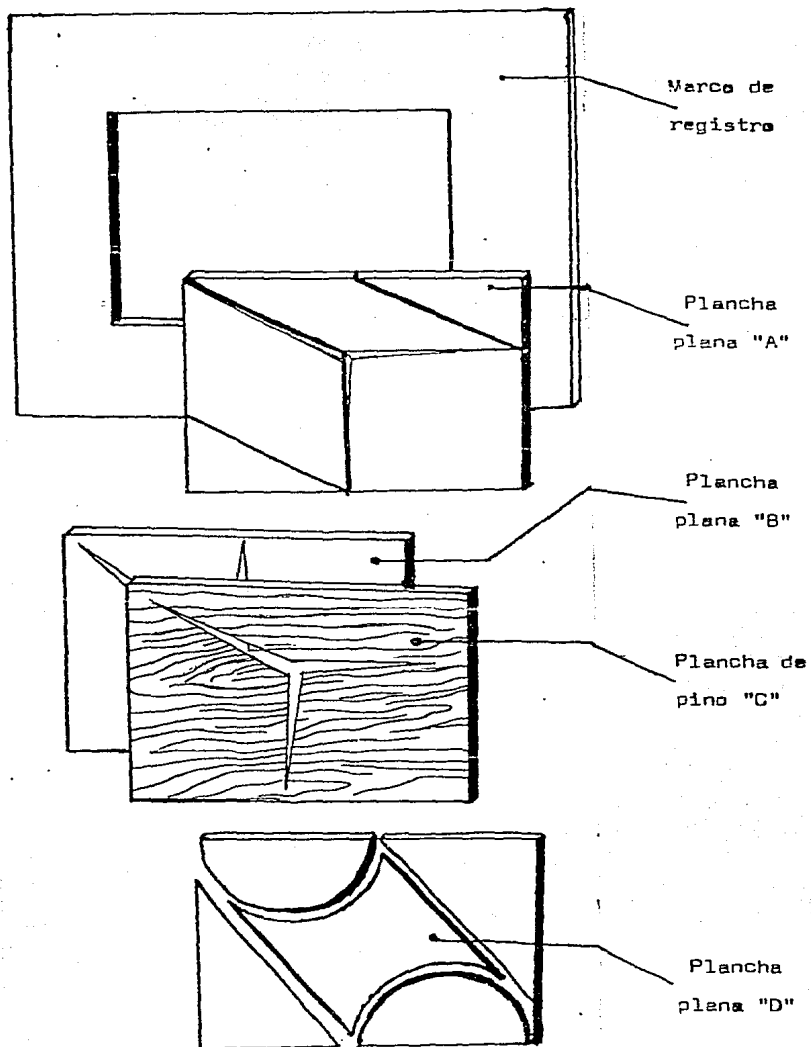


Fig. 55

Para imprimir la veta de la madera, no es suficiente tomar una plancha e imprimirla. Es conveniente incrementarla. En la técnica tradicional, la incrementaban, lijando la madera a favor de la veta, con una lija de grano gruesa, o con un cepillo de acero (fig. 60).

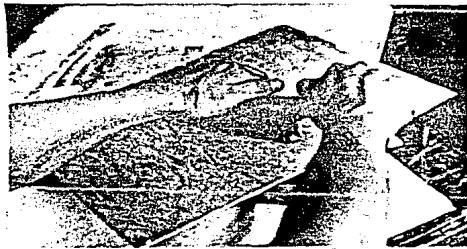


Fig. 60

En el taller del maestro Díaz Cortés, la veta se incrementa con cardas puestas en un taladro y/o chicote (figs. 61 y 62). Este método es muy rápido, con él la veta es más nítida.



Fig. 51

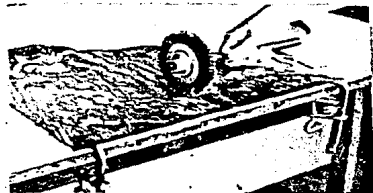
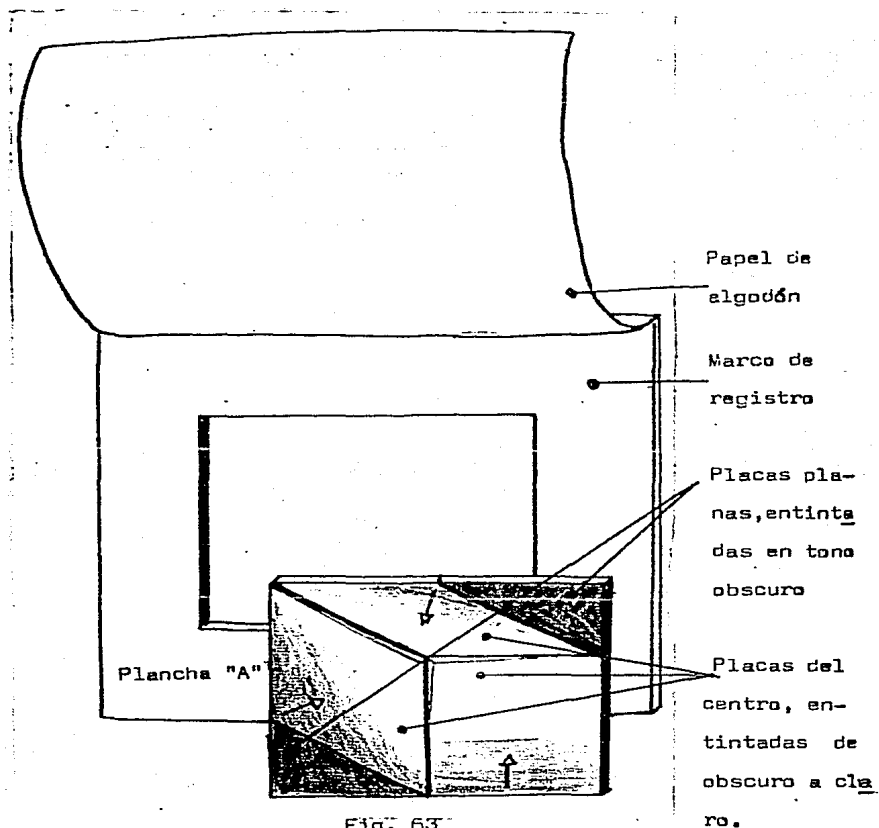


Fig. 62

Cuando están listas todas las placas, se procede a entintarlas e imprimirlas conforme al orden de descripción:

I.- La plancha "A" se entinta de la siguiente manera:



2.- Se entintan las planchas "B" y "C" de la siguiente forma:

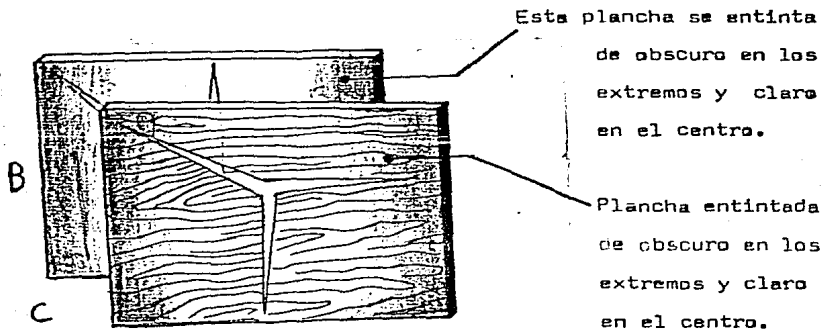


Fig. 64

3.- La plancha "D" se entinta de la siguiente forma: con un rodillo se entintan los bordes que queremos imprimir, en este caso los bordes de las placas 1, 2 y 3 y las placas de los extremos, solamente no van a servir de registro.

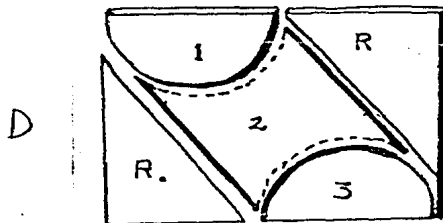
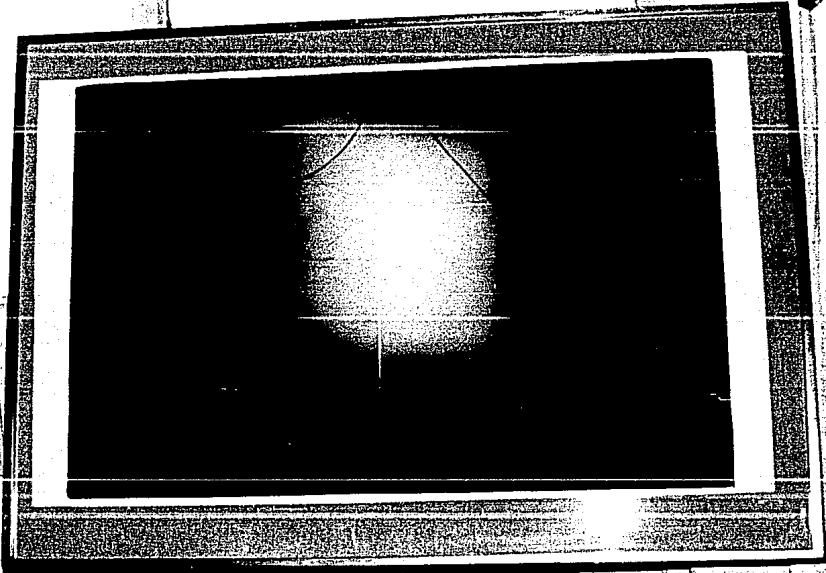


Fig. 65



" TEMA DEL 78 "

El maestro Díaz Cortés dice que: "En el resultado de una obra gráfica se pueden dar acabados pictóricos y acabados gráficos (refiriéndose a calidades de grabado). Los pictóricos correspondieron más al grabado tradicional, por haber sido éste impreso en papel seco y raras veces en papel de algodón para huecograbado, el cual se imprime en húmedo.

Al hacerse la impresión de colores sobrepuestos en papel seco, el aglutinamiento de las tintas daba un acabado pictórico (brillante) al grabado: es decir, la apariencia superior era del volumen de las tintas como en una obra de pintura. Por esas razones había poco interés por los papeles sobre los cuales se imprimía.

La obra gráfica que considero genuina es aquella en la que la tinta y el papel se unen, como sucede en la pintura al fresco; estaremos de acuerdo en que al agregar pintura a un fresco ya seco, no se unirá a la pared.

Para que una obra gráfica tenga las características óptimas, especialmente si se van a superponer varias tintas, primero hay que probar el grado de absorción que tiene el papel que se usará, imprimiéndole desde tintas muy delgadas hasta gruesas superpuestas y logrando la máxima saturación del papel. Esto quiere decir que en una obra gráfica en la que se requiere imprimir cuatro tintas sobrepuestas, buscaremos que la densidad total que soporta el papel sea dividida en un 25 %. De esa manera, las cuatro tintas se apreciarán aunadas a las características del

papel en que han sido impresas. Tapar el papel con tintas gruesas, ocultará las características del mismo y se estará procediendo como cuando se pinta una tela. Donde lo importante es el óleo o la pintura utilizada. El entintado de las planchas, debe considerarse un arte en sí. En suma, el grabador debe expresarse en tres fases: diseño de la idea, manufactura de las planchas y entintado e impresión de la obra. Talento y gusto por el papel y las tintas en su color, transparencia y densidad, son necesarios para lograr la impresión de un grabado original.

Cada técnica tiene sus valores, y el artista tiene la obligación de conocerlos y la prioridad de decidir cómo usarlos".

CONCLUSIONES

En Europa el grabado en relieve recupera su tarea de creación original hasta finales del siglo XIX. Cuando logra liberarse de su finalidad industrial. Se empleaba principalmente para decorar libros. Fue sustituida por la fotomecánica y sus técnicas de reproducción. Además, los artistas retoman el grabado convirtiéndose en artesanos de su propia obra. Es decir, el artista realizaba el diseño, la manufactura de la plancha y el entintado e impresión de la misma, aprovechando la fuerza creadora inherente al material y a la técnica.

La xilografía era utilizada para ilustrar libros o para reproducir obras. Por ello resultaban meros dibujos trasladados a la plancha, carentes de expresividad. La adopción de finalidades erróneas (como el tratar de imitar al grabado en metal) no logró darle un valor artístico al grabado en relieve.

El grabado mexicano realizado por Posada (1852 - 1913), precursor de la revolución mexicana, es de tipo popular. Creó un lenguaje propio. Este artista fue el ilustrador de su época. A su muerte sobrevino un olvido de la xilografía.

El resurgimiento del grabado se sitúa en 1922, con la apertura de las escuelas al aire libre y la llegada del pintor francés Jean Charlot. Aunque los grabados de esta época no tienen la importancia estética que adquirirían más tarde otros con el taller de la gráfica popular, el cual se fundó en 1937.

El grabado realizado por el T.G.P., es diferente al europeo y norteamericano. Es de tipo popular. Su finalidad era enviar mensajes a las masas. Se encontró en el grabado en relieve un medio de reproducción y propagación de las ideas. Resultaba más barato, sencillo y rápido. Por ello siento que este grabado carecía de una intención artístico - estético. Pues no se preocupaban por los papeles ni por la calidad de impresión. Se daba más importancia al mensaje que a la obra artística. Se utilizaba exclusivamente la tinta negra, porque el grabado en color causi no se practicó.

Otro de los factores que influyó en la crisis de este taller, fue la falta de investigación técnica. Lo cual agotó las posibilidades de experimentar en nuevos caminos.

El desarrollo de los medios masivos de comunicación volvió obsoleta la xilografía como medio de información.

El maestro Díez-Cortés retoma el grabado en relieve hace unos diez años. Marca un nuevo camino. Esto lo logra con la introducción y renovación de códigos plásticos. Técnicamente, utiliza herramientas electromecánicas y modifica algunas de las ya existentes.

Con su procedimiento de registro e impresión ha llegado a eliminar el empleo sucesivo de varias planchas. Quedó resuelto el problema del registro, porque se pueden imprimir tantos colores como piezas tenga un rompecabezas.

La desventaja que encontré en la técnica del maestro Díaz C. es precisamente que para poder llevarla a cabo, hay que hacerla en un taller especializado que contenga todo el equipo (en este caso el taller xilográfico de la E.N.A.P., a cargo de dicho maestro). Es por ello necesaria la difusión de estas innovaciones en los talleres de grabado en relieve, para incursionar en nuevos caminos.

En el desarrollo de esta tesis he intercalado la técnica tradicional y la técnica aplicada por el maestro Díaz Cortés, porque la adaptación de técnicas plásticas tradicionales y contemporáneas, así como la invención de otras, facilitan la realización de ejercicios visuales y abre grandes posibilidades de experimentación. Además, permite una producción plástica más rica, con nuevas formas de expresión y comunicación encaminadas a impulsar las artes gráficas mexicanas.

Al finalizar esta investigación llegué a la conclusión de que el grabado en relieve perdió su carácter de arte popular para convertirse en un arte de élites.

BIBLIOGRAFIA

BUSSET, Mauricio.

La técnica moderna del grabado en madera.
Argentina, 1951, Librería Hachette S.A.

CARRILLO, y Gariel Abelardo.

Grabados de la colección de la academia de
San Carlos. México, 1982, Ed., U.N.A.M.

CARRILLO, A. Rafael.

Posada y el grabado mexicano. México, 1980,
Ed., Panorama Editorial.

COVANTES, Hugo.

El grabado mexicano en el siglo XX. México,
1982, Ed., Dirección de Artes Plásticas del
I.N.B.A.

DAWSON, John.

Grabado e impresión. España, 1981, Ed., H.
Blume Ediciones.

DUPLESSIS, J.

La historia del grabado. España, 1980,
Ed., C.E.C.A.

GARCIA, Canclini Nestor.

Arte popular y sociedad en América Latina.
México, 1977, Ed. Grijalbo.

LARRAYA, G. Tomás.

Xilografía historia y técnicas del grabado
en madera. España, 1979, Ed., Sucesor de E.
Mesguer, editor.

ROVIERA, Sumaya Albert.

Grabado en linóleo. España, 1981, Ed., Bellas
Artes.

MARTINEZ, Rubio Manuel.

Ayer y hoy del grabado. España, 1979, Ed.,
Tarraco.

WESTHEIM, Paul.

El grabado en madera. México, 1967,
Fondo de Cultura Económica.

Antonio Díaz Cortés
PINTOR Y GRABADOR

- 1935 Nace en San Luis Potosí, S.L.P., México.
- 1956 Forma parte del primer grupo de estudiantes de Arte que inicia el Instituto Potosino de Bellas Artes.
- 1957 Se traslada a la ciudad de México a estudiar en la Esmeralda.
- 1959 Inicia estudios de francés en el Instituto Francés de América Latina e inglés en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales.
- 1959 Gana beca de la Secretaría de Educación Pública y la conserva hasta 1961.
- 1961 Se gradúa en la Esmeralda con diploma de pintor.
- 1961 Pinta en equipo con dos compañeros de la Esmeralda un retrato de 4m. x 7m. del entonces presidente Adolfo López Mateos. Con el dinero obtenido hace un viaje de estudios de historia del arte al Museo Metropolitano de Nueva York y a la Galería Nacional de Arte de la ciudad de Washington.
- 1962 Regresa a México, participa en un concurso de méritos y obtiene su primera Beca para hacer estudios de post-grado en los Estados Unidos, donde también inicia estudios de grabado.
- 1963 Obtiene segunda Beca para terminar maestría en la Universidad de Wisconsin. (Beca de la Organización de Estados Americanos, O.E.A.).
- 1964 Obtiene la maestría en Bellas Artes de la Universidad de Wisconsin.
- 1965 Es adscrito como profesor de artes plásticas de educación media y primaria del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 1966 Se inicia como profesor de dibujo y modelado de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM.
- 1968 Inicia estudios de la lengua Japonesa en El Colegio de México.
- 1968 Recibe titularidad en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM.
- 1970 (Enero) Se traslada becado al Japón para hacer especialización en grabado en madera a tintas múltiples en la Universidad de Artes de Tokio.

Antonio Díaz Cortés
BECAS

- 1970 Fundación Ford. Para estudios en Japón.
- 1970 Universidad Nacional Autónoma de México. Para estudios en Japón.
- 1970 Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Para estudios en Japón.
- 1963 Organización de Estados Americanos (OEA), EE.UU.
- 1963 Universidad de Wisconsin (colegiaturas), EE.UU.
- 1962 Club Rotario Internacional de México. Para estudios post-grado en la Universidad de Wisconsin.
- 1962 Universidad de Wisconsin (colegiaturas), EE.UU.
- 1959 - 61 Secretaría de Educación Pública, México.
- 1971 (Diciembre) Regresa a México e inicia su taller personal de grabado donde se dedica a la investigación del grabado en relieve, principalmente el de madera en tintas múltiples.
- 1972 Es invitado a enseñar la cátedra de grabado en relieve en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, en donde continúa hasta el presente, 1981.
- 1977 Se inicia como maestro de pintura y dibujo en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda".
- 1977 Pasa exámenes de oposición y obtiene la titularidad de la cátedra de grabado en relieve en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, "San Carlos", UNAM.
- 1979 Es nombrado jefe del Colegio de Grabado de la ENAP, "San Carlos", UNAM y jurado de Premiación por el Instituto Nacional de Bellas Artes para la Sección Bienal de Gráfica.
- 1980 Participa en la iniciación de la Carrera de Grabador en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", donde continúa como maestro hasta la fecha, 1981.

- 1980 Dicta conferencia sobre actualización de la xilografía para estudiantes avanzados en el Instituto Pratt de N.Y.
- 1983 Es nombrado miembro de la comisión dictaminadora de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1983 Coordinador, traductor y asistente del curso del profesor Krishna Reddy, sobre impresión multicolor simultánea, basada en la viscosidad de las tintas.
- 1983 Es nombrado consejero universitario y comisionado a la comisión de difusión cultural de la Universidad Autónoma de México y a la comisión de trabajos académicos.
- 1984 Imparte curso de xilografía multicolor actual en el Centro de Enseñanza Gráfica en el Consejo Nacional de la Cultura de Caracas Venezuela.
- 1984 Dicta conferencia con muestra de taller en el Museo de la Rinconada en Caracas Venezuela.
- 1985 Imparte curso de xilografía multicolor actual en Casa de la Cultura en Morelia del Instituto Michoacano de la cultura.

Representado en las Sigüientes Colecciones Púlicas

1. - The Art Institute of Chicago, U.S.A.
2. - The Library of Congress, Washington, U.S.A.
3. - Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
4. - Bibliotheque Nationale de France, Paris, France.
5. - New York Public Library, N.Y., U.S.A.
6. - Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
7. - The National Gallery of Contemporary Art, New Delhi, India.
8. - Musco de Arte Moderno de Colombia, Bogotá, Colombia.
9. - Musco de San Juan, Argentina.
10. - Museo de Grabado Mexicano, Bulgaria.
11. - Texas Quarterly Collection, Austin, Texas, U.S.A.
12. - Bradley Collection, Milwaukee, Wis., U.S.A.
13. - Comisión de la UNESCO en Tokio, Japón.
14. - Universidad de Artes de Tokio, Japón.
15. - University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, U.S.A.
16. - Patronato Universitario, UNAM, México.
17. - Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, México.
18. - Centro de Difusión Cultural, San Luis Potosí, México.
19. - Casa de la Cultura, San Luis Potosí, México.

Antonio Díaz Cortés
PINTOR Y GRABADOR

Exhibiciones Colectivas

- 1960 Concurso de Paisaje de Coyoacán, México (Segundo lugar).
- 1963 25th Annual Wisconsin Artists' Exhibition, Madison, U.S.A.
- 1969 X concurso Anual de Maestros de Artes Plásticas, 1er. Lugar Pint.
- 1969 1er. Concurso de Maestros de Artes Plásticas, UNAM Med. Plata.
- 1970 II Exhibición de Artistas Extranjeros de la Univ. de Artes de Tokio.
- 1971 Exhibición de Grabadores de la Asociación de Tokio, Japón.
- 1974 Concurso de Pintura y Escultura, ENP, UNAM. 1er. lugar de pintura.
- 1975 Artistas Mexicanos Contemporáneos, Museo de la Ciudad, México.
- 1969 Concurso Nacional de Pintura, Premio A. Obregón y Segundo Lugar del D.F., CANACO. Auditorio Nacional. México.
- 1975 II Miami Biennial of Graphic Arts. Florida, U.S.A.
- 1976 Biennale Internationale della Grafica D'arte. Firenze, Italia.
- 1977 Arte Actual de Iberoamérica, Madrid, España.
- 1977-79 7th and 8th. Xylon International Triennial, Fribourg Switzerland.
- 1977 - 79 III y IV Bienal de la Gráfica Latinoamericana, San Juan, Puerto Rico.
- 1977 Ira. Bienal de Grabado, Palacio Nacional de Bellas Artes, México.
- 1978 Galería Bazar del Chato Parada, México.
- 1978 Muestra Gráfica Expresión Actual, Univ. Iberoamericana, México.
- 1978 Plástica de San Luis Potosí, Expo. Pint. Itinerante en México.
- 1978 Colectiva de Maestros de Bellas Artes, México.

- 1980 Segunda BiénaI de Arte Iberoamericano de Dibujo Gráfica y Técnicas Nuevas de Estampación. México.
- 1980 Plástica Actual Mexicana, Galería Proteus, Beverly Hills. USA.
- 1980 Artistas de la Galería Espacio 52, Coyoacán, México.
- 1980 Obra Gráfica Original de 6 Artistas. Galería Aksa, México.
- 1980 Seis Artistas Gráficos en Holanda. (Expo. Itinerada).
- 1980 Selección de Obra Gráfica de la Colección AGPA. (Actualidad Gráfica Panamericana) Club de Industriales, México.
- 1981 Sección BiénaI de Gráfica. (Mención honorífica), México.
- 1981 Salón Nacional de Pintura. Palacio de Bellas Artes, México.
- 1981 Plástica Actual Mexicana. Galería Proteus. México.
- 1981 Muestra Banamex de Pintura 1981, Palacio de Iturbide, México.

Antonio Díaz Cortés
PINTOR Y GRABADOR

Exhibiciones Individuales

- 1964 University of Wisconsin Art Gallery, Madison Wisc. U.S.A.
1964 Arts Unlimited, Milwaukee Wisc. U.S.A.
1966 Instituto Mexicano de Relaciones Culturales, México.
1966 Irving Galleries, Milwaukee Wisc. U.S.A.
1967 The B. Lewin Gallery, Beverly Hills, Calif. U.S.A.
1969 Miami Museum of Modern Art Gallery, Florida, U.S.A.
1970 Roppongi Gallery, Tokio, Japón.
1971 Mitsubishi Shidoshya Gallery, Tokio, Japón.
1971 Departamento de Turismo del Gobierno Mexicano, Chicago, U.S.A.
1971 Distelheim Galleries (Tres veces 1966-69-71) Chicago, U.S.A.
1971 - 1974 Montaje de taller después de viaje de estudios en Japón y desarrollo de la técnica personal de gráfica grabado.
1974 Galería Palomita Blanca, Cuernavaca, Morelos, México.
1975 Instituto Mexicano del Café, Galería Reforma 300, México.
1975 Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
1975 Galería Akari, Cuernavaca, Morelos, México.
1976 Instituto Mexicano del Café, Galería de arte Monterrey, México.
1976 Instituto Mexicano de Comercio Exterior, San Antonio, U.S.A.
1976 Instituto Mexicano de Comercio Exterior, Dallas Tx., U.S.A.
1976 Organización de Estados Americanos, OEA. Washington D.C., U.S.A.
1977 Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

- 1977 Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México.
- 1977 Muestra de Grabado de A.D.C. Club Universitario, México.
- 1978 "Relieves y Gráfica" Galería Kin, México.
- 1978 - 79 Exhibición Itinerante de Gráfica en el interior del país. Promoción Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 1979 Galería de Arte Misrachi, Zona Rosa, México.
- 1979 Liga Estudiantes de Arte de San Juan, Puerto Rico.
- 1979 Anderzs Galerie, Malmö Sweden.
- 1979 "Tapices y Grabado" Galería Kin, México.
- 1980 Obra Gráfica de A.D.C. Museo de Arte Contemporáneo de Morelia.
- 1981 "Reencuentros, Pintura Gráfica y Tapiz" Galería Kin, México.
- 1984 Museo de la Rinconada, Caracas, Venezuela.
- 1985 Galerias Liverpool. Monterrey, N.L.
- 1985 Galerias Liverpool Perisur. México.
- 1985 Galerias Liverpool Insurgentes. México.