



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“El Grabado en el TIAP
(Taller Infantil de Artes Plásticas de la ENAP/UNAM).”**

**Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta
José Luis Montiel Tejeda**

Directora de Tesis Licenciada Evencia Madrid Montes

MÉXICO, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Índice

	I ntroucción
1	C apítulo I La Historia del Grabado y sus Técnicas
13	C apítulo II José Guadalupe Posada
27	C apítulo III El Día de Muertos y el TIAP
39	C apítulo IV Etapas del Desarrollo Creativo del Niño
53	C apítulo V Historia del Taller Infantil de Artes Plásticas y el Taller Experimental de Grabado del TIAP
77	C onclusiones
81	B ibliografía
85	G losario
95	Í ndice de Ilustraciones
101	Í ndice de Video DVD

Dedicatoria

*Ahora , los niños duermen tan tristemente
que al verlos pensarías que lloran mientras duermen,
con los ojos hinchados y el soplo jadeante.
¡ Los niños pequeñitos son seres tan sensibles !
Pero el ángel que vela junto a las cunas llega
para secar sus ojos, y de esta pesadilla
nace un alegre sueño, un sueño tan alegre
que sus labios cerrados piensan, al sonreír...*

ARTHUR RIMBAUD
(1854-1891)

A mi casa la Universidad Nacional Autónoma de México.
Con un profundo suspiro a mi segunda casa mi querida y tan amada Escuela Nacional de Artes Plásticas, que me ha abrazado y cobijado con su sabiduría en todo momento de mi vida.
A mi amigo el Dr. Francisco Plancarte por brindarme su valioso e importante apoyo profesional.
A mi sincero amigo y colega el Mtro. Marco A. Albarrán que tuvo la visión de percibir los ideales más sensibles de mi vida a través del color.
A mi maestra y siempre amiga Evencia Madrid que me ha guiado con su vasta experiencia con los niños, me ha brindado su incondicional apoyo y confianza personal y profesional al permitir tener a mi cargo el Taller Experimental de Grabado del TIAP por más de 7 años consecutivos.
A mi amigo y maestro Abelardo Loya que con su amplia experiencia en el grabado procuró en mí el interés y la emoción por las diversas técnicas de la estampa en el período de formación.
A mi fiel amigo y maestro Tobias Fera por su creatividad y paciencia al formalizar este proyecto.
A mis alumnos del Taller Experimental de Grabado del TIAP por consentir la oportunidad de poder guiarlos a ser unos niños más creativos e incitarlos a iniciar una vida artística.
A mi vida Ian & Zöe por su lealtad, real y genuino amor, la esencia que fluye en mi existencia.
A San Agustín, Buda y a todos los Poetas Malditos por ser mis mentores en la Filosofía de la vida.
Mi eterno y sincero agradecimiento a cada uno de ustedes. G r a c i a s.

Louis M o n t i e l

Otoño, 2010.

Introducción



Introducción



uestro Taller Experimental de Grabado del TIAP; no trata de formar artistas, sino que tiene como objetivo principal estimular la capacidad de invención del niño para desenvolver sus facultades creativas y mentales y el poner de manifiesto su verdadera personalidad para que cuando sea adulto influya esta experiencia única con una gran fuerza, consciente, en su vida.

La mayoría de los niños disfruta y ejercita la acción de dibujar, considerando que se trata de una experiencia importante y elemental para ellos, un niño trata de mantener el dibujo en el nivel de la autoexpresión, sin intentar, ni tener el conocimiento y reconocimiento de lo más cercano al “arte”, hablando en un sentido comunicativo.

La necesidad del niño de formar parte del Taller Experimental de Grabado del TIAP; no significa que aprenda de memoria un conjunto de fórmulas para cada técnica o resultado

en concreto, implica más bien la realización de su experiencia personal en el taller por medio de la observación de sus dibujos(bocetos), y ejercitando las diversas técnicas y materiales que existen en el grabado. Lejos de debilitar la imaginación, el Taller Experimental de Grabado del TIAP; puede ayudar a liberarla. Incluso los grandes artistas han seguido un período de aprendizaje en el que han estudiado y asimilado las técnicas utilizadas hasta entonces. Una observación importante es que la innovación suele basarse en un claro dominio de las técnicas.

Esta investigación tiene como eje principal el estudio de los procesos del grabado infantil en el Taller Experimental de Grabado del TIAP, y pretende clarificar algunos de los aspectos esenciales del grabado. Para ello he dividido este trabajo en cinco capítulos: El primer capítulo, trata sobre la historia del grabado sus diversas técnicas y materiales, así como los antecedentes de la impresión; principal objetivo que se práctica paso a paso en el Taller Experimental de Grabado del TIAP; el segundo capítulo, reconoce el valor artístico del maestro José Guadalupe Posada y su importancia en la producción artística del grabado en nuestro país. A Posada y sus calaveras en el Día de Muertos como una investigación

estética y estilística del nuevo grabado contemporáneo del arte mexicano. El tercer capítulo describe los orígenes de la celebración del Día de Muertos en México y la preservación de esta tradición popular por parte de la cultura mexicana. El Taller Experimental de Grabado del TIAP, determina las estrategias para abordar una expresión plástica tomando a José Guadalupe Posada y el Día de Muertos como instrumento para el desarrollo de la sensibilidad y de la emoción ligada a la expresión formal de una iniciación a las artes plásticas del niño. El cuarto capítulo da a conocer la principal función pedagógica como maestro de iniciación a las artes plásticas en función a un desarrollo creativo del niño en el Taller Experimental de Grabado del TIAP. En el quinto capítulo se expone la evolución, la actividad y la aportación del Taller Infantil de Artes Plásticas que tiene en nuestra sociedad poniendo el mayor empeño y cuidando celosamente la calidad creativa y su nivel artístico, de cada uno de los maestros quienes lo integran, dicho objetivo se ejercita en cada uno de los niños que formalizan y le dan vida a nuestros talleres y específicamente el Taller Experimental de Grabado del TIAP. 🌿

Capítulo I



Capítulo I

La Historia del Grabado y sus Técnicas

EL GRABADO



El grabado es una estampa obtenida por impresión de una matriz, preparada para retener la tinta en aquellas partes que definen las formas representadas. Existen cuatro tipos de impresión: en relieve, en hueco, planográfica y serigráfica. La impresión en relieve es aquella en la que imprime, precisamente, la zona que no se ha tallado; es el caso de la Xilografía, la Linoleografía. La impresión en hueco, es aquella en la que estampa la zona que ha sido grabada, ya que la tinta se introduce en los surcos producidos en la acción de grabar. La impresión planográfica, se basa en el principio de la repulsión entre la grasa y el agua; el ejemplo más evidente lo constituye la Litografía. Y por último, el



Ilustr. 1. Santa Cruz-Cueva de las Manos en Argentina. Su antigüedad es de 9.300 años. El color de las improntas de las manos negativas en su mayoría son el rojo (hematita), blanco (caliza), negro (manganeso o carbón vegetal) y amarillo (limonita u ocre amarillo)

Monotipo, es la realización directa sobre una superficie y la impresión Serigráfica, procedimiento de estampación mediante estarcido.

La impresión es un caso especial entre los medios artísticos. La gran variedad de materiales y técnicas que pueden utilizarse la convierten en un medio particularmente flexible y lleno de recursos, que ofrece al artista y a principiantes muchas posibilidades de experimentación y expresión.

Esta flexibilidad benéfica tanto al profesional como al principiante, ya que es posible obtener resultados satisfactorios de una manera inmediata, utilizando las técnicas más sencillas hasta las más complejas. Por muy complicado que sea el proceso, en toda impresión intervienen dos superficies: una que lleva la imagen y otra sobre la que se imprime.

La superficie que lleva la imagen puede ser de muy diversos materiales: linóleo, madera, metal, piedra o tejido; a veces se pueden utilizar varios materiales distintos para componer una sola imagen impresa. Las impresiones más sencillas y rudimentarias, como las que hacían los hombres primitivos en sus cavernas (Ilustr. 1) y en la actualidad como las que hacen los niños (Ilustr. 2) se hacen mojando las manos en tinta y aplicándolas luego a una superficie. En el otro extremo de la escala están los métodos más modernos de impresión, que son el resultado de un desarrollo tecnológico que ha estimulado inevitablemente la imaginación del artista.





Ilustr. 2. Manos en una Pared-Ciudad de México, Ian de seis años (izquierda). Zóe de cuatro años, (derecha). Improntas de las manos positivas con tinta china. 2010

A principios del siglo XV, predominó un enfoque utilitario, el simple deseo de reproducir una imagen. En esa época la invención de la imprenta introdujo elementos hasta entonces desconocidos. La posibilidad de reproducir grabados de buena calidad y en tirajes grandes, y la consiguiente aparición de una estética individual e independiente, fueron los dos adelantos más interesantes y más aprovechados. En particular, la nueva estética aportó calidades de tono y textura exclusivas del medio, que fueron aprovechadas por artistas como Rembrandt Harmenszoon van Rijn y Francisco José Goya.

Con el tiempo, la impresión progresó desde ser sólo un método para repetir imágenes e ilustrar narraciones, hasta convertirse en el método más popular de reproducción. En la actualidad, es un medio de expresión puramente artístico. Los factores que intervienen en este desarrollo fueron la invención de la imprenta, la aparición de los periódicos ilustrados, la invención de la fotografía y la proliferación del cartel como forma de comunicación visual de masas.

La Revolución Industrial y la creciente movilidad social de finales del siglo XIX estimularon la búsqueda de conocimientos y acercaron la cultura y el arte a mucha más gente de diversas clases sociales. La imprenta se convirtió en el medio más popular para la adquisición de conocimientos e imágenes culturales, en formas fácilmente accesibles. Esta combinación de rápidos avances mecánicos e innovaciones tecnológicas, junto con el crecimiento de la demanda comercial, es la base de esta arrolladora evolución de la impresión. Sumando a esta en el siglo XX y XXI como expresión artística los medios digitales.

En la actualidad, su utilidad resulta doble: constituye un importante modo de expresión artística y también la principal forma de ilustración comercial.

XILOGRAFÍA

El sistema más antiguo para reproducir grabados fue el de la incisión sobre madera. En Europa las primeras xilografías fueron naipes, de comienzos del siglo XIII, seguidas de estampas religiosas, como la famosa de San Cristóbal, impresa en 1423 y considerada hasta fecha reciente como la más antigua xilografía datada. Aparte su valor artístico, el grabado en madera tiene un interés histórico, por cuanto después se inserta a los manuscritos y más tarde acompaña a los incunables, haciéndose tipográfico a fines del siglo XV para ilustrar las primeras ediciones que inicia las artes de la imprenta.



Maestro de la xilografía fue el alemán Alberto Durero (1471-1528), imaginó la mayor parte de recursos o medios del oficio. Entre sus seguidores se destaca el grupo llamado de los “pequeños maestros”, integrado por Albrecht Altdorfer, los Behams, Penez y otros. La influencia entre los grandes maestros alemanes e italianos fue recíproca, como lo demuestra un estudio atento de la obra de Durero y del gran Marco Antonio Raimondi (1480-1530).

Gran artista de la madera fue Hans Holbein el joven, quien diseñaba especialmente para el gran tallista Hans Lützelburger. La serie de maderas titulada “La Danza de la Muerte”¹ (Ilustr. 3) publicada en 1538, ejecutadas por ambos artistas constituye una de las más geniales realizaciones de la técnica xilográfica.

Las xilografías más antiguas se obtuvieron en planchas de madera cortadas en el sentido del crecimiento del árbol, de forma que la orientación de las fibras de la madera determinaba la orientación preponderante de las líneas del dibujo.

La xilografía se realiza de dos maneras derivadas de la forma en que se utiliza la madera, o sea, según esté cortada a fibra o a contrafibra y éstos son títulos que se dan a los respectivos grabados.

En el grabado a fibra, la madera está cortada en sentido longitudinal y en el de contrafibra en el transversal. En el primero, las fibras o vetas de la madera son paralelas a la superficie de la tabla y en el segundo son perpendiculares.

LINÓLEO

Método de grabado artístico muy similar a la xilografía sólo que usando linóleo como material para la plancha. El artista graba directamente en la plancha ahuecando aquellas zonas en las que no quiere que se deposite tinta (que quedarán más bajas). Para ello debe usar gubias e instrumentos similares con diversos filos. Su superficie

es absolutamente lisa y la facilidad con que puede cortarse, lo convierte en un material muy apto para trabajar el detalle, los altos contrastes y diversas tonalidades en la escala de grises en el grabado.

Cómo el linóleo es más blando y dúctil que la madera y además

más carece de dirección de la fibra (grano), es más fácil de trabajar. Por ese mismo motivo, la plancha es más débil y resiste menos presión, además de permitir menos finura en el detalle.

Es un método que fue desarrollado en Alemania a comienzos del siglo XX y es muy popular como método de aprendizaje de las técnicas de grabado en altorrelieve.



Ilustr. 3. Hans Holbein el joven. La Danza de la Muerte. 1538. Xilografía.



¹<http://www.dodedans.com/Eholbein.htm>

Hans Holbein el Joven, nació durante el invierno 1497-1498 en Alemania. Se trasladó a Basilea (Suiza) en 1514, donde adquirió fama de sus grabados en madera. En 1532 se trasladó a Inglaterra, donde llegó a ser conocido por sus retratos realistas. Entre 1523 y 1526 aumentó su actividad como ilustrador gracias a una serie de 51 dibujos sobre el tema alegórico medieval de la danza macabra (*Danza de la Muerte*), cuya autoría se dice que en un principio se encubrió para evitar represalias por sus ataques a la Iglesia. De dicha serie se conocen varias versiones grabadas, siendo la principal la impresa en Lyon en 1538. También diseñó una serie de grabados en plancha de madera para la traducción alemana de la Biblia de Martín Lutero.



Ilustr. 4. Van Rijn Harmenszoon Rembrandt. Self-Portrait Leaning on a Stone Sill. Etching on European paper. 1639. Rosenwald Collection, 1943.

aguafuerte, el empleo de barniz blando, la obtención de relieves o el fotograbado.

AGUAFUERTE

Grabado que debe su nombre al empleo de ácido nítrico aqua fortis o aguafuerte. Fue el orfebre italiano Maso Finiguerra quien descubrió el sistema del aguafuerte, técnica que han practicado artistas como Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Ilustr. 4), Francisco José Goya (Ilustr. 5) y Alberto Durero (Ilustr. 6).

El aguafuerte, técnica química indirecta de grabado sobre metal, es un procedimiento de impresión con elementos en hueco.

Este es el procedimiento de grabado en el que sobre una plancha metálica cubierta por una fina capa de barniz protector se dibuja con una punta metálica el tema iconográfico.



4

HUECOGRABADO, CALCOGRAFÍA O GRABADO SOBRE PLANCHA METÁLICA

Dentro de este concepto se incluyen todas las técnicas cuya característica es la de tener grabadas en hueco (en oposición a la calcotipia, o arte de grabar en relieve), sobre plancha de metal, las líneas o materias que darán la estampa en el papel. Las técnicas del grabado calcográfico son muchas y diversas.

Por lo general, se puede hablar de dos tipos de grabado sobre plancha metálica. En primer lugar, el grabado directo, en el que cabe inscribir el efectuado con buril o talla dulce, el denominado “punta seca” y el conocido como mediatinta o “manera negra”. En segundo lugar, si el grabado es efectuado de forma indirecta y es el ácido nítrico responsable de la acción corrosiva de la plancha, existen diferentes vertientes: el



Ilustr. 5. José Francisco Goya. Le sommeil de la raison engendre des monstres. Eau forte. 1793/98.



Ilustr.6. Alberto Dürero. Melancolía I. Aguafuerte. 31 cm x 26 cm (9.5 x 7.5 inches). 1514.

Al dibujar sobre el barniz protector éste se elimina. Al introducir la lámina en un baño de ácido, o aguafuerte, se produce la corrosión del metal en las zonas dibujadas, es decir, en las que se ha eliminado el barniz.

BARNIZ BLANDO

Técnica de grabado derivada del aguafuerte. El barniz blando permite que el grabado de texturas especiales y la obtención de un relieve propio del material empleado, tenga una riqueza visual, también sirve para reproducir líneas en la plancha metálica, como si se hubiera efectuado con una herramienta de grabado.

El barniz blando es fácil de manejar, pero delicado, ya que puede desprenderse de la plancha al menor descuido, incluso al tocarlo con los dedos.

Entre los muchos recursos que se pueden emplear en el grabado con barniz blando se encuentra la impresión de vegetales (hojas de árbol) planos, que deben hallarse en un estado intermedio, ni verdes ni tampoco secos. Texturas como encajes de tela, papel tapiz texturizado, cortezas de árboles, etc... Colocadas sobre la plancha cubierta con barniz blando, al pasar el conjunto por el tórculo, las improntas extraen el barniz (sobre todo en las zonas ocupadas por los nervios y perfiles) y, sobre la plancha metálica quedan los rasgos más notables de sus contornos y relieves. La presión a que debe someterlas el tórculo será moderada.

GRABADO AL AZÚCAR

Se dibuja ésta con pincel, con una amalgama de goma arábiga, azúcar y un poco de aguada negra (con el fin de poder apreciar el dibujo). Una vez seco éste, se da una ligera y muy uniforme capa de barniz; luego se somete la plancha a un baño de agua, lo cual provoca la disolución de la mezcla dada a pincel y la nueva desnudez de la plancha, excepto en las zonas reservadas por el graneado de la resina (aguatinta), si la hubiera. Puede procederse al grabado. Permite una gran espontaneidad en el tratamiento ya que puede trabajarse a trazo de pincel.

AGUATINTA

La Técnica de aguatinta fue utilizada por Thomas Gainsborough (1727 -1788). Es un procedimiento de grabado que consiste en verter sobre la plancha una capa uniforme de resina. La plancha se calienta para que la



resina se funda y se adhiera. Posteriormente, se introduce en ácido, y éste penetra en las partes en las que la superficie no está protegida por la resina.

La aguatinta está casi siempre asociada al aguafuerte. En una misma plancha las dos técnicas se complementan: el dibujo queda definido por el procedimiento del aguafuerte y la aguatinta se utiliza para rellenar las superficies y conseguir los contrastes de luces y sombras.

PUNTA SECA

El procedimiento mediante el cual se puede grabar una plancha de cobre, acero, zinc, galalita o acrílico, por medio de un punzón de acero, ágata o diamante sin el empleo del ácido, se denomina “punta seca”. Se trabaja directamente, al desnudo, por lo que este procedimiento, exige un absoluto dominio del dibujo.

A diferencia del buril, cuyas incisiones en la plancha son muy profundas y con el que pueden lograrse por ello grandes tiradas de estampación, la punta seca se caracteriza por la sutileza de sus trazos, es decir, por la escasa profundidad de sus incisiones y por dejar a ambos lados de las líneas unas rebabas de metal levantado muy peculiares y que le proporcionan un aspecto muy especial. Los oscuros se obtienen con líneas yuxtapuestas o cruzadas, poco o muy opuestas, pero nunca con líneas anchas o con superficies completamente ahondadas, porque no retendrían tinta. Por esta razón los oscuros no resultan opacos ni pesados; pues contienen cierta vibración luminica, que no es blanco absolutamente por-

que entre líneas muy próximas queda siempre un leve velo de tinta. Esta vibración atenuada, añade a los oscuros de la estampa cierta difusión atmosférica, semejante a la de los dibujos hechos a lápiz sobre papel de grano grueso.

Como las incisiones de la punta seca son poco profundas, el número de impresiones que puede lograrse es escaso, porque las líneas se van perdiendo poco a poco y desaparecen también las rebabas características.

EL MONOTIPO

El monotipo, es una técnica que tiene infinidad de posibilidades, se puede definir como grabado único, a pesar de que reúne en sí la estampación y la realización directa sobre una superficie. El resultado es de una obra única sobre papel, sin ejemplares que constituyan una edición.

El primer artista que trabajó intensamente el monotipo o monocopia fue Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), sin que lograra, pese a la cantidad de sus trabajos, difundir la técnica entre los artistas de entonces. Desde Castiglione, con más o menos profusión, se ha cultivado siempre el monotipo y existen estampaciones magníficas de Degas, Gauguin, Matisse, Chagall y Picasso, por citar sólo algunos.

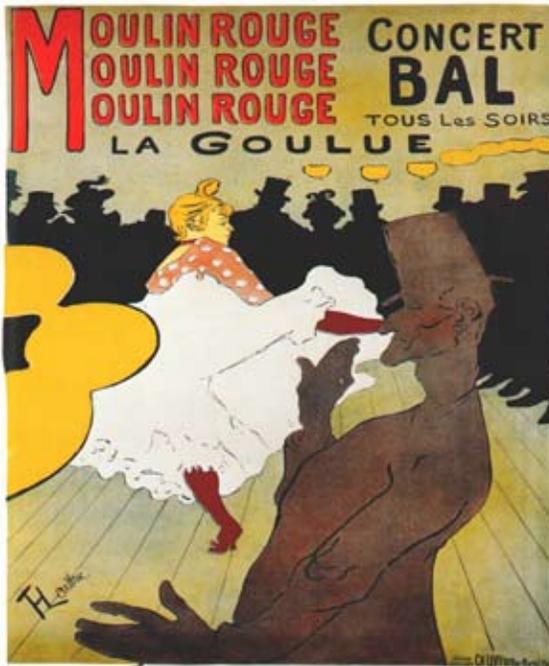
LITOGRAFÍA

Técnica descubierta en 1796 por Johann Aloys Senefelder(1771-1834). Es una técnica diferente y más evolucionada en relación con el grabado en hueco. Se trata de dibujar con un lápiz graso, o lápiz litográfico, sobre una piedra calcárea denominada piedra litográfica.



Para fijar este dibujo y que la grasa no pase a las zonas no dibujadas, se cubre toda la piedra con una leve película de goma arábica acidulada. A continuación, se remoja la piedra con agua. Las superficies no dibujadas absorben el agua, y las dibujadas con el componente graso la rechazan. Seguidamente se pasa el rodillo impregnado en tinta graso. De nuevo, la tinta se deposita únicamente sobre la zona dibujada, pues la humedad de la parte sin dibujar repele la tinta.

Finalmente, el grabado se estampa con la ayuda de la prensa litográfica que hace que la tinta depositada sobre el dibujo de la piedra pase al papel.



Ilustr.7. Henri de Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge. La Goulue. barevna litografije. 192 x 122 cm (75.20 x 46.06 in). 1891. Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France.

Las piedras litográficas proceden fundamentalmente de las canteras de Solenhofen (Alemania), y se presentan en bloques rectangulares de diferentes tamaños, pero con una altura que oscila generalmente entre los ocho y los diez centímetros. Estas piedras, que contienen un elevado porcentaje de carbonato de cal, retienen los cuerpos grasos y absorben el agua. Son, además, especialmente aptas para el grabado y su grosor permite la realización de cientos de trabajos sobre una misma piedra, una vez eliminados los trazos anteriores y adecuadamente preparada.

Esta técnica ofrece al artista una serie ilimitada de posibilidades y recursos, ya que se puede trabajar con múltiples elementos y, a la vez, facilita la improvisación creadora gracias a la posibilidad de corregir errores. Lápiz, pluma, pincel, rascador o punta seca son válidos para grabar piedra.

Los grandes maestros como Goya, Delacroix, Toulouse-Lautrec (Ilustr. 7), Kokoschka, Dalí, Braque, Picasso (Ilustr. 8), Matisse, Miró y Chagall son algunos de los artistas que colaboraron con sus obras a la historia de la litografía. Sin embargo, hay que recordar que esta técnica estuvo unida durante muchos años al desarrollo de la prensa escrita, y colaboró íntimamente con ella, aportando en este campo obras también sumamente valiosas.

SERIGRAFÍA

La serigrafía nace como técnica de estampar a partir de los primeros años del presente siglo y se utiliza como proceso comercial. Desde entonces, muchos artistas



hacen serigrafía artística, siendo el Pop y el Op-Art colaboradores aventajados. Actualmente, la serigrafía tiene gran importancia en el campo de la publicidad y su impresión se puede efectuar sobre cualquier tipo de superficie y en forma recta, curvada o quebrada.

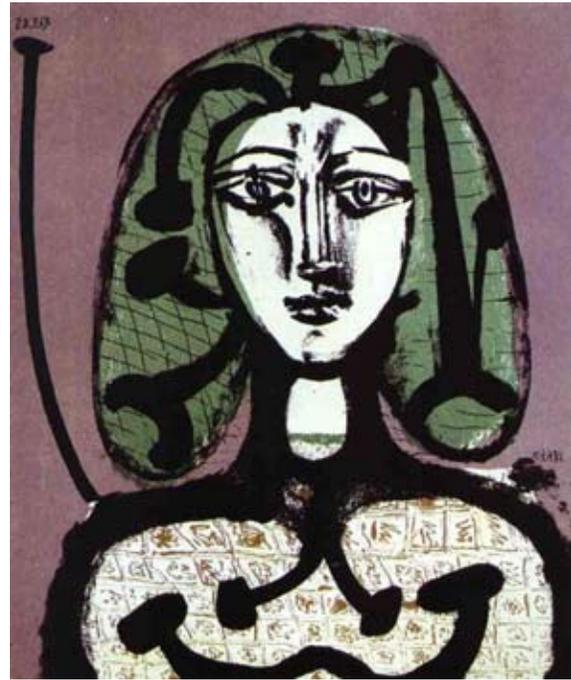
Básicamente existen tres tipos de telas utilizadas en la serigrafía: naturales, sintéticas y metálicas. Las primeras, llamadas sedas fotográficas, se caracterizan porque sus impresiones son uniformes y de escaso relieve de tinta. No es conveniente mojarlas a más de 50 grados de temperatura, ya que se puede perder el impermeabilizante, con lo que se perjudica la cohesión del tejido; les atacan los productos ácidos y derivados alcalinos que contengan cloro.



8

Las telas serigráficas sintéticas, sobre todo el poliéster, nylon y el fotonyle las más utilizadas son menos higroscópicas que la seda natural, y las pantallas construidas con ellas presentan una gran resistencia. Las telas metálicas, aunque son más resistentes, tienen un registro más imperfecto, siendo totalmente válidas para estampaciones industriales, pero no para la creación artística.

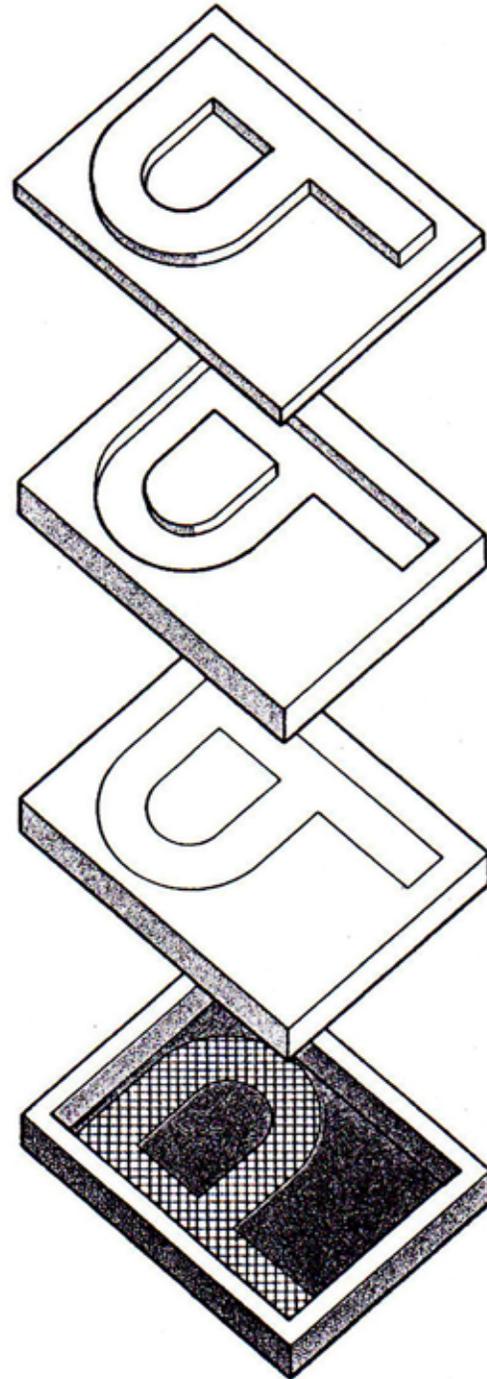
En este primer capítulo pudimos conocer la historia del grabado sus diversas técnicas y materiales, así como los antecedentes de la impresión; principal objetivo que se práctica paso a paso en el Taller Experimental de Grabado del TIAP. Llamese grabado a una stampa obtenida por impresión de una placa o matriz, preparada para retener la tinta en aquellas partes que definen las formas (imágenes) representadas.



Ilustr.8. Pablo Picasso. Woman with Green Hair. Lithography. 1949.

En ellas existen tres importantes tipos de impresión que se ejercen en el Taller Experimental de Grabado del TIAP : en relieve y en hueco, es la impresión en relieve aquella en la que se imprime, precisamente, la zona que no se ha tallado; es el caso de la Xilografía y la Linoleografía; procedimiento muy fácil y cómodo. Matisse lo aprovechó al máximo en sus obras con delicados dibujos de contorno incisos en el fondo negro. La impresión en hueco, es aquella en la que estampa la zona que ha sido grabada, ya que la tinta se introduce en los surcos producidos por el niño al dibujar sobre ella llamada también acción de grabar. Y por último el Monotipo, donde el niño ejercita la realización directa sobre una superficie de vidrio.

En el segundo capítulo continuamos sobre la historia del grabado, en México, revalorando a uno de los grandes artistas de nuestro país y quizá el más importante de la historia del arte contemporáneo; José Guadalupe Posada. Y su gran influencia para la creación de las variantes creativas desarrolladas por los niños del Taller Experimental de Grabado del TIAP, tomando como referencia sus obras gráficas de calaveras; tema que asume el TIAP año con año en la festividad popular de día de muertos en México. 🦴



Los cuatro principales modos de impresión. En la impresión en relieve la superficie que imprime sobresale del resto del bloque. En los procesos de impresión en hueco la imagen está grabada en una plancha metálica (zinc, cobre o hierro). En la impresión planográfica, la imagen está al mismo nivel que la parte no dibujada y el proceso se basa en la incompatibilidad del agua y la grasa. En la serigrafía se hace pasar la tinta a través de una trama o pantalla de poliéster en la que se ha formado el diseño mediante plantillas recortadas o pintadas con líquido (bloqueador) que se endurece al secarse.

Capítulo II



Capítulo II

José Guadalupe Posada

Palabras y Música en Honor de Posada

*La luz que a cada noche dio su sombra,
escondida en la mano del artista
buriló y dibujó, pintó a ocasiones.*

*La muerte con el ruido de sus huesos
le contaba las cosas de la vida
y todo aquello terminaba en juego.*

*Y con el alma en un hilo,
sin saber por qué será
la vida que pasa está
pidiéndole siempre asilo
a la vida que se va.*

*Por que esto de vivir junto a la muerte,
aunque nos la comamos con azúcar,
sabe a tiempo perdido, a azul silvestre.*

*Si me dices con quién andas
yo te diré con quién voy
yo no te diré quién soy
ni si me llevan en andas.*

*La cosa de vivir es cosa rara:
lejos de los más cerca estamos siempre
y todo el mundo ríe en nuestra cara.*

*Mató a su lira con un puñal.
si la mató a puñaladas
es por ver ensangrentada
la tristeza sideral.*

*El cielo en las estrellas se coloca
y sigue más allá de las estrellas
y las estrellas cantan en su boca.*

*Pero es muy triste saber
que hay un minuto en el cielo
que destruye nuestro anhelo
de vivir para entender.*

*El pan de muerto y su sabor sabroso
un día en cada año lo comemos.
El pan de cada día no es sabroso.
¿Esta en lo que vemos?*

*La calavera de azúcar
y el pan de muerto
nos regresan a la cuna
del misterio.*

*El niño muerto que se desayuna
con la luz de la aurora,
sabe que un pajarito, cada hora,
transporta sus juguetes a la luna.*

*Vámonos a la pulquería
donde está la cosa seria
pues millones de miseria
dieron a tu alma y a la mía.*

*Ya viene Bejarano,
la que atormenta a los niños.
Vamos haciéndole guiños
y le cortamos las manos.*

*Un hijo mató a su madre;
ya viene la policía.
Se lo dijo a mi comadre, la vieja que vendía.*



*Toda la flor de la calaverada
bailará con nosotros esta noche
aunque nos lleve a todos la Tiznada.*

*Y a mí qué, que me lleve. Sí...pero no.
Que si conmigo se atreve
ya veremos quién soy yo.
Y por matar a la muerte don chepito se peló.*

*Y el pueblo se reía
de tanta risa que en las calaveras
veía, escurridizo, noche y día.*

*Y entre la risa y el llanto
Posada al pueblo miró.
Con su buríl acusó
con vivo y terrible encanto.*

*Con los Flores Magón y Cananea
el pueblo gritó, y levanto la vista
en la ciudad como en la aldea.*

*La riqueza en las manos de unos cuantos.
Y el que trabaja para los que comen
viva de su tristeza y su quebranto.*

*El grabador del pueblo mexicano
tomó el partido de las justas iras
y puso el corazón entre su mano.*

*Y de aquella protesta en blanco y negro
mirando escucharán, en buena música,
lo que vale un andante y un allegro.*

*Entre pájaros trinos esta tarde
en que avecina junio sus clamores,
arde el amor en el altar del arte.*

*El gran artista y el artista humano
tiene el corazón de la belleza
la clave de lo simple y de lo arcano.*

*Sin más amparo que su desconsuelo,
solo en un cuarto solo, el buen Posada,
genio de día y de noche, en blanco y negro,
dio al cielo de sus ojos la mirada,
la que es de la ceniza y no del fuego.*

*Con mis ojos de niño vi sus ojos
detrás de una vidriera.
Era un taller pequeño en que los ojos rojos
ácidos daban a la primavera
sobre el acero, la verdad del día.*

*Junto a Nuestro Señor crucificado,
el repertorio de las emociones
de cuanto da la vida
con su gota de sangre suspendida.*

*Ahora que con su pluma siempre pobre
pongo palabras como rayas duras
sobre el papel,
en la plancha de acero, en la de cobre,
en una más de oro, yo quisiera,
buen maestro Posada,
dejar tu nombre y silenciosamente,
disfrutar de tu risa y de tu llanto
más allá de la sombra de mi frente.*

México está contigo, con tu gente.

CARLOS PELLICER

Tepoztlán, Morelos, el 27 de mayo de 1963.



José Guadalupe Posada

Ilustrador de la Vida Mexicana



entro de las innovaciones importantes que el siglo XIX aportó al grabado mexicano y que fueron las que revolucionaron la tradición colonial son: el grabado en madera de pie y la litografía. La litografía, como medio más directo para la reproducción artística, se prestó mejor que el grabado en madera para dar a conocer, a través de los periódicos por entregas que circulaban por todo el país, las costumbres, los monumentos y tipos regionales, despertando con ello una profunda curiosidad entre el pueblo. En pocos años la práctica fue general, en los centros importantes de artes gráficas del país que pudieron contar ya con talleres más o menos bien equipados, en donde se practicaba el arte con fineza y calidad.

José Guadalupe Posada nació en Aguascalientes, 2 febrero de 1851, su niñez debió conocer la superstición, la angustia, el terror ante los hechos sobrenaturales en donde siempre la imaginación del pueblo encuentra al

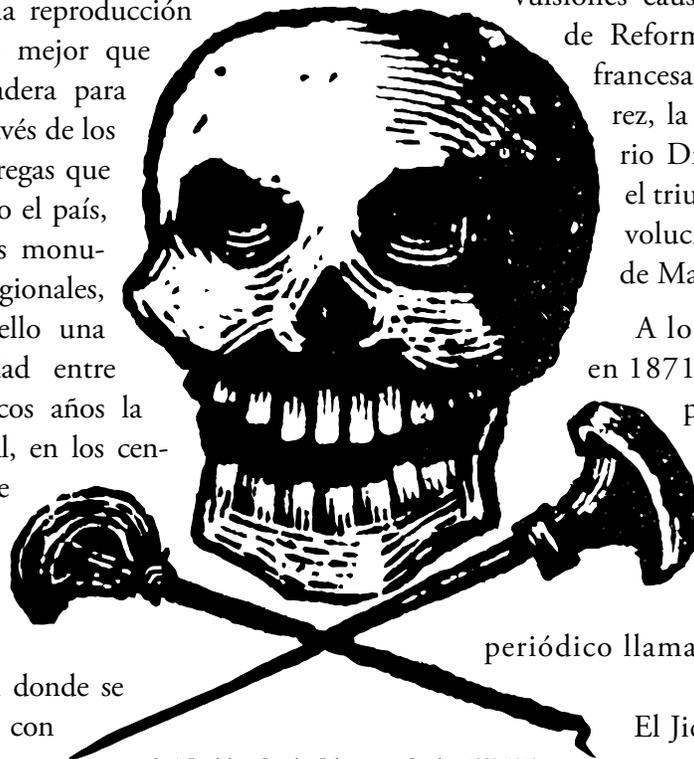
diablo; al clásico diablo medieval de pezuñas hendidas y rostro de macho cabrío que tiene por misión hacer infeliz a la humanidad, aún en los momentos más dichosos. Esas raíces se encuentran por doquiera en la obra de Posada; ese terror a las sombras, esa persistencia del recuerdo, recuerdo infantil eternamente amplificado, el diablo y la muerte en espantoso contubernio danzando frenéticamente...

Vivió en su niñez y adolescencia las convulsiones causadas por las Leyes de Reforma, la intervención francesa y las luchas de Juárez, la dictadura de Porfirio Díaz y la gestación y el triunfo inicial de la Revolución, con la entrada de Madero a México.

A los diecinueve años, en 1871, Posada realiza su primera obra conocida: una serie de litografías con once asuntos de política local, para un periódico llamado *El Jicote*.

El Jicote es sorprendente, por el carácter impreso

a los personajes: Eran verdaderos retratos de todos los personajes de que hacemos mérito. Eran trabajos verdaderamente artísticos en toda la acepción de la palabra.



José Guadalupe Posada. Calavera con Buriles. 1852-1913.



Casi solo y pobremente, después de haber trabajado en numerosos periódicos: *El Jicote* (Ilustr. 9), *El Teatro*, *La Gaceta Callejera* (Ilustr. 10), *El Boletín*, *Gil Blas cómico* (Ilustr. 11), *El Popular* (Ilustr. 12), *El Amigo del Pueblo*, *La Patria Ilustrada* (Ilustr. 13) semanario anticlerical, dirigido por don Irineo Paz, *El Diablito Rojo*, *La Patria Festiva*, *Revista de México*, *La Risa de El Popular*, *Entreacto*, *El Chisme*, *La Casera*, *El Diablazo*, *La Guacamaya*, *San Mondongo*, *El Paladín*, *Almanaque del Padre Cobos*, en la revista de modas *La Estación*, ilustración de libros, carteles de corridas de toros, circos, teatros, en *Argos*, *La Patria*, *El Abuizote*, *El Hijo del Abuizote* (Ilustr. 14), *Fray Gerundio*, *El Fandango*, etcétera. Muchas de estas publicaciones combatían al presidente Porfirio Díaz.



Esta afición por el dibujo lo llevó años más tarde a una Academia que dirigía un oscuro maestro llamado Antonio Varela, en la que todo debió concretarse a la rutinaria copia de estampas para “soltar la mano”.

En Posada fue conciencia natural de una época que tuvo en el grabado, en la hoja impresa con motivos religiosos, políticos, noticias que golpeaban la imaginación colectiva el terremoto, los atropellos de la dictadura, el eclipse, el crimen, los fusilamientos, el acontecimiento del día de cualquier naturaleza el medio más adecuado para satisfacer requerimientos del ánimo popular. Empleó, en consecuencias: la multiplicación a costo reducidísimo de los corridos, ejemplos o leyendas, los comentarios sensacionalistas, que llegaron a todos los rincones de la república, con la hoja de color, con la elocuencia del grabado en estilo “corridos” (Ilustr. 13, 14, 15), diciendo algo en cada uno de ellos del sentimiento del pueblo -su pueblo-, de su curiosidad, sus preocupaciones e inquietudes, de su hambre y su dolor, de sus penas y furias.

Posada no era un artista que se acercaba al pueblo. Para empezar, no se creía artista seguramente. Ignoraba su estado de gracia cotidiano. Tenía la sensibilidad de lo que era:



Ilustr. 9. José Guadalupe Posada. Periódico *El Jicote*. A la cuerda los que quieren (echar la maroma para caer parados) 1852-1913.



Ilustr. 10. José Guadalupe Posada. Periódico *La Gaceta Callejera*. 1852-1913.



Ilustr. 11. José Guadalupe Posada. Periódico Gil Blas Comico. 1852-1913.

pueblo mexicano; la imaginación, el sentido de su fabulación, el genio o la inteligencia de objetivar, de darle forma con las ilustraciones, las palabras, el tono, el ritmo de los cantadores populares. Es decir, este hombre no se acercaba al pueblo, no era popular: era pueblo. Su ser radical creaba radicalmente, naturalmente. El grabado fue muchas veces la atracción máxima en la hoja de color.

La inflexión de la línea, la proporción, todo en Posada le es propio, y por su calidad lo mantiene en el rango de los más grandes; porque Posada está más allá de que se le pueda imitar o definir, y porque su obra, por su forma es toda la plástica; por su contenido, es toda la vida.

Posada no fue nacionalista sino nacional; ni didáctico, costumbrista o folklórico. Como pueblo que era veía y se expresaba solidariamente, y es popular porque no fue vulgar ni populista. Fue un grabador típico y cabalmente popular de México, por el aliento de la obra y la destreza y la invención que borran las huellas del esfuerzo. El pueblo fue el protagonista, y con su arte de juglaría hablaba al pueblo como pueblo, de cosas, luchas y necesidades del pueblo, con imaginación del pueblo: calaveras jubilosas, diablos de cornamentas o colas ondulantes, recetas de brujerías, pavores de fin del mundo, bocas llameantes de infierno, milagros, protestas, santos o héroes del pueblo, reales como Juárez, Madero, Zapata, Villa. Las calaveras



Ilustr. 12. José Guadalupe Posada. Periódico El Popular. 1852-1913.



Ilustr. 13. José Guadalupe Posada. Corrido. El Fin del Mundo. 1852-1913.

sobrepasan el “mexican curiuos”: eclosiones de una mitología generalizada y propia. Y por ser tan populares -Posada las hizo aún más populares-, fueron el óptimo tema para la sátira política y social.

Del recuerdo infantil plagado de consejas y leyendas -que contadas de noche causan escalofrío- ha nacido la magistral serie de grabados que sirvieron en publicaciones moralistas llamadas “ejemplos” (Ilustr. 16, 17, 18), en donde terribles escenas de la más cruel realidad advierten a los descarriados que aún es tiempo de volver al buen camino. Atroces e inverosímiles maniobras aconsejadas por el diablo. El efecto de terror que inspiraban los dichos ejemplos era demoleedor para la mente de la gente sencilla.

Posada llega a la expresión magistral de su arte: temor al diablo, desprecio a la Muerte. El paso fatal de los mortales a las fronteras de la Muerte no debe intimidar al hombre que sabe cómo le late el corazón. Morir en la cama, rodeado de ángeles y demonios que, como en los libros xilográficos del siglo XV, argumentan y pesan las acciones; morir en los descarrilamientos famosos; morir con un puñal clavado en el pecho, mirando con los ojos empañados las atropelladas historias de nuestra vida; morir de veras, habiendo conocido el amor, el celo y el vino, porque el más allá... es sólo un montón de huesos en la sexta clase de los cementerios. ¡Qué siga la fiesta y que venga más vino!, gritan los esqueletos de mondas calaveras, mientras un difunto arpista desgrana el prelude del jarabe que dos buenos compadres, alegres por haberse encontrado en ultratumba, van a festejar.



Ilustr. 14. José Guadalupe Posada. Corrido. La Tarasca. 1852-1913.



Ilustr. 15. José Guadalupe Posada. Corrido. Los Espiritus. 1852-1913.

La obra de Posada se divide fácilmente en tres períodos coincidentes con los tres distintos medios que el artista favoreció en sucesión, litografía, grabado en hueco, al buril sobre metal tipográfico, y grabado en relieve, al ácido y sobre zinc. Lo más rico y exquisito de la obra de Posada son los grabados en madera, una técnica reservada para viñetas chicas, o para retratar amigos, o traducir del natural alguna actitud o tipo curioso. Como retablos, judas, cargas, viejos grabados en madera, litografías, en los que emergen presencias ancestrales y populares de México, la sátira social o política, la estampa como arma de lucha de gran penetración, que sobrevivió hasta el Taller de Gráfica Popular.

La obra de Posada sirvió a su época, y su arte o artesanía -al gusto del lector polémico- es también una emoción y un conocimiento.

Nos indica el rumbo de nuestras creaciones u obligaciones artísticas, y cuando no se siguen estos rumbos, la obra puede malograrse. La consistencia de Posada, su relación así establecida, nos hace ver algo de su dimensión y significado, de su alcance y valor esencial. “El arte no está hecho para servir sino que sirve porque es arte”.²

Las calaveras no tienen sólo connotación crítica o satírica; también elogiosa o festiva; su aprovechamiento común en México antes de Posada y después de él, por la gran popularidad que les dio el tótem nacional alcanzó a ser la característica más honda y original del arte popular mexicano.



Ilustr. 16. José Guadalupe Posada. Ejemplos. Los 7 Vicios. 1852-1913.



Ilustr. 17. José Guadalupe Posada. Ejemplos. Josefina Lara. 1852-1913.



Ilustr. 18. José Guadalupe Posada. Ejemplos. Una Hija en Pacto con Satanás. 1852-1913.

²Cuadernos de la Cárcel. “Literatura y Vida Nacional”. Antonio Gramsci Einaudi, editor. Milán, 1953. pag.43.

La muerte es tema universal de la expresión humana. El sentido con que se la cuida, la familiaridad, la ternura y sencillez con que México considera la muerte, su obsesión que no siendo trágica ni fúnebre sino nupcial y natal, su cotidianidad inmediata, su visibilidad imperiosa y serena, su risa manante más que su gemido, encierran la sabiduría no aprendida de una concepción cósmica y lúcida, como perpetuamente maravillada, peculiarísima de

México y que proviene de tradiciones precortesianas entrelazadas con las del medio europeo, con sus danzas macabras y juicios finales; pero la muerte mexicana, una muerte vital, un canto a la vida, sublimada en los sacrificios, no nos trataba como hombres sino como dioses.

responde sus propias preguntas. Su respuesta: la certidumbre de que ella, la muerte, es para más que siempre. Y estalla una rebelión mágica en la cual hombres, mujeres, niños y animales se despojan no sólo de sus máscaras, también de sus carnes: ya no desollados sino roídos por un tiempo que los relojes no pueden ni soñarlos. Sus calaveras se apoyan en las incandescentes sílabas erguidas de un lenguaje oscuro que sobre la finitud han balbuceado

todos los hombres. Hay una nublada conciencia libertadora de la servidumbre del hombre a la muerte, la obsesión creativa de un corazón que está brotando flores en la mitad de la noche, himnos a la noche de una muerte no llorada sino sonreída, florida

y cantada, con la lira griega. La comunión, cuando devoramos el cráneo de azúcar, es un ritual desprevenido, apenas transpuesto, del erotismo de los sacrificios. Nos penetramos en busca de un orden que requiere la única realidad pura, la realidad de la muerte, o la comunión con ella. La muerte y la vida son en México una medalla tan tenue que sólo una cara tiene. El agua bendita sobre el ascua de la pasión azteca alumbra llama, y la cruz



José Guadalupe Posada. Calavera Catrina. 1852-1913.

en la frente el miércoles de ceniza mézclase con la sangre de los sacrificios: tal confluencia ocurre en las calaveras de Posada, con la naturalidad del mar de fondo de la inocencia en la golosa tarascada del niño a la calavera de azúcar.

No son temas peyorativos del arte popular mexicano las calaveras de azúcar, los fétretos de dulce, las tibias y los fémures de caramelo, los judas, las máscaras y los muñecos de cartón, etcétera, por la vehemencia del recuerdo y por el sabor de tal orientación.

Posada, no es un ideólogo, ni un político, ni un artista; no es dueño de clara conciencia política ni de clara conciencia artística, sino de algo más suyo y sencillo e igualmente admirable y auténtico en su elementalidad de artista gráfico, alienta el sentimiento, la intuición y la capacidad de críticas e imaginativas populares.

Diego Rivera afirma que Posada hizo más de quince mil grabados; otros que más de veinte mil. Es muy probable. A veces trabajó al mismo tiempo en diarios, revistas y hojas sueltas.

Porque México es ese país extraordinario cuyo tótem nacional, su identidad de origen, parece ser la muerte: el mismo desfiladero, si vale definirlo así, donde el Occidente desemboca. La muerte convertida en algo que -¡Oh patria del chicle!- se masca dondequiera, en un objeto con que se comulga en lo cotidiano a partir del día en que el niño ingiera por primera vez esas calaveras de azúcar adorablemente enternecidas con nombres femeninos. A influjos de su ascendencia autóctona, lo mexicano

procura inmunizarse de este modo contra las artimañas terroristas con que el aparato religioso occidental ha llevado a cabo la diferenciación de conciencia en el individuo. La renuencia entre ambos abolengos, entre ambas metafísicas, la autóctona y la del hombre blanco y barbado, ha producido esta situación que traduce el arte de Posada, esta idiosincrasia excepcional que se revela en la puja sin freno entre lo espantoso católico y la coatlicue azteca. De ahí ese tirar de esqueletos por la ventana.

Posada es un artista genuino, popular, que satisface la necesidad mexicana de crear sus anticuerpos psicológicos. Responde sin sospecharlo al dictado de una metafísica y a una exigencia social. Ha de servir a diario un plato truculento de muerte, presentándola en todas las salsas y adobos apetecibles, fusilamientos, crímenes, suicidios, calaveras, finales del mundo, medio de que se vale la sabiduría de la naturaleza para imposter el espíritu de vida en aquél punto que por hallarse más allá de lo absoluto individual, en lo popular y colectivo, la muerte, lo individual, carece de agarradero, resulta ya cosa inocua, digerida. Porque el mundo prometido a México, el de su revolución, se sitúa más allá de la muerte de la muerte de la personalidad occidental en los primeros albores. Y estas pesadillas, estas nocturnidades del arte de Posada, constituyen, a vista de murciélago, los prolegómenos de su destino.

En las hojas no se ha secado siquiera la tinta. Impone su talento, como desearía que pudiese alcanzarlo esa “vanguardia” que repite



lo que ayer fue rebeldía y provocación, hoy es comercio y conformismo: hacen “vanguardia” los “retrogradas” con aquello que lo fue hace medio siglo, cuando Posada, con obras maestras, intemporal y siempre henchido de porvenir, abría los ojos en la eternidad.

En este segundo capítulo tuve la satisfacción de reconocer y revalorar al maestro José Guadalupe Posada que juega un importante papel en la producción artística en nuestro país. Pudimos identificar la indispensable importancia sobre el desarrollo del grabado en México. Posada era una artista de trabajo evolutivo con una investigación estética y estilística del nuevo grabado contemporáneo del arte mexicano.

José Guadalupe Posada y sus observaciones asombrosamente perspicaces, reveladoras de una emoción original y vigorosa, las fija en la estampa, que le permite azotar las condiciones imperantes, y exhibir las miserias sociales, luchar contra la injusticia; objetivo principal de Posada. El arte de Posada se impuso como necesidad “la renovación de los contenidos”, descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transmitir estos nuevos contenidos. La aspiración a cumplir con su tarea lo obligó a desarrollar su propio estilo.

Pudimos estudiar en este capítulo la originalidad artística del grabado mexicano, identificando tres factores: uno la revolución, la más poderosa transformación por la que ha pasado el país; dos la tradición, en que la estampa se hizo un instrumento de la educación del pueblo mexicano, y tres al maestro José Guadalupe Posada, espíritu creador, que supo

desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto; el cual llegaba mucho más fácil a las masas del taller de producción a sus manos como utilidad social.

Es igualmente significativo mencionar una etapa muy importante de Posada, tomada por el Taller Infantil de Artes Plásticas y el Taller Experimental de Grabado del TIAP. “La calavera” (Ilustr. 19), hoja volante que aparece el Día de Muertos; Posada aprovecha esa libertad de carnaval en México del 2 de noviembre para hacer burla de las personalidades y dirigentes de la vida pública y política, de los disgustos y las grandes calamidades de la época, y en general, de todo lo que ocupa y preocupa al pueblo. Las figuras dibujadas con mucho ingenio, están representadas en calaveras y esqueletos (Ilustr. 20, 21).

Es por ello que el Taller Infantil de Artes Plásticas y el Taller Experimental de Grabado del TIAP, toma como marco referencial las obras gráficas de Posada, así es como



Ilustr. 19. José Guadalupe Posada. La Calavera. 1852-1913.

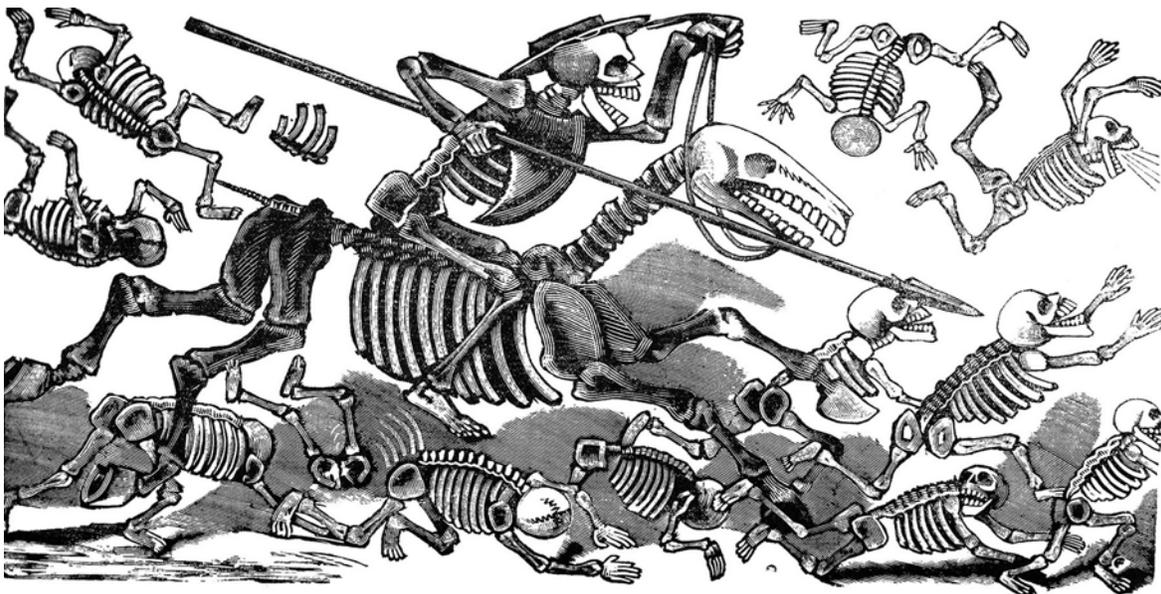
los niños del TIAP le hacen un homenaje desarrollando su creatividad y reconociendo una de las fiestas populares más significativas e importantes para el mexicano, el Día de Muertos.

El tercer capítulo muestra una síntesis de la historia, antecedentes y significado del Día de Muertos, llamando la atención con una ojeada reflexiva hacia el tema y adoptando una gran influencia para el TIAP; revalorado cada año en sus cursos esta tradición por los niños en su estancia en el Taller Infantil de Artes Plásticas. 🐞



Ilustr. 20. José Guadalupe Posada. Calavera Huertista. 1852-1913.

Ilustr. 21. José Guadalupe Posada. Calavera. Don Quijote y Sancho Panza. 1852-1913.



Capítulo III



Capítulo III

El Día de Muertos y el TIAP

*¿Acaso de verdad se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarran.
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.*

DÍA DE MUERTOS, NEZAHUALCOYOTL.

La Celebración en el Día de Muertos en el Mundo Prehispánico



Para los antiguos mexicanos, la muerte no tenía las connotaciones morales de la religión católica, en la que las ideas de infierno y paraíso sirven para castigar o premiar. Por el contrario, ellos creían que los rumbos destinados a las almas de los muertos estaban determinados por el tipo de muerte que habían tenido, y no por su comportamiento en la vida.

El Tlalocan o paraíso de Tláloc, dios de la lluvia. A este sitio se dirigían aquellos que morían en circunstancias relacionadas con el agua: los ahogados, los que morían por efecto de un rayo, los que morían por enfermedades como la gota o la hidropesía, la sarna o las bubas, así como también los niños sacrificados

al dios. El Tlalocan era un lugar de reposo y de abundancia. Aunque los muertos eran generalmente incinerados, los predestinados a Tláloc eran enterrados, como las semillas, para germinar.

El Omeyocan, paraíso del sol, presidido por Huitzilopochtli, el dios de la guerra. A este lugar llegaban sólo los muertos en combate, los cautivos que eran sacrificados y las mujeres que morían en el parto. Estas mujeres eran comparadas a los guerreros, ya que habían librado una gran batalla, la de parir, y se les enterraba en el patio del palacio, para que acompañarían al sol desde el cenit hasta su ocultamiento por el poniente. Su muerte provocaba tristeza y también alegría, ya que, gracias a su valentía, el sol las llevaba como compañeras. Dentro de la escala de valores mesoamericana, el hecho de habitar el Omeyocan era un privilegio.

El Omeyocan era un lugar de gozo permanente, en el que se festejaba al sol y se le acompañaba con música, cantos y bailes. Los muertos que iban al Omeyocan, después de cuatro años, volvían al mundo, convertidos en aves de plumas multicolores y hermosas.

Morir en la guerra era considerada como la mejor de las muertes por los aztecas. Por incomprensible que parezca, dentro de la muerte había un sentimiento de esperanza, pues ella ofrecía la posibilidad de acompañar al sol en su diario nacimiento y trascender convertido en pájaro.

El Mictlán, destinado a quienes morían de muerte natural. Este lugar era habitado por el



señor de la muerte Mictlantecuhtli (Ilustr. 22, 23) y la dama de la muerte Mictacacíhuatl. Era un sitio muy oscuro, sin ventanas, del que ya no era posible salir. Por su parte, los niños muertos tenían un lugar especial, llamado Chichihuacuauhco, donde se encontraba un árbol de cuyas ramas goteaba leche, para que se alimentaran.

Los niños que llegaban allí volverían a la tierra cuando se destruyese la raza que la habitaba. De esta forma, de la muerte renacería la vida.

Los entierros prehispánicos eran acompañados de ofrendas que contenían dos tipos de objetos: los que, en vida, habían sido utilizados por el muerto, y los que podría necesitar en su tránsito al inframundo.

De esta forma, era muy variada la elaboración de objetos funerarios: había instrumentos musicales de barro, como ocarinas, flautas, timbales y sonajas en forma

de calaveras; esculturas que representaban a los dioses mortuorios importantes, cráneos de diversos materiales piedra, jade, cristal, braseros, incensarios y urnas.

Las fechas en honor de los muertos son y eran muy importantes, tanto, que les dedicaban dos meses. Durante el mes llamado Tlaxochimaco, se llevaba a cabo la celebración denominada Miccailhuitnli o fiesta de los muertitos, alrededor del 16 de julio. Esta fiesta iniciaba cuando se cortaba en el bosque el árbol llamado xócotl, al cual le quitaban la

corteza y le ponían flores para adornarlo. En la celebración participaban todos, y se hacían ofrendas al árbol durante veinte días.

En el décimo mes del calendario, se celebraba la Ueymicalhuitl, o fiesta de los muertos



Ilustr. 22. Ehecátl-Quetzalcoatl y Mictlantecuhtli. En el código Borgia podemos apreciar una representación pictográfica donde aparecen fundidos: Ehecátl-Quetzalcoatl y Mictlantecuhtli, simbolizando la dualidad vida-muerte.

grandes. Esta celebración se llevaba a cabo alrededor del 5 de agosto, cuando decían que caía el xócotl. En esta fiesta se realizaban procesiones que concluían con rondas en torno al árbol. Se acostumbraba realizar sacrificios de personas y se hacían grandes comidas.

Después, ponían una figura de bledo en la punta del árbol y danzaban, vestidos con plumas preciosas y cascabeles. Al finalizar la fiesta, los jóvenes subían al árbol para quitar la figura, se derribaba el xócotl y terminaba la celebración. En esta fiesta, la gente acostumbraba colocar altares con ofrendas para recordar a sus muertos, lo que es el antecedente de nuestro actual altar de muertos.

El altar de muertos es el lugar de convivencia entre el mundo vivo y muerto. Las almas regresan de su instancia infinita en la dimensión de los muertos para visitar a familiares y amigos que aun están en esta dimensión de vivos. En el altar se pone comida y artículos que eran de agrado para el difunto cuando estaba en vida, para que este al regresar pueda deleitarse y disfrutar de una estancia feliz en el mundo de los vivos.

Desde antes de la llegada de los españoles, antes que se impusiera la religión católica en México, muchas de las culturas prehispánicas ya tenían la creencia de una vida después de la muerte. Por ejemplo, de acuerdo a Luis Ramos, en su libro “Culturas Clásicas Prehispánicas” en la cultura maya, cuando una persona moría, su alma iba al “inframundo” conocido por ellos como Xibalbá. Según sus creencias,

para llegar a este lugar, las almas debían de cruzar un río con la ayuda de un xoloitzcuintle; es por eso que dentro de los ritos funerarios de los mayas se encontraba el de enterrar a un perro de esta raza junto con la persona fallecida, de lo contrario, correría el riesgo de no llegar a Xibalbá y quedarse en el camino.

Después, esta creencia se vio reafirmada con la introducción a la cultura de la religión católica; de acuerdo a la religión católica (religión predominante en México) existe la idea de un cielo y un infierno a donde las almas se dirigen cuando uno muere (dependiendo de tu comportamiento en vida), es decir, la creencia de una vida después de la muerte.



Ilustr. 23. Codex du Corps Legislatif, Magliabechiano. Mictlantecuhtli. Biblioteca Nazionale Centrale di France.

El día de muertos es una celebración mexicana de origen prehispánico que honra a los difuntos el 2 de noviembre, comienza el 1 de noviembre, y coincide con las celebraciones católicas de día de los fieles difuntos y todos los santos. Es una festividad mexicana y centroamericana, se celebra también en muchas comunidades de Estados Unidos, donde existe una gran población mexicana y centroamericana. La UNESCO ha declarado esta festividad como Patrimonio de la Humanidad. El día de los muertos es un día festejado también en el Brasil, como día dos finados, aunque esta festividad no tiene las mismas raíces prehispánicas que la festividad mexicana.

Los orígenes de la celebración del día de muertos en México son anteriores a la llegada de los españoles. Hay registro de celebraciones en las etnias mexica, maya, purépecha y totónaca. Los rituales que celebran la vida de los ancestros se realizan en estas civilizaciones por lo menos desde hace tres mil años. En la era prehispánica era común la práctica de conservar los cráneos como trofeos y mostrarlos durante los rituales que simbolizaban la muerte y el renacimiento.

El festival que se convirtió en el día de muertos era conmemorado el noveno mes del calendario solar mexica, cerca del inicio de agosto, y era celebrado durante un mes

completo. Las festividades eran presididas por la diosa Mictecacíhuatl, conocida como la “Dama de la Muerte” (actualmente relacionada con “la Catrina”, personaje de José Guadalupe Posada) y esposa de Mictlantecuhtli, señor de la tierra de los muertos. Las festividades eran dedicadas a la celebración de los niños y las vidas de parientes fallecidos.

La muerte es un símbolo emblemático que ha causado admiración, temor e incertidumbre al ser humano a través de la historia. Por muchos años, en diversas culturas se han generado creencias en torno a la muerte que han logrado desarrollar toda una serie de ritos y tradiciones ya sea para venerarla, honrarla, espantarla e incluso para burlarse de ella. México es un país rico en cultura y tradiciones; uno de los principales aspectos que conforman su identidad como nación es la concepción que se tiene sobre la muerte y todas las tradiciones y creencias que giran en torno a ella.

De cualquier modo, hay que destacar que esta celebración no es propia de todos los mexicanos puesto que, pese a ser una fiesta que se ha convertido en un símbolo nacional y que como tal es enseñada (con fines educativos) en las escuelas del país, existen muchas familias que son más apegadas a celebrar el “Día de todos los Santos” como lo hacen en otros países católicos. Además,



José Guadalupe Posada. Calaveras. 1852-1913.

cabe mencionar la fuerte influencia de Estados Unidos que, al menos en zonas fronterizas, se evidencia con la presencia de la fiesta conocida como “Halloween”, la cual es cada día más celebrada. De ahí también que exista una inquietud entre los propios mexicanos de querer preservar el Día de Muertos como parte de la cultura mexicana sobre otras celebraciones parecidas.

TRANSFORMACIÓN DEL RITUAL

Cuando llegaron a América los españoles en el siglo XVI trajeron sus propias celebraciones del día de muertos cristianas y europeas, donde se recordaba a los muertos en el día de todos los santos. Al convertir a los nativos del Nuevo Mundo se dio lugar a un sincretismo que mezcló las tradiciones europeas y prehispánicas, haciendo coincidir las festividades católicas del día de todos los Santos y todas las almas con el festival similar mesoamericano, creando el actual día de muertos.

En ceremonia llevada a cabo en París, Francia el 7 de noviembre de 2003 la UNESCO distinguió a la festividad indígena de día de muertos como obra maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. La distinción por considerar la UNESCO que esta festividad es una de las representaciones más relevantes del patrimonio vivo de México y del mundo, y como una de las expresiones culturales más antiguas y de mayor fuerza entre los grupos indígenas del país.

Además en el documento de declaratoria se destaca el encuentro anual entre las

personas que la celebran y sus antepasados, desempeña una función social que recuerda el lugar del individuo en el seno del grupo y contribuye a la afirmación de la identidad; aunque la tradición no está formalmente amenazada, su dimensión estética y cultural debe preservarse del creciente número de expresiones no indígenas y de carácter comercial que tienden afectar su contenido inmaterial.

LAS CALAVERITAS Y SU SIMBOLISMO

Se les llama así tanto a las rimas, versos satíricos como a los grabados que ilustran calaveras disfrazadas o bien de dulce descritas a continuación:

Las rimas; también llamadas “calaveras”, son en realidad epitafios humorísticos de personas aún vivas que constan de versos donde la muerte (personificada) bromea con personajes de la vida real, haciendo alusión sobre alguna característica peculiar de la persona en cuestión. Finalizan con frases donde se expone que se lo llevará a la tumba. Es muy común dedicar las calaveritas a personajes públicos, en especial a políticos en el poder. En muchos casos la rima habla del aludido como si estuviera ya muerto.

Los grabados; que generalmente eran del Maestro José Guadalupe Posada, que aunque no dibujó específicamente para Día de Muertos, sino eran caricaturas que colaboraba en diferentes publicaciones de principios del siglo XX en México se usan en estas fechas por sus alusiones a la muerte festiva.



Los dulces en forma de cráneo, tradicionalmente realizadas de dulce de azúcar, chocolate, amaranto, gomita, entre otros. Generalmente son vendidas en los tradicionales mercados además de tiendas comerciales, tianguis, etc.

Las calaveras de dulce; tienen escritos el nombre del difunto (o en algunos casos de personas vivas, en forma de broma modesta que no ofende en particular al aludido) en la frente, son consumidas por parientes o amigos.

El pan de muerto; platillo especial del día de muertos; es un panecillo dulce que se hornea en diferentes figuras, desde simples formas redondas hasta cráneos, adornado con figuras del mismo pan en forma de hueso y se espolvorea con azúcar.

Las flores; que durante el período del 1 al 2 de noviembre las familias normalmente limpian y decoran las tumbas con coloridas coronas de flores de rosas, girasoles, entre otras, pero principalmente de cempasúchil, las cuales se cree atraen y guían las almas de los muertos.

La ofrenda y la visita de las almas; se cree que las almas de los niños regresan de visita el día primero de noviembre, y las almas de los adultos regresan el día 2. En el caso de que no se pueda visitar la tumba, ya sea porque ya no existe la tumba del difunto, o porque la familia está muy lejos para ir a visitarla, también se elaboran detallados altares en las casas, donde se ponen las ofrendas, que pueden ser platillos de comida, el pan de muerto, vasos de agua, mezcal, tequila, pulque o atole, cigarros

e incluso juguetes para las almas de los niños. Todo esto se coloca junto a retratos de los difuntos rodeados de veladoras.

OFRENDA DE MUERTOS

Los materiales comúnmente utilizados para hacer una Ofrenda de muertos para el Día de Muertos tiene un significado, y son los que se muestran a continuación:

Retrato de la persona recordada: El retrato del difunto, sugiere el ánima que los visitará la noche del 2 de noviembre.

Pintura o cromo de las ánimas del purgatorio: La imagen de las ánimas del purgatorio sirve para pedir la salida del purgatorio del alma del difunto por si acaso se encontrara ahí.

Doce cirios: Aunque pueden ser menos, tienen que ser en pares, y preferiblemente de color morado, con coronas y flores de cera. Los cirios, sobre todo de ese color, son señal de duelo. Los cuatro cirios en cruz representan los cuatro puntos cardinales, de manera que el ánima pueda orientarse hasta encontrar su camino y su casa aparte de agua y sal.

Flor de cempasúchil (o flor de cien pétalos): Su color representa la luz como los rayos del sol y al regarla en forma de camino se le indica a las almas el rumbo por el cual se le guía a casa con paz y tranquilidad.

Cruz de tierra: Para recordarle su fe, ya que el día Miércoles de Ceniza se le dice la frase “recuerda que polvo eres y en polvo te convertirás” entonces se le recuerda que regresa a la tierra de la que salió.



EL ALTAR DE DÍA DE MUERTOS

El Altar de Muertos es un elemento fundamental en el conjunto de tradiciones mexicanas del día de muertos, que consiste en instalar altares domésticos en honor de los muertos de la familia.

El punto angular de esta tradición, es la creencia de que el espíritu de los difuntos regresa del mundo de los muertos al mundo de los vivos, para convivir con sus familiares durante un día, compartiendo con ellos, consolándolos y confortándolos ante su pérdida.

ELEMENTOS DEL ALTAR

Para que el ritual en memoria de los difuntos se lleve a cabo es importante que la ofrenda contenga una serie de elementos y símbolos que invitan al espíritu y facilitan su viaje desde el mundo de los muertos.

La ofrenda suele ser una gran tradición en México. Dependiendo de su tamaño se utiliza una repisa, consola, mesa o inclusive una habitación; utilizando como base cajas de madera, sillas, mesas, pacas, ladrillos, etc.

1. Los niveles
2. La imagen del difunto
3. La cruz
4. Copal e incienso
5. Arco
6. Papel picado
7. Velas, veladoras y cirios del altar
8. El agua

9. Las flores
10. Las calaveras
11. Comida
12. El pan
13. Bebidas alcohólicas
14. Objetos personales
15. Los adornos

LOS NIVELES

Representan los estratos de la existencia, variando en cada región e idiosincrasia.

- Altares de dos niveles: representan el cielo, y la tierra.

- Altares de tres niveles: representan en orden descendente el cielo, el purgatorio y la tierra. También puede representar el cielo, la tierra y el inframundo, según la tradición azteca; y las tres divinas personas según la tradición católica. También representan el cielo, el purgatorio y el infierno según otras versiones.

- Altares de siete niveles: representan los siete niveles para llegar al cielo, al purgatorio y a la tierra o bien al infierno, según la tradición católica.

La ofrenda depende del estado en que se coloque o municipio ya que cada uno tiene sus costumbres y modos o formas en la que se puede colocar. Los altares de 7 niveles representan los pasos que hay que dar para llegar a los 7 cielos en el entonces en que se creía que existían.



LA IMAGEN DEL DIFUNTO

Se coloca una imagen, pintura o fotografía del difunto al que se honra en la parte más alta y destacada del altar. Según la religión o idiosincrasia, también se colocan los retratos de espalda y frente a ellos un espejo, para que así el difunto sólo pueda ver el reflejo de su deudo y el deudo vea el reflejo de su difunto, simbolizando la pertenencia de ambos los dos.

LA CRUZ

En todo el altar se colocan simbolismos referentes a la cruz, la cual es elemento agregado por los evangelizadores españoles con el fin de incorporar el catolicismo entre los naturales y en tradición tan arraigada como era la veneración de los muertos.

Una cruz se coloca en la parte superior del altar a un lado de la imagen del difunto. Se coloca una cruz pequeña de sal en el altar que sirve como medio de purificación de los espíritus, y una cruz de ceniza que le ayudará al espíritu a salir del purgatorio.

COPAL E INCIENSO

El copal es un elemento prehispánico que limpia y purifica las energías de un lugar y de las personas que lo utilizan, se coloca en un brasero y purifica el ambiente para los espíritus esperados.

El incienso es un elemento colombino que al igual que el copal purifica y santifica el ambiente, quemándose en un incensario, se pone en el último nivel del altar para guiar al difunto en su regreso a la tierra.

ARCO

El arco o marco adornado que se ubica en la cúspide del altar simbolizando la entrada al mundo de los muertos. Adornados también con limonarias y flores de cempasúchil.

PAPEL PICADO

El papel picado es una representación de la alegría festiva del día de muertos y del viento.

VELAS, VELADORAS Y CIRIOS DEL ALTAR

Las velas, veladoras y cirios sirven como luz guía a este mundo. Por tradición se colocan velas, veladoras y cirios de color morado (símbolo de duelo) y blancas (símbolo de pureza).

Cuatro cirios se colocan en alusión de los puntos cardinales. Las veladoras se extienden a modo de sendero para llegar al altar. Las velas y demás veladoras se colocan sobre candeleros morados repartidas en todo el altar siempre en un número par. Las velas, veladoras y cirios con luz son la clara representación del fuego.

EL AGUA

El agua es de suma importancia y tiene múltiples significados. Refleja la pureza de las almas, es reflejo del ciclo continuo de la regeneración de la vida y la muerte y promesa de fertilidad en la vida y en la siembra. Se coloca un vaso de agua fresca para que el espíritu refresque sus labios y mitigue su sed después del viaje desde el mundo de los muertos.

A la vez se coloca un aguamanil o jícara con agua, junto a un jabón, una toalla y un espejo para el aseo personal de los muertos.

LAS FLORES

Las flores fungen como ornato en todo altar y sepulcro. La flor de cempasúchil es uno de los elementos más importantes de los altares, además de ornato la tradición indica que su aroma sirve de guía a los espíritus en este mundo.

LAS CALAVERAS

Las calaveras son alusiones a la muerte que siempre esta presente. Son coloridas calaveras de azúcar, barro, chocolate y yeso con adornos de colores, de fuerte influencia barroca, gustan por su rico sabor y olor.

COMIDA

Se prepara puro chocolate oscuro en la mesa principal y se coloca comida al agrado de los fallecidos, se cocinan desde días antes los platicos tradicionales como: tamales, mole, arroz, calabaza en tacha, etc. para que los muertos puedan disfrutar de su esencia. La comida no es únicamente para el alma visitante, sino para los deudos, quienes festejaron con ella y algún visitante irreconocible, por lo general algún alma que no tiene quien la recuerde.

EL PAN

El pan representa la generosidad del anfitrión, y el regalo de la tierra misma. Existen múltiples variantes en su elaboración, como lo son los panes en forma de “muertitos” de Pátzcuaro y de la selva potosina y en el centro de México se acostumbra el pan de anís en forma de domo redondo, adornado con forma de huesos en alusión a la cruz y espolvoreado de azúcar.

BEBIDAS ALCOHÓLICAS

Algunos altares contienen bebidas alcohólicas como jarritos con tequila, vasos con trago o agua que le gustaban al difunto.

OBJETOS PERSONALES

Los objetos personales son artículos pertenecientes en vida a los difuntos y se colocan en el altar para que el espíritu pueda recordar momentos de su vida. En el caso de que el difunto sea el espíritu de un niño suelen colocarse juguetes en el altar.

LOS ADORNOS

Infinidad de adornos alusivos a la muerte han surgido del arte popular mexicano y se han agregado al altar de muertos. Figuras con cuadros de entierros, velorios o cementerios, o representando escenas de la vida cotidiana con esqueletos como personajes realizados en figuras de alfeñique, cartonería, madera, barro o yeso, son típicos de la fecha, así mismo como hermosos arreglos frutales o florales.

También en muchos altares se incluyen cadenas elaboradas con papel crepé, de color morado y amarillo, un eslabón de cada color, alternandos. El morado representa la muerte y el amarillo la vida, por lo que con este adorno queda representada la delgada línea existente entre la vida y la muerte.

FESTEJO

Comienza cuando una persona de la casa enciende las velas del altar susurrando los nombres de los difuntos, se reza pidiendo el favor de Dios para que lleguen con bien,



los familiares se sientan a la mesa y comparten la comida preparada para el festín, escuchando música del agrado, se habla sobre las novedades de la familia, se recuerdan anécdotas del difunto y se pide por la intercesión del difunto a Dios.

El festejo es un reencuentro, aunque breve, feliz, con la promesa de alcanzarlos en el más allá, llegado el momento. Al término se apagan las veladoras y se despide al los espíritus, deseándoles buen viaje de regreso al más allá y pidiéndoles que retornen el próximo año.

Este estudio tiene como eje principal determinar los niveles estéticos y artísticos de un niño en su experiencia individual, adquiriendo una formación indispensable para entender la dimensión cultural de nuestro país, objetivo principal para el Taller Infantil de Artes Plásticas. El TIAP y el Taller Experimental de Grabado del TIAP toma a José Guadalupe Posada y el Día de Muertos como instrumento para el desarrollo de la sensibilidad y de la emoción ligada a la expresión formal de una iniciación a las artes plásticas.

El trabajo plástico de los niños del Día de Muertos, es ejercitado con la intención de aportar algunas referencias básicas a aquellos maestros del arte contemporáneo, en este caso a José Guadalupe Posada; para ello puedo decir que nuestro trabajo se divide en dos partes: la primera, que toda trabajo elaborado por el niño trata sobre la función del arte y los procesos de desarrollo gráfico, y la segunda, sobre los planteamientos, programas, áreas y estrategias para abordar una expresión plástica de calidad.

En este tercer capítulo vislumbramos las posibilidades gráficas que puede desarrollar el niño del TIAP y Taller Experimental de Grabado del TIAP en cuanto al tema de día de muertos, despertando su creatividad y experimentando con las diversas técnicas. Posteriormente en el cuarto capítulo, conoceremos la principal función pedagógica como maestro de iniciación a las artes plásticas en función a un desarrollo creativo del niño en el Taller Experimental de Grabado del TIAP; subrayando el importante papel que juega el niño y el maestro; en la motivación de los procesos que ejercen en una representación y una expresión, importante evaluación donde los objetivos de la actividad docente han de estar destinados a conseguir o lograr que el niño del Taller Experimental de Grabado del TIAP, se identifique con el medio artístico como lenguaje y que sea capaz de utilizarlo y de reconocerlo tanto en su creatividad individual como en su dimensión apreciativa ya que en ello radica una experiencia única en esta etapa que marcará la vida de un niño hacia la formación de un posible artista en su edad adulta.

Frente a este compromiso como maestro debo enmarcar un punto muy importante, que para ejercer esta actividad uno debe sentirse identificado con la labor artística y contar con una sensibilidad estética y una actitud creativa que te certifique como un profesor de artes plásticas; y hablando específicamente del Taller Experimental de Grabado del TIAP debe ser impartido por un Artista Visual Grabador, que su objetivo sea el formar a un niño más creativo. 

Capítulo IV



Capítulo IV

Etapas del Desarrollo Creativo del Niño

“Toda obra infantil es un producto del subconsciente; éste es el verdadero generador de todo lo grande en el mundo de las ideas y de la belleza”³



uando los niños toman por primera vez un lápiz o carboncillo no suelen tratar de dibujar un objeto reconocible. Se entretienen sin más con el movimiento del lápiz o del carboncillo y con los signos que hacen en el papel. Descubren que pueden hacer distintos tipos de marcas y experimentan con ellas. Puede ocurrir también que, por casualidad, el garabato del niño parezca en realidad una persona, un pez o un perro y él se dé cuenta de este feliz accidente.

Los primeros intentos de los niños, alrededor de los tres años, son innegablemente peculiares, suelen denominarse tadpole figures “renacuajos” (Ilustr. 24). Casi todos los niños los dibujan. La peculiaridad de estos renacuajos reside en que faltan algunas partes del cuerpo y algunos aspectos característicos se insertan de manera más bien extraña. En concreto, los renacuajos carecen de torso y, si tienen brazos, ¡se unen a la cabeza!

Para la mayor parte de los niños, la superficie cerrada representa tanto la cabeza como el cuerpo de la figura. Esto significa que, cuando

los niños unen brazos a este contorno cerrado, su figura no es tan extraña como parecería a primera vista; los brazos no siempre se unen a la cabeza sino al cuerpo. Hay que insistir en que esta falta de diferenciación de cabeza y cuerpo no ha de aplicarse necesariamente a la percepción y comprensión de una figura humana real que tienen los niños, pues son muy capaces de identificar la cabeza y el torso de una persona; la falta de diferenciación se produce en el nivel de la representación. Mientras unos niños muestran una “etapa” muy corta de renacuajos, otros pueden seguir dibujándolos durante varios meses. En efecto, podemos encontrar algunos dibujantes de renacuajos en las clases infantiles, pero los niños



Ilustr. 24. Zöe Atenea. Muñeca. tres años. Plumón sobre Papel de Color. 18 x 14 cm. 2009.



³Cizek, Descubridor del Arte Infantil en 1897 /Fundador de la primera Escuela de Arte Infantil en Viena.

no se quedan para siempre dibujando renacuajos. Es probable que reciban presiones, normalmente de otros niños, para adoptar la forma más convencional o aproximada de una figura humana. (Ilustr. 25)

El arte del niño nace de un impulso espontáneo que excluye la premeditación y que aparece más bien dictado desde su propia naturaleza (aún no mediatizada al principio por agentes culturales) y responde a los imperativos de su nivel o estado de desarrollo. El niño carece de «estilo», entendiéndolo éste como una fórmula estética personal y los mecanismos expresivos de que se sirve se apoyan en un juego entre el símbolo y la imagen, que desemboca en la construcción de un código iconográfico. Dicho código es un abecedario de un lenguaje cuyo carácter intersubjetivo lo

hace válido para aquellos niños que se encuentran en un mismo nivel de maduración.

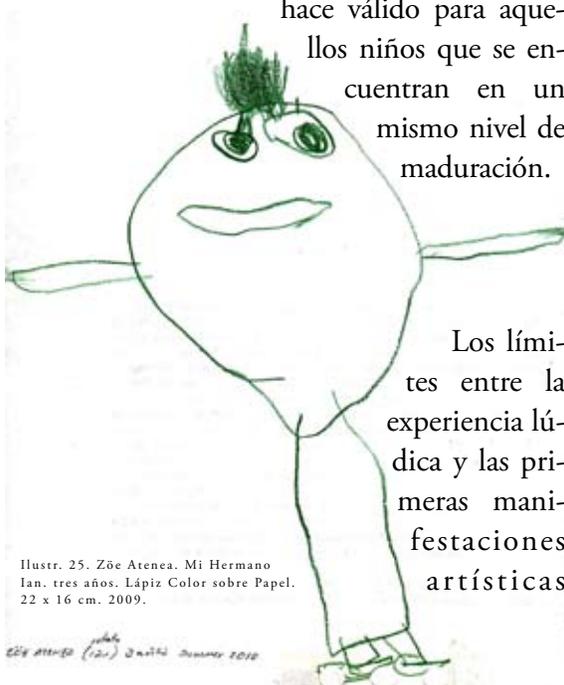
Los límites entre la experiencia lúdica y las primeras manifestaciones artísticas

espontáneas son bastante difusos, por ello el arte infantil tiende a identificarse con una forma de juego sobre todo en las primeras etapas del desarrollo gráfico; sin embargo y aceptando este componente lúdico, si entendemos el juego como una actividad que es un fin en sí misma, el arte infantil deja de ser un proceso exclusivamente lúdico desde el momento en que sus efectos permanecen y sirven para satisfacer la necesidad de comunicación y de expresión de sus autores.

Así pues, si bien el arte del niño es una forma de juego fácilmente observable que hace de éste una actividad divertida y gratificante, también es, simultáneamente, una forma de lenguaje que el propio niño fija y perfecciona a lo largo de toda su primera infancia y mediante el cual enlaza la función de lo real con las raíces de su propia personalidad.

En el dibujo es evidente que el niño quiere comunicar algo con sus representaciones ya que estas no son sólo formas imaginarias, sino signos y esquemas concretos y observables, a los que él trata de otorgar un significado que pueda ser comprendido. Sus expresiones responden a una necesidad de comunicación, es decir, que consciente e inconscientemente el niño se dirige a alguien desde el momento en que da forma y hace transmisible su mensaje íntimo, y esto hace, en definitiva, del lenguaje plástico una actividad social.

La expresión plástica es una documentación viva y espontánea que aporta el niño sobre sí mismo y su concepto de la realidad.



Ilustr. 25. Z6e Atenea. Mi Hermano
1a n. tres años. Lápiz Color sobre Papel.
22 x 16 cm. 2009.

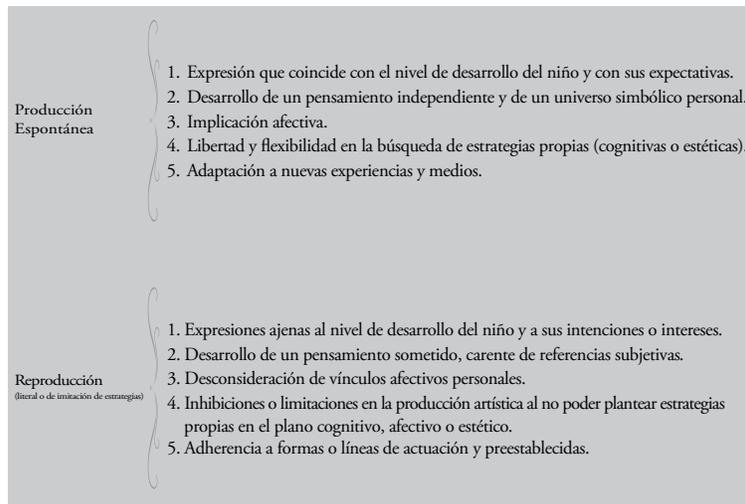
Z6e Atenea (12/1) 3 años 2009

Sin embargo, dentro del actual sistema educativo se sigue manteniendo la ignorancia, la indiferencia o el abuso irresponsable de la legítima libertad del niño para expresarse. Precisamente por tratarse de un lenguaje que surge de su propio nivel de maduración, el arte infantil constituye una fuente directa de datos de gran valor sobre el conocimiento intuitivo. Este carácter documental junto con el efecto que el proceso de creación y aprehensión estética tiene sobre el individuo, son la base de las aportaciones del arte como medio educativo. El niño construye sus representaciones utilizando sus sentimientos, sus sensaciones y sus conocimientos, pero lo hace en el formato de la imagen que implica, una forma particular de representación, introduciendo indicadores cognitivos que apuntan a una modalidad de la inteligencia que se desarrolla en el campo de las artes y no de otros. Sus pensamientos se centran en la experiencia que quieren representar, y de este modo se estimulan tanto el proceso mental como su capacidad cognitiva. Este proceso intelectual

inicial es una parte fundamental de las actividades creadoras. Es evidente que el niño solamente incluirá lo que conoce y es significativo para él, por tanto sus representaciones harán referencia a las cosas con las que ha establecido una relación más o menos sensible y emocional.

Los niños consideran suficientes algunas características generales de un objeto para re-

presentarlo; para ellos la expresión pictórica no necesita más de rasgos esenciales; sus sentidos tratan de comprender la complejidad de lo que ocurre a su alrededor simplificando lo que perciben del mundo. Por



Gráfica. 1. Producción Espontánea y de la Reproducción.

este motivo los primeros dibujos figurativos infantiles «lejos de ser intentos de imitación mecánica dan testimonio de la proeza mucho más inteligente de la captación visual de la estructura básica de las cosas».

Características más significativas de la producción espontánea y de la reproducción (Gráfica 1).

De este modo, activar la percepción es activar el pensamiento, ya que para el desarrollo del conocimiento en fundamental la formación de los conceptos perceptuales que el

niño consigue tras la aprehensión de los rasgos más significantes y estables de los objetos. Los dibujos nos acercan a la personalidad de sus autores desde el momento en que se realizan de manera espontánea y que son una muestra real de sus sensaciones, sus conocimientos y sus emociones.

El arte infantil ha revelado que el niño, antes de que desarrolle el conocimiento, tiene un instinto natural de la composición del color y del sentimiento y que muchas veces, sin pretenderlo, produce obras de arte de tanto valor expresivo y estético como las más excelentes de los grandes maestros del arte moderno. Pero éste no es el propósito que justifica su

práctica; ésta tiene como fin dejar que el sentimiento sea expresado libremente y sin traba alguna para que descubra los misterios y profundidades del ser y que el arte, como base de la educación, influya en la infancia para que después, cuando intervenga en ésta la razón, pueda mantener aquél impresa su huella en la sensibilidad.

Aunque la obra infantil no pretende superar ni entrar en competencia con la de del artista adulto tiene un contenido emotivo que en

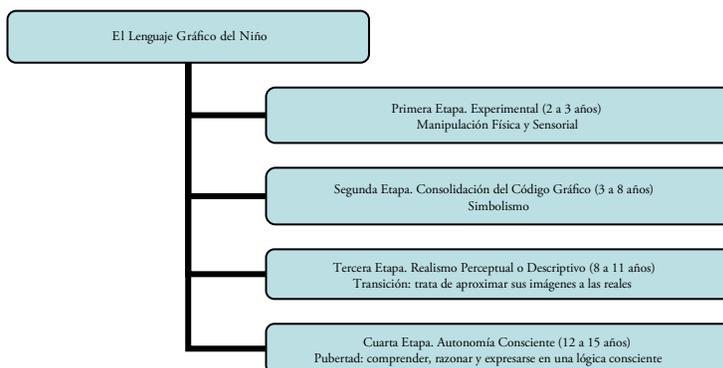
muchas de ellas rebasa al del profesional por su expresión sincera y sin artificios. La obra del niño no es “bonita” como esas horribles imágenes de escaparate o como esos desagradables cuadros en los que son desenvueltas todas las convenciones académicas, pero tiene la insuperable belleza de lo sincero, la soltura y ligereza de lo inhábil, la divina gracia de lo espontáneo y una cualidad insobornable.

El niño que ha cultivado, desde muy pequeño, el arte libre, desarrolla su personalidad

y puede ser un hombre rico en cualidades de invención, iniciativa y buen gusto selectivo. El niño es un ser libre por naturaleza y todo cuanto se oponga a esta facultad actúa para destruir su entusiasmo y

restar alegría a su expresión; él no tiene preferencias estéticas, no sabe de escuelas artísticas, clásicas o modernas y está al margen de vanidades, competencias, influencias de gustos y valores de venta.

El niño pinta y dibuja jugando, como una forma más de su mundo activo y fantástico y en ella sitúa toda su energía y lo mejor de su espíritu porque crea, produce y da vida a cuanto imagina (Gráfica 2).



Gráfica. 2. El lenguaje Gráfico del Niño.



El niño no reproduce lo que ve y tiene ante sí sino lo que sabe que hay y tal como lo concibe; tampoco representa aquello que el natural le brinda sino lo que imagina o inventa y mejor encaje tenga con la historia que pretende contar y en su propio concepto; sus dibujos y cuadros describen siempre cuanto necesita exteriorizar y expresar y esto lo realiza de manera inconsciente, situando en su composición lo que considera más importante y sin preocuparle que para determinar aquél se superpongan los elementos, aumente el número de miembros, los amplie o reduzca o falsee la perspectiva o el color.

En la primera empieza garabateando y traza líneas sin sentido, inconscientemente, para satisfacer un impulso vital físico y también una desbordante necesidad de crear y expresarse. En este período dibuja, las más de las veces, sin un fin, aunque extrayendo de sus garabatos un significado más o menos lógico puesto que él intenta producir algo concreto porque tiene necesidad de representar una imagen, decir una historia o exteriorizar un estado anímico de temor, alegría, lucha, etc.; que no puede decir con palabras. Con unos cuantos rasgos dibuja a un hombre y si éste se desenvuelve dentro de una casa olvida la existencia de la pared y lo representa dentro de aquélla; el realismo y la razón no tienen lugar en sus representaciones y lo que tiene que decir lo dice a su manera, con una especial habilidad y rápidamente.

Los aspectos más significativos de este período son los siguientes:

- La creación consciente y selectiva de conceptos gráficos figurativos (iconogramas, NO figurativo; figurativo).
- El carácter experimental del proceso.
- La evolución permanente de los iconogramas primarios hasta alcanzar un mayor grado de diferenciación y estabilidad al final de la etapa.
- La organización interoceptiva significativa de unidades espaciales; ejemplo: cara con rasgos.
- El establecimiento gradual de relaciones direccionales y de lógica situacional: arriba-abajo, al lado de..., lateralidad y simetría (1º a nivel parcial, 2º a nivel global).
- La expresión de conceptos métricos: uno-varios, grande-pequeño.
- El carácter enumerativo de la formulación.

El paso del nexa verbal al gráfico al final del período.

- La persistencia ocasional y no justificada de trazos de origen cinestésico.

En la segunda etapa de su evolución se manifiesta una repetición de cualidad rítmica cuyo sentido escapa muchas veces a la comprensión de los mayores. El ritmo que es vida, animación y movimiento acompasado se encuentra en las conchas y plantas, en el orden cósmico y en la raíz de todas las artes, particularmente en el de la música y la danza. Este mismo impulso lleva al niño a un ritmo de repetición de figuras, casas o elementos que genera un



particular movimiento en sus composiciones, una especie de sentido de animación que ha encontrado su salida; el niño tiene un gran sentido del ritmo que se exterioriza espontáneamente y puede ser desarrollado dejando que aquél realice sus creaciones libremente.

Se caracteriza así esta etapa, por la consolidación de un orden simbólico que tiene como base la imagen y que, constituye una semiología específica que se va concretando en un proceso gradual.

La forma en que evoluciona la expresión de conceptos gráficos en el arte infantil dependerá de tres factores:

1. El valor intersubjetivo y universal de las reglas a las que el niño obedece inconscientemente y que determinan un sistema organizado de signos válido para el mismo nivel madurativo.
2. El valor individual e intransferible que hace de este sistema un lenguaje simbólico, diferenciado y personal.
3. El valor social que explica la incorporación al dibujo de símbolos que recogen la aprehensión que hace el niño de su entorno actual y del contexto más inmediato.

La síntesis de estos tres factores hace posible el lenguaje plástico existiendo una proyección inconsciente, un automatismo colectivo en la transmisión de las estructuras base que no está en contradicción con lo apuntado sobre el factor individual. Este último permite al niño afirmar su personalidad comunicando a la vez su mensaje en el ámbito consciente.

El niño integra de manera natural a través del dibujo:

- Su conocimiento activo acerca de sí mismo y de su entorno.
- La percepción necesaria para la descripción de los datos.
- El contenido emocional ligado a la experiencia.

Es decir, que la expresión creadora tiene tres funciones básicas: pensamiento, sensación y sentimiento que están presentes en la codificación intuitiva que hace el niño de la realidad, siempre producto de una selección de múltiples registros que proporciona la experiencia y que constituyen la base de la formulación simbólica.

Los niños de la tercera etapa suelen adquirir el sentido de apreciación de los detalles al mismo tiempo que pierden el de la acción. En consecuencia, se puede observar una mayor dureza o rigidez en las representaciones. Este cambio no implica necesariamente conceptos gráficos más rígidos, sino un modo distinto de enfocar la forma que supone definiciones formales más específicas. Es significativo que toda «parte» tiene un sentido propio que se mantiene, aunque esa área sea separada del conjunto. El niño comienza ahora a sustituir las desviaciones o medios de expresión anteriores por una concentración de detalles en aquellas partes de sus dibujos que tienen significación para él. El niño de la tercera etapa descubre que el «espacio» existente entre dos líneas de base tiene significado, con lo que llega al concepto de plano.

Las características más significativas de este período son las siguientes:

1. La representación más orgánica y analítica de la forma, en detrimento de la formulación diagramática y sintética del estadio anterior.
2. La utilización del plano como espacio significativo entre dos líneas-base.
3. La persistencia del concepto de línea-base en coexistencia con el plano en la primera fase de esta etapa.
4. La superposición o solapamiento de los elementos con respecto al fondo.
5. Las relaciones de oblicuidad entre los elementos del dibujo y las líneas definitivas del plano.

Durante este período el niño tiene tendencia a desviarse de los esquemas de color que hasta entonces mantenía rígidamente. Las relaciones de color se vinculan muy estrechamente a sus reacciones emocionales y a sus necesidades descriptivas.

Podemos resumir el concepto de color en este período situándolo en dos planos o niveles:

- a. Descriptivo. Salida del esquema del color (distinción entre grados tonales de un mismo color y terciarios).
- b. Emocional. Proyección inconsciente a través del color de estados anímicos o de asociaciones vinculadas a experiencias muy personales.

Paralelamente surge el símbolo y la abstracción, etapa que también se encuentra en el arte primitivo y gradualmente, a medida que el niño crece y se desenvuelve en la tercera y

cuarta etapas de su desarrollo y que adquiere mayor experiencia de las cosas y enriquece su percepción, pierde progresivamente la libertad de expresión hasta que termina por anular la frescura de observación para adaptarse al convencionalismo. La visión del niño menor de ocho años no es estática y cambia y progresa en él. Los niños que a los seis años están llenos de ideas y poseídos de un espíritu creador inagotable van consumiendo éste y a los doce o catorce años derivan hacia la copia naturalista y la representación directa y se alejan, progresivamente, del dibujo libre; a una gran riqueza de ideas sucede una fase en la que apenas tienen alguna.

Con este fenómeno inicia la cuarta etapa cuando el niño evoluciona hacia la pubertad y desarrolla su inteligencia; entonces ya no le es grata la lectura de libros de fantasía ingenua, pierde el entusiasmo y la alegría de crear y analiza, descubre y trata de corregir los errores que advierte en las imágenes que representa al comparar éstas con las de la realidad visible, y así va perdiendo su capacidad para el arte creador si no tiene sentimiento de artista o cuando no es orientado convenientemente en esta crisis evolutiva natural la pierde completamente.

La razón de este cambio reside en que el niño, al dejarse influir por el convencionalismo de los maestros, y también por el de los padres, acaba por anular su individualidad, vencida ésta por sentimientos de orden y por una vacua e insensible representación imitativa. La potencia creadora solamente es posible conservarla y aún desarrollarla estimulando la



producción creativa hasta los catorce o quince años y luego impidiendo que sea frustrado el desarrollo por el amaneramiento o un exceso de naturalismo; se sirvan para mantener vivo, durante la etapa juvenil de ella, el mágico poder de la imaginación.

En el niño de esta etapa dicha actividad es aún inconsciente y se manifiesta por lo general sin inhibiciones (el juego no ha desaparecido aún como forma de creación espontánea).

A lo largo de la preadolescencia comienza a producirse un cambio de dirección en los recursos representativos que tenderán, en el «mejor» de los casos, hacia el realismo visual, y en el peor, a la desaparición absoluta de las manifestaciones artísticas.

La espontaneidad de las limitaciones de las que empieza a tener conciencia es importante conocer cuáles son las causas de este declive; existen cuatro cuestiones fundamentales:

1. La preponderancia del realismo visual en el arte adulto y en la cultura de la imagen.
2. La creciente complejidad de las relaciones del niño con el medio social que exigen mayor relevancia del pensamiento abstracto.
3. El nacimiento de la conciencia crítica.
4. La falta de estímulos y desconsideración de esta área en el sistema educativo.

En esta etapa es común a ambas tendencias el creciente deseo de dibujar las articulaciones en los dibujos de la figura humana, y hacia el final del período se tiende a incluir en las representaciones observaciones más detalladas

como, por ejemplo, pliegues, detalles de la cara, y arrugas en la ropa. El niño de tendencia objetiva, se concentrará más en la apariencia de las figuras que dibuja, se mostrará interesado por la corrección y las proporciones, y utilizará cada vez menos la exageración como medio de expresión. Por el contrario, los niños de tendencia subjetiva seguirán utilizando en sus dibujos la lógica emocional de exagerar las partes significativas (por ejemplo en las caricaturas y dibujos animados tan habituales entre sus representaciones) y se concentrarán más en los detalles de los dibujos, en los que estén emocionalmente interesados.

En ambas tendencias las representaciones son más complejas que en la etapa anterior, y debe quedar claro que el tipo subjetivo no es un tipo regresivo; simplemente aplica a la representación de reglas no sujetas a la apariencia óptica.

CONTENIDOS EN EL CURRÍCULO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

Los componentes del desarrollo son determinantes no sólo de la expresión espontánea, sino también de la apreciación estética que los niños realizan, ya dentro del proceso de valoración se dan cita también indicadores de tipo afectivo, cognitivo y perceptivo, que, de un modo integrado, permiten al niño ir formando su propio juicio estético, entendiendo éste como el modo intuitivo en que el niño selecciona y organiza mentalmente forma, espacio y color.



El desarrollo gráfico plástico se elabora en función de tres dimensiones (Gráfico 3):

1. La Dimensión Semiótica. Comprende la articulación de los tres niveles que define al arte como lenguaje:

- El nivel sintáctico, que da lugar a la codificación de los símbolos plásticos generados de manera espontánea por los niños. Dicha codificación nace de un modo natural en torno a los 3 años, cuando el niño comienza a realizar sus primeras asociaciones, y relaciona de manera ideográfica y polisémica los trazados pre-figurativos que realiza.

- El nivel semántico, que se reconoce en la capacidad que tiene el arte como medio de expresión de significados. Los dibujos son un vehículo que permite a los niños manifestarse en función de su nivel de desarrollo y siguiendo las pautas que le marcan sus conocimientos, sus sentimientos, sus percepciones.

- El nivel pragmático, que atribuye a la expresión artística el carácter comunicativo, es decir, que los dibujos no se limitan a ser la expresión del mundo particular infantil, sino que pueden servir como vía de comunicación a través de la cual los niños emiten sus mensajes.

2. La Dimensión Apreciativa recoge los contenidos relacionados con los aspectos perceptivos y cognitivos del proceso de valoración estética. Así, dentro de esta dimensión habrán de contemplarse aquellos contenidos que, en función de los distintos ciclos de desarrollo gráfico, permitan a los niños descubrir y construir su propio proceso de aprehensión visual y todos los recursos necesarios para ello.

Algunos de estos contenidos pueden ser los que se derivan de la:

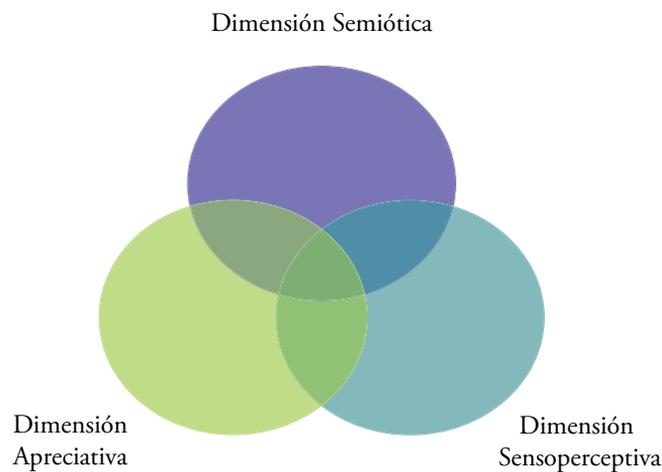
- Recepción de mensajes icónicos.

- Decodificación de mensajes icónicos.

- Valoración de cualidades estéticas.

- Comprensión significativa de imágenes y secuencias estáticas o en movimiento.

3. La Dimensión Sensoperceptiva implica el desarrollo de habilidades motrices y la sensibilización perceptiva, útiles tanto en la producción como en la apreciación de imágenes. Junto a estas dos funciones esta dimensión tiene como objeto básico la aproximación a las cosas del mundo, la comprensión de los distintos entornos en los cuales se sitúan



Gráfica. 3. Desarrollo Gráfico Plástico.



y discriminan la diferenciación del origen natural o cultural de los elementos con los que el niño se relaciona. Los contenidos propuestos en este sentido tienen, por tanto la finalidad de favorecer cada una de esas vertientes:

- Asimilación de cualidades perceptibles.
- Experimentación directa con materiales sensibles del entorno cotidiano o del medio artístico.
- Establecimiento de las relaciones causa-efecto entre un objeto y su función.
- Experimentación y simulación de cualidades cinestésicas.
- Discriminación visual de relaciones estructurales y de color.
- Secuenciación comprensiva de procesos de acción; por ejemplo distinguir fases en la función de un objeto o en el transcurso de una situación o experiencia.



Cada una de estas dimensiones exige el desarrollo concreto de sus contenidos (definidos como conceptuales, actitudinales y procedimentales) a través de la programación secuenciada de actividades, se pretende el establecimiento de relaciones comprensivas entre lo que el niño siente, conoce y percibe de un modo integrado.

En el cuarto capítulo explican varios autores algunos procesos que subyacen a la conducta y al desarrollo artístico de los niños, por un lado la psicología evolutiva y por otro la educación artística. Personalmente creo esencial que ambas disciplinas se desarrollen a la

par. Los psicólogos evolutivos necesitan basar su investigación en el mundo real de las artes infantiles ejerciendo diversos estudios en diferentes espacios. Los educadores artísticos precisan con urgencia un fundamento evolutivo para su disciplina respecto a su metodología e investigación.

A mi juicio, como Artista Visual el punto de arranque para iniciar una labor adecuada de cara a la iniciación a las artes plásticas de un niño ha de ser respecto a las cualidades personales, inquietudes y a la expresión particular de cada infante. Este hecho constituye en mi opinión una pieza clave sobre todo para el desarrollo de los primeros acercamientos de una representación artística.

Cualquier tipo de formación artística formal, como la que ejercita el niño del TIAP, es verdaderamente valioso en la vida del ser humano, y deseo hacer esta comparación natural.

“un niño es como una estrella que nace y es necesario darle espacio en el universo para que pueda crecer y manifestarse con su belleza interior, atravesando el universo destellando luz, transformado, en un cometa”. *

Los niños por naturaleza están dotados por creatividad para aprender acerca del mundo de los objetos y de las personas, y pueden hacer descubrimientos muy importantes e incluso novedosos sin la intervención de un adulto.

Más bien hay mucho que ganar ampliando el conocimiento artístico de un niño a través del camino correcto del aprendizaje bien situado.

*Louis Montiel (Otoño, 2010).

En mi opinión respecto al desarrollo de un niño en su iniciación a las artes plásticas, los trabajos de sus propios proyectos se deben introducir de un modo gradual y sensible y nunca forzarlo, cuidando los aspectos notacionales y formales del análisis artístico.

En el quinto y último capítulo se expone la evolución, la actividad y la aportación del Taller Infantil de Artes Plásticas que tiene en nuestra sociedad, poniendo el mayor empeño y cuidando celosamente la calidad creativa y su nivel artístico, de cada uno de los maestros quienes lo integran; dicho objetivo se ejercita en cada uno de los niños que formalizan y le dan vida a nuestros talleres y específicamente el Taller Experimental de Grabado del TIAP; un espacio donde el niño despliega su creatividad genuina al ejercitar cada técnica en diferentes materiales, en temas diversos; y como ejemplo de este estudio el día de muertos. 



Capítulo V



Capítulo V

HISTORIA DEL TALLER INFANTIL DE ARTES PLÁSTICAS

ANTECEDENTES



Taller Infantil de Artes Plásticas (TIAP); es de los primeros programas de educación estética y artística para dar atención a niños de diversos medios sociales y económicos contribuyendo al desarrollo integral del niño. Se inicia por el interés de un pequeño grupo de estudiantes de la carrera de Comunicación Gráfica, quienes empiezan dando clases de artes plásticas a niños dentro de las instalaciones de la escuela de Tacuba donde se impartía esta licenciatura. Estos cursos se realizan de manera completamente improvisada.

Posteriormente, el entonces director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, maestro Gerardo Portillo, autorizó la apertura del TIAP nombrando a la Maestra Evencia Madrid Montes como coordinadora del TIAP actividad que desarrolla hasta la fecha, con el propósito no solo de contribuir a la formación estética y artística del niño, sino también de convertirlo en una alternativa más de servicio social para los estudiantes de las licenciaturas de Artes Visuales, y Diseño de la Comunicación Visual.

Desde sus inicios, el Taller Infantil de Artes Plásticas ha atendido a más de cinco mil niños dentro de la escuela y otra cantidad igual fuera de ella, ya que ha realizado cursos en diferentes instituciones y comunidades fuera de la ENAP. Además ha atendido y capacitado a más de 500 alumnos como asesores prestadores de servicio social.

OBJETIVOS

Los objetivos del TIAP son:

- Cumplir con los fines de la Universidad en lo que a Docencia, Investigación y Difusión de la Cultura se refiere.
- Incorporar a los alumnos de la ENAP al proyecto de formación del personal docente, por medio de la experimentación como asesores (docentes) en el Taller Infantil de Artes Plásticas.
- Contribuir al desarrollo integral de los niños estableciendo un vínculo con la expresión plástica.
- Estimular y desarrollar en el niño su gesto estético, sus habilidades y capacidades artísticas.
- Estimular en el niño la imaginación y creatividad.
- Propiciar y estimular en el niño la sociabilidad, así como la reafirmación de su autoestima, mediante la expresión plástica.
- Sensibilizar a los padres de la importancia que tiene la educación estética y artística de los niños como parte de su desarrollo integral.



ORGANIZACIÓN

El Taller Infantil de Artes Plásticas (TIAP) es una coordinación que forma parte de la Secretaría General de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Anualmente hay 35 alumnos como asesores que atienden un promedio de 300 niños de 5 a 12 años, los cuales son divididos en grupos de acuerdo a su edad formándose un total de 16 ó 17 talleres infantiles.

Existen también cursos experimentales que el niño podrá tomar después de haber cursado uno o varios niveles de iniciación a las artes plásticas.

Talleres de Iniciación a las Artes Plásticas

Nivel 5 años

Nivel 6 años

Nivel 7 años

Nivel 8 años

Nivel 9 años

Nivel 10 años

Nivel 11 años

Nivel 12 años

Talleres Experimentales

Grabado

Pintura

Fotografía

Serigrafía

Gran Formato

Modelado

Origami

Tanto los cursos experimentales como los de nivel son atendidos por dos asesores que son capacitados para impartir los talleres del TIAP.

Dentro de los cursos del TIAP también se imparte el taller para padres de familia, este curso se realiza con el objetivo de sensibilizarlos dentro del arte infantil, para que estos comprendan y valoren el desarrollo integral de sus hijos.

Las actividades dentro del Taller Infantil de Artes Plásticas se realizan durante todo el año. Existen cuatro etapas:⁴

1ª. Cursos de formación de asesores.

2ª. Difusión e inscripciones.

3ª. Programas y cursos.

4ª. Exposiciones.

Las etapas son programadas por la coordinadora del TIAP y autorizadas por la dirección de la ENAP.

COORDINACIÓN

Desde que se inició y hasta la fecha el Taller Infantil de Artes Plásticas está coordinado por la maestra Evencia Madrid Montes.

El cubículo del TIAP se encuentra dentro de las instalaciones de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



⁴Datos proporcionados por la Coordinadora del TIAP Evencia Madrid Montes

PROGRAMA DE SERVICIO SOCIAL QUE DESARROLLA EL TIAP

Dentro de sus funciones, está el participar en el programa de iniciación temprana a la Docencia e Investigación al formar a los prestadores de servicio social como asesores del TIAP; a quienes, previamente se les imparten cursos de psicología infantil, actividades y pláticas propias para niños, técnicas y materiales adecuados.

Los asesores se encuentran dentro del programa de prestadores de Servicio Social de la ENAP los cuales deben cumplir 480 hrs., de esta forma asumen la obligación social que como universitarios es parte fundamental de su formación al retribuir de esta forma a la sociedad, adquiriendo así responsabilidad no solo con la escuela sino con los niños que forman el TIAP.

En el Taller Infantil de Artes Plásticas catorce asesores en diferentes etapas han sido premiados con la medalla “Gustavo Baz Prada” como mejor servicio social en extensión y difusión de la cultura.⁵

Los asesores son estudiantes o pasantes de las carreras de Artes Visuales y Diseño de la Comunicación Visual. Cabe mencionar que algunos de los asesores son voluntarios es decir personas que ya han terminado con su servicio social pero continúan colaborando dentro del TIAP.

CURSOS DE FORMACIÓN DE ASESORES

Se imparten diez cursos de formación de asesores del TIAP, los cuales son enfocados en áreas como: las artes plásticas, la pedagogía y la didáctica infantil; los cursos son impartidos por profesores de la ENAP en su mayoría, de la Facultad de Psicología y de la Facultad de Filosofía de la UNAM.

CURSOS A NIÑOS

Los cursos del TIAP, consta de 14 a 15 sesiones sabatinas con duración de 3 hrs. de 3:00 pm. a 6:00 pm. iniciando la última semana de agosto y terminando en la segunda semana de diciembre.

Las actividades de los cursos son realizadas por los asesores, quienes entregan un programa de actividades enfocadas a los niños de acuerdo a la edad asesorados y autorizados por la coordinadora del TIAP.

Se han impartido más de 100 cursos de Artes Plásticas para niños dentro y fuera de la institución.

CURSOS Y EXPOSICIONES

Del Distrito Federal en el:

- Museo Franz Mayer
- Instituto Nacional de la Nutrición, Salvador Zubirán
- La Casa del Lago, Juan José Arreola



Taller Infantil de Artes Plásticas



⁵Datos proporcionados por la Coordinadora del TIAP Evencia Madrid Montes

- Antiguo Colegio de San Idelfonso
- Museo Universitario del Chopo
- Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA UNAM
- UNIVERSUM, Museo de las ciencias UNAM
- Curso de Verano en Pumitas
- La Feria Rural Cuemanco
- Milpa Alta
- La Biblioteca de la Delegación Xochimilco
- Centro de Arte Contemporáneo
- Zócalo
- Museo del Caracol

De Zonas Marginadas en:

- Tepeximilpa
- La Fundación Casa Santa Hipólita
- La Fundación Unión de Esfuerzos, con hijos de madres solteras

Con Niños de la Calle en:

- La Comunidad Villa Estrella
- Hogares Providencia
- La Fundación Casa Alianza
- La Ollín, niños fármaco dependientes

Los trabajos de los niños han sido publicados en libros como: “20th Commemorative Collection of the Sister and Friendship Cities Children’s art Exhibition”, de Nagoya Japón, “Shankar’s International Childrens Competition 1999”, Nueva Delhi India y en los tres libros publicados por la UNAM con motivo de la Mega Ofrenda del Día de Muertos.

El TIAP ha donado obra infantil al Museo Nacional de la Estampa de la Ciudad de México, así como a Nagoya Japón, Nueva Delhi India, Los Ángeles E.U. y por medio de la Secretaría de Cultura del D.F. ha donado obra a Ciudades Hermanas (Berlín, Cusco, Chicago, San Salvador, Kiev, La Habana, Los Ángeles, Madrid, Nagoya y Seúl).

EXPOSICIONES

Al finalizar el curso se hace una selección de trabajos y se realizan varias exposiciones.

Actualmente el TIAP ha realizado más de cien exposiciones dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), así como fuera de ella.

Las exposiciones se han presentado en la:

- Galería “Luis Nishizawa” ENAP/UNAM
- Galería “Pedro Ixtolinque” de la Academia de “San Carlos”
- El Museo de San Carlos
- El Museo de las Culturas Populares
- Universidad Pedagógica Nacional (UPN)
- El Museo Virreyenal en Taxco, Guerrero
- Los espacios culturales de algunas estaciones de las diferentes líneas del Sistema de Transporte Colectivo Metro como: Pino Suárez, Chabacano, Copilco, Centro Médico, Barranca del Muerto, Tacubaya, Consulado, Salto del Agua y Coyoacán.
- En mayo 2009 en la “Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense”, Madrid, España.



Además se han realizado montajes de Ofrendas de Día de Muertos por más de 10 años, en la ENAP, en la explanada de la Facultad de Medicina en C.U./UNAM, en la explanada del UNIVERSUM (Museo de las Ciencias/UNAM), la explanada de C.U., así como en el Centro Cultural de Chiapas “Jaime Sabines”.

PARTICIPACIÓN DEL TIAP EN PROVINCIA

Se han impartido cursos y exposiciones del TIAP en interior de la República Mexicana como: Tamaulipas, Quintana Roo, Tlaxcala, Morelos, Oaxaca y Chiapas, cursos que han dejado un reconocimiento dentro y fuera de la UNAM.

Las Participaciones del TIAP en provincia son las siguientes:

- Festivales de Otoño en Matamoros, Tamaulipas
- Universidad de Chetumal, Quintana Roo
- La trinidad, Tlaxcala
- Curso de Verano en Oaxtepec de Morelos
- Juchitán, Oaxaca
- En diferentes comunidades del estado de Chiapas

EL TIAP EN EL ESTADO DE CHIAPAS

A partir del año 2002, el Taller Infantil de Artes Plásticas forma parte del convenio cultural que tiene la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM con el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Chiapas

CONECULTA, el cual consta de cursos de artes plásticas impartidos en diferentes comunidades.

Estos cursos son coordinados e impartidos por la coordinadora del TIAP, maestra Evencia Madrid Montes quien selecciona a 2 ó 3 asesores de apoyo. En estas comunidades no sólo se ha trabajado con los niños, sino también con maestros y directores de las casas culturales, a los cuales se les ha capacitado para poder transmitir estos conocimientos en sus comunidades. 

El Taller Experimental de Grabado del TIAP



Los dibujos espontáneos de los niños son genuinamente individuales y originales. Mientras menos edad tiene el niño, más gestuales resultan sus ideas representadas en dibujos concretos. Los más interesantes son aquellos primeros intentos de niños en la edad preescolar; importante proceso que debe pasar todo ser humano para el desenvolvimiento social y cultural. Como antecedente previo al estudio del perfil natural artístico del niño del Taller Experimental de Grabado del TIAP; es que, los ensayos de los niños más pequeños son por llamarle de alguna manera “rudimentarios”, frecuentemente, ni siquiera está claramente expresado lo que el niño quiere representar y el infantil artista tiene explicarlo. Pero en ciertos detalles puede advertirse una inesperada revelación de la naturaleza, un sorprendente dominio de lo esencial, y un considerable poder para expresarlo.

El dibujo mostrado aquí (Ilustr. 26) fué hecho por una niña, de sólo cuatro años seis meses de edad que asiste a la escuela en el nivel preescolar. Puedo describir el perfil de la infante como una niña imaginativa de mucho carácter, interpreta e ilustra el temprano desarrollo de sus aptitudes y poderes de razonamiento; relatando una vez la pequeña con una expresión emitida por pequeños y frágiles labios: “*Papito, cierra los ojos porque te daré un*

regalo. Este dibujo es Zöe y Papá”*. El dibujo representado es libre y su característica más sobresaliente es el modo en que se han reproducido la inclinación de las cabezas y la unión de los brazos y el movimiento del aire de una tarde soleada en el parque. Por otro lado, los dedos de las manos apenas aparecen, tal vez en ese momento ni siquiera existen; podemos apreciar la unión de los brazos, tan sólo, el lazo de complicidad entre un padre y una hija. Ha dibujado las bocas claramente con felicidad y ha marcado hasta el detalle del cabello; pero faltan las orejas de ambos por completo.

En mi experiencia como docente puedo recordar algunos dibujos y bocetos finales de niños mayores de edad dentro del Taller Experimental



Ilustr. 26. Zöe Atenea. Mi Papá y Yo. cuatro años seis meses. Lápiz Color sobre Papel. 28 x 21.5 cm. 2010.

*Zöe Atenea (Verano, 2010).

de Grabado del TIAP; dibujos mejor acabados desde su idea en papel hasta su concepción definitiva en una técnica de grabado, gran calidad individual de práctica artística que no se podría concebir sin una orientación profesional, vasta; desarrollada al máximo al reproducir la gestualidad y expresión creativa del brazo de cualquier niño de una manera tan convincente.

Los dibujos infantiles parecen originarse en el deseo de ofrecer una representación realista de la vida y los objetos o circunstancias naturales. * Aquí, llegamos a una importante distinción del arte infantil primario entre los cuatro y los seis años de edad, y de los siete años de edad en adelante, edad idónea para formar parte del Taller Experimental de Grabado del TIAP; el arte de los niños en esta etapa es un fenómeno transitorio dentro de la vida de un individuo con una iniciación a las artes plásticas, una etapa de su desarrollo previo a su creatividad formal, condicionado por una cultura entera, de la cual él forma parte. A medida que el niño crece, alcanza un estado cultural enteramente diferente a partir de tener un guía correcto, formal y profesional.

Algunas veces en nuestro taller de grabado, aunque no siempre, la imaginación del niño se deja guiar por la idea de lo mágico. Creatividad genuina de expresividad al abordar los diversos temas asignados; uno de ellos, importante y motivo de este estudio, es el tema de Día de Muertos y como instrumento guía, abordamos al maestro José Guadalupe Posada. Los niños tienen sus hadas, gnomos y duendes, esto si sus dorados e inocentes

sueños de la niñez no han sido rudamente destrozados por una instrucción prematura. Desde un punto de vista puramente “técnico”, los dibujos de los niños ejercitados y empleados posteriormente en diversas técnicas del grabado; tienen frecuentemente un gran parecido con ciertos resultados realistas obteniendo una magnífica calidad artística rodeada de factores específicos y elementales como: Composición, Ritmo, Espacio, Masa, Equilibrio, Gama Tonal, etc...

Para los niños del Taller Experimental de Grabado del TIAP; la paciencia es la regla número uno, son pacientes observadores de las líneas y superficies a trabajar. Con frecuencia también, no se limitan a lo que el maestro les propone o lo que ven, sino que añaden detalles con plena certeza e importancia que saben que existen, aunque no sean realmente visibles, para obtener un resultado final satisfactorio. En vista de que los niños crecen rodeados de cuadros e imágenes, la mayor influencia que reciben para crear sus obras es su medio ambiente. Deben aprender a observar y ser atraídos por sus sueños e inquietudes.

La finalidad del Taller Experimental de Grabado del TIAP, consiste en dirigir al niño a ser más creativo, que conozca y ejercite las técnicas básicas y avanzadas del grabado tradicional. La impresión ofrece un amplio campo de posibilidades, ya que permite trabajar con diferentes herramientas, materiales, superficies y tintas, de forma que, una vez dominadas con responsabilidad, dedicación y extremo cuidado de las técnicas como sus



* Como ejemplo, debo mencionar a mis propios hijos Zöe Atenea Montiel (nacida en 2006), Ian Esaú Montiel (nacido en 2004), Christian Hadad Montiel (nacido en 1992). Tenían cuatro años cuando hicieron su primer intento de dibujar figuras humanas y animales. Actualmente Zöe ejecuta y perfecciona su dibujo y con gran destreza disfruta la fluidez y la amabilidad del color de la acuarela. Ian ha ejercitado diversas técnicas artísticas y ahora experimenta una de las técnicas más complejas de la plástica, la pintura al óleo. Christian, estudia música y práctica la fotografía.

materiales y maquinaria del taller; el número de procedimientos para expresar e interpretar su creatividad, el niño pondrá en práctica cualquier tema o idea a dentro del Taller Experimental de Grabado del TIAP.

El papel

Se puede emplear cualquier tipo de papel para imprimir, dependiendo los resultados de la calidad elegida: papel cartulina bristol para imprimir pruebas de estado o de taller, papel revolución para medir presión de la prensa de tornillo (tórculo) y se utiliza también para secar nuestro papel humedecido, papel 100% de algodón para impresión final o definitiva del autor (fabriano, super alfa de guarro, fabriano rosaspina, biblos, velin de arches, creysse, michel, johannot, tiziano, y canson)

Las tintas

Son tintas offset para grabado y existen diversas marcas en el mercado (Winsor & Newton, Charbonnel, Gamblin, Sanchez, Atl, etc.).

Las gubias

La gubias son navajas con diversos filos y formas que se utilizan para desvastar la madera



El Taller Experimental de Grabado del TIAP en el Taller de Producción e Investigación Gráfica. Fco. Moreno Capdevila. ENAP/UNAM. 2005

de manera en bruto o para crear obras delicadas. Las principales gubias utilizadas por los grabadores se pueden dividir en:

Gubias planas: Parecidas a los formones pero con una leve curvatura que facilita mucho su uso a la hora de la talla, ya que así se evita que los vértices del extremo cortante rayen la madera.

Gubias curvas, cañoncitos o con forma de U: Tienen forma semicircular con radio variado y su uso facilita la desbastación de la madera antes de llegar a tocar la forma final deseada.

Gubias en vértice, tricantos o con forma de V: Son como la conjunción de dos formones en un vértice y su uso principal es el de usar la punta de unión como elemento de corte que marca la forma de manera previa, como si se dibujase sobre el boceto del proyecto. De ese modo también da un margen de seguridad para trabajar las adyacencias sin poner en peligro el otro extremo.

Gubias en forma de cuchara: Como su nombre lo indica su forma recordaría al de una cuchara pero con un extremo recto. Son usadas para la excavación de concavidades en madera, como en el caso del interior de un cuenco.

Existen muchos otros tipos de gubias, usadas por los grabadores profesionales para cortes y desbastaciones específicas.

Los rodillos

El rodillo es uno de los elementos más característicos e importantes de un taller de grabado. Son utilizados para la estampación en relieve de las matrices.

Es un material delicado que requiere cuidado en su manipulación y mantenimiento, y pueden tener multitud de formatos y características distintas por lo que deben protegerse de cualquier agresión física o química en su superficie ya que la calidad de la estampa quedaría perjudicada. Su efectividad dependerá de la pericia del estampador, en primer lugar, y de la composición, calidad y dureza de su recubrimiento.

Se compone de un eje central, un relleno y una cobertura. El eje o ánima suele ser de acero inoxidable o duraluminio, mucho más liviano, característica que se deja a las preferencias del estampador. Según la longitud del rodillo este eje se alarga en sus extremos para convertirse en dos mangos o, en el caso de rodillos pequeños, queda a ras sustentándose sobre un armazón de un solo mango de madera o metal. Aunque existen muchos tipos de evolturas para cubrir el amplio espectro de técnicas, los más extendidos en el ámbito artístico son los de caucho, ya que la goma natural está prácticamente en desuso.

El recubrimiento del rodillo es lo que le confiere su cualidad fundamental y debe contar con las características de homogeneidad, elasticidad, resistencia térmica y resistencia química. La goma elástica de caucho es lo que permite al rodillo volver a su estado original tras entrar en contacto con la plancha; la resistencia a la temperatura, dentro de los márgenes estándar es fundamental para evitar deformaciones, y la resistencia química es imprescindible para soportar el contacto continuo con la tinta y todos los productos de limpieza.

El tórculo o prensa de tornillo

El sistema de impresión en este tipo de máquinas es del tipo plano cilíndrico y consiste en un par de rodillos que atacan una plancha de metal llamada mesa o pletina sobre la cual se coloca la plancha grabada y entintada. Al accionar el mecanismo de arrastre de la máquina los rodillos a los cuales se les ha aplicado presión mediante unos husillos roscados situados en los extremos que permiten el paso de la imagen grabada al papel produciendo la estampa definitiva también llamada grabado. 🎨



Louis Montiel en el Taller de Producción e Investigación Gráfica. Fco. Moreno Capdevila. ENAP/UNAM. 2010.

Desarrollo del Programa del Taller Experimental de Grabado en el TIAP

Objetivo General



prenderá el niño los aspectos formativos del Grabado, así como sus técnicas, materiales y el manejo correcto de las herramientas; tomando en cuenta sus aptitudes, habilidades, destrezas y valores estéticos.

Sesión: #1

Tema: Animales Prehistóricos

Técnica: Monotipo (Monotipias)

Duración: 3 horas

Objetivo: El niño experimentará las diferentes formas de hacer su dibujo sobre un soporte de vidrio para que aprenda la técnica de la monotipia.



Ilustr.27. César Efraín Flores Martínez, ocho años. Animales Prehistóricos. Monotipia. 16 x 25 cm. 2003.



Ilustr.28. Nelson Emilio Trujillo, nueve años. Animales Prehistóricos. Monotipia. 15 x 20 cm. 2003

Procedimiento: El Monotipo o Monotipia, como el propio nombre indica, es una técnica para producir estampaciones únicas. En plancha, de cobre, zinc, vidrio, metacrilato u otro material plano, se pintan con colores al óleo o tinta offset y luego se pasa por el tórculo. El proceso permite sólo una copia.

En este caso se utilizará una placa de vidrio de 5 mm., la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) el niño desarrollará dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno. Posteriormente dibujara con tinta y utilizará sus dedos así como herramientas diversas que despierten su creatividad para concluir con un trabajo óptimo en color, composición y creatividad. (la impresión se realiza a mano)

Material: Placas de vidrio de 5 mm., rodillos, charolas, tintas de colores, cotonetes, espátulas, estopa, aguarrás, hojas bond, aceite de linaza, lápices, cartulina bristol, papel 100% algodón.

Sesión: #2

Tema: Mis Sueños

Técnica: Grabado con Texturas y Sellos Naturales

Duración: 3 horas

Objetivo: Que el niño identifique y conozca algunas técnicas básicas del grabado en la realización de trabajos con texturas y distinga entre una impresión en alto relieve y una en bajo relieve, además se explicará el uso correcto del tórculo.

Procedimiento: Se dará una explicación de la técnica que se trabajará del grabado con texturas y sellos naturales; la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) el niño desarrollará dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno. Se hará una composición sobre un soporte de papel ilustración y se colocarán diversas texturas naturales como hojas de árbol, telas de encajes, hilos, estopa, recortes o plantillas con un grosor de aproximadamente 3 mm o cualquier otro material de texturas en plano y que no se



Ilustr.29. Leslie Zavala Trejo. nueve años. Mi Sueño. Grabado con Texturas y Sellos Naturales. 25 x 32 cm. 2003



Ilustr.30. José Arturo Valiente Rojas. nueve años. Mi Sueño en un Ave. Grabado con Manos y Huellas Dactilares. 25 x 32 cm. 2003

quiebren; finalmente se adhiere con pegamento blanco 850 y se coloca papel aluminio cubriendo las texturas completamente, dejando secar nuestra placa y de esta manera pasamos a realizar nuestra impresión en el tórculo.



Ilustr.31. Bruno Coen Trueba. nueve años. Mi Sueño en el Espacio. Grabado con Plantillas. 25 x 20 cm. 2003

Material: Papel aluminio, papel ilustración, cartulina bristol, lápices, tijeras, pegamento blanco 850, pegamento en barra, material de diversas texturas, aceite de linaza, tintas offset, rodillos, espátulas, aguarrás, estopa, fieltro, charolas, papel revolución, hojas bond, papel 100% de algodón.

Sesión: #3

Tema: Animales del Neolítico y Paleolítico

Técnica: Grabado en Unicel

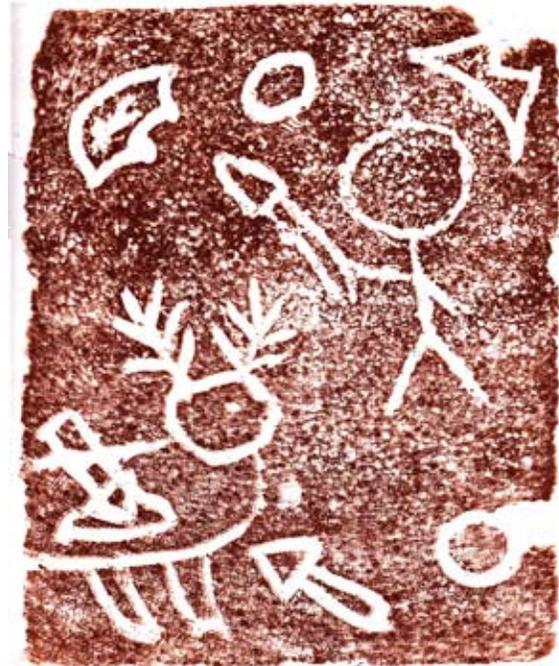
Duración: 3 horas

Objetivo: Que el niño identifique y conozca algunas técnicas básicas del grabado en unicel así como la realización e identificación de los trabajos en bajo relieve, y se explicará el uso correcto del tórculo.

Procedimiento: El grabado en unicel es una de las técnicas más rápidas e interesantes en resultados finales, esta técnica de grabado crea una textura dando una apariencia de las pinturas rupestres sobre las rocas, la época de la prehistoria o como si fuese realizada una



Ilustr.33. Daniela Ochoa Tavira, nueve años. Mariposa. Grabado en Unicel. 25 x 20 cm. 2004



Ilustr.34. Samuel González Tirado, nueve años. El Cazador con Flecha. Grabado en Unicel. 25 x 20 cm. 2004



Ilustr.32. Norma Leticia Jurado Pastrana, nueve años. Los Venados. Grabado en Unicel. 20 x 25 cm. 2004

marca en una piedra como los dibujos de las Cuevas de Altamira, Chauvet o Lascaux.

El proceso es el siguiente, la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) tomamos una placa de unicel y dibujamos con un clavo previamente calentado por una vela, el niño habrá desarrollado dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno; posteriormente se entinta la placa de unicel y pasamos a realizar nuestra impresión en el tórculo.

Material: Papel brístol, lápices, velas, clavos de 3 pulgadas, unicel con un grosor de aproximadamente 1 cm, aceite de linaza, tintas offset, rodillos, espátulas, aguarrás, estopa, fieltro, charolas, papel revolución, hojas bond, cartulina brístol, papel 100% de algodón.

Sesión: #4

Tema: Glifos Prehispánicos

Técnica: Grabado en Linóleo (Linóleografía)

Duración: 3 horas

Objetivo: Introducción teórico-práctico del entintado e impresión, así como enseñar el uso correcto y sus precauciones del material como herramientas de trabajo; se darán a conocer las diferentes posibilidades de técnicas del grabado en linóleo, también conocerán las medidas de seguridad en el taller.

Procedimiento: Esta técnica a realizar el niño es a partir de una placa de linóleo y la utilización de las herramientas llamadas gubias, el niño habrá desarrollado dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno; la imagen



Ilustr.35. Norma Yolanda Alva Morales. nueve años. Mi signo Prehispánico (serpiente). Grabado en Linóleo (Linóleografía). 15 x 20 cm. 2005

o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) que, una vez entintado el linóleo, podrá imprimirse en el tórculo sobre un papel 100% de algodón.

Además, el niño podrá hacer una impresión a dos colores, quiero decir que la tinta es utilizada y el fondo, también es posible utilizar papeles de color para darle más tonalidad. O papeles de china en colores estos se pegan con un poco de pegamento en barra sobre la placa de linóleo después se coloca el papel 100% de



Ilustr.36. Miriam Moran Mendoza. nueve años. Mi signo Prehispánico (colibrí). Grabado en Linóleo (Linóleografía). 15 x 20 cm. 2005

algodón y se procede a imprimir en el tórculo. Técnica llamada también como *Chine Cole*.

Material: Placa de linóleo, pegamento en barra, lápices, gubias, papel de china en varios colores, papel carbón, tintas offset, rodillos, espátulas, aguarrás, aceite de linaza, estopa, fieltro, charolas, papel revolución, cartulina bristol, papel 100% de algodón.

Sesión: #5

Tema: Bosques y Desiertos

Técnica: Grabado en Madera (Xilografía)

Duración: 3 horas

Objetivo: Que el niño experimente con las herramientas y los resultados que estos producen sobre una placa de madera suave.

Procedimiento: Este proceso de grabar en madera el niño lo realizará cortando con las herramientas llamadas gubias la superficie lisa de la placa de madera de manera que el dibujo quede en relieve. El niño prepara la placa biselando los cuatro lados sin dejar los bordes afilados. La imagen o mancha se elabora (a la



Ilustr.38. Alma Mendoza Molina. nueve años. Atardecer en el Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005



Ilustr.39. Alejandro Ruiz Zavala. nueve años. El Sol del Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005



Ilustr.37. Saul Rojas Gomez. nueve años. Cactus en el Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005



Ilustr.40. Christian Hadad Montiel Aguilar. nueve años. El Bosque. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2001

inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) que el niño previamente habrá desarrollado en bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno; que una vez entintada nuestra placa de madera, podrá imprimirse en el tórculo sobre un papel 100% de algodón.

El niño pasará un rodillo entintado sobre la superficie. Finalmente, pondrá un papel 100% de algodón encima de la placa y de esta manera podrá imprimir su trabajo en el tórculo. El grabado en relieve permite imprimir varios ejemplares de una misma obra.

Si bien dicho las tiradas serán muy parecidas entre sí, el entintado y limpiado a mano de las placas, el tipo de papel, los pequeños cambios sobre las placas por la presión que se ejerce en el prensado, los surcos naturales en la madera de pino y otros factores darán a cada impresión una calidad única.

Los efectos de los trabajos del grabado en madera o xilografía hace que el niño enriquezca su trabajo; mediante la combinación de técnicas y resultados de efectos de texturas en la madera; como el resistol blanco 850 mezclado con polvo de marmol y modelado con un pincel, lijas de grano grueso, encajes de telas, papel tapiz con diversas texturas.

Material: Placa de madera de macocel, lápices, gubias, papel bond, papel carbón, tintas offset, rodillos, charolas, espátulas, aguarrás, estopa, fieltro, papel revolución y cartulina brístol, aceite de linaza, papel 100% de algodón.

Sesión: #6

Tema: Día de Muertos y José Guadalupe Posada

Técnica: Grabado en Acrílico (Punta Seca)

Duración: 6 horas

Objetivo: Que el niño aprenda y reconozca que es un grabado en acrílico (punta seca) y experimente los resultados que las herramientas le proporcionan.

Procedimiento: Esta técnica es usada principalmente para producir efectos lineales aterciopelados. El niño prepara la placa biselando los cuatro lados sin dejar los bordes afilados. El alumno previamente habrá desarrollado dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno;



Ilustr.41. Abril Ortiz, doce años. La Catrina. Grabado en Acrílico (Punta Seca). 20 x 20 cm. 2002



Ilustr.42. Enrique Guadarrama Solís. catorce años. Los Músicos. Grabado en Acrílico (Punta Seca). 20 x 20 cm. 2004

la línea de punta seca es de calidad única, no es tan rotunda, limpia y nítida como la del buril. Al contrario, sus límites son imprecisos, difuminados, lo que le otorga una sensación aterciopelada, que es la característica fundamental de esta técnica. La fragilidad de su incisión permite tiradas cortas, debido a la presión del tórculo y el desgaste propio de la estampación. Esta técnica tiene gran aceptación entre los niños que asisten a este Taller Experimental de Grabado en el TIAP, porque a través de esta técnica pueden expresarse de forma libre y espontánea.

Material: Placa de acrílico de 3mm.(transparente o de color), 2 limas bastardas de metal,



la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo) que, una vez entintada nuestra placa de acrílico, podrá desentrapar o retirar el exceso de tinta con un papel de sección amarilla o bien utilizar una tarlatana; así el niño podrá imprimir en el tórculo sobre un papel 100% de algodón. El niño podrá elaborar su imagen matriz, rayando su dibujo en una placa de acrílico blando, con una punta de acero, produciendo incisiones que retienen la tinta. El metal desplazado por la punta a ambos lados de los bordes de los surcos, forma unos abultamientos llamados rebabas.

Las sutiles incisiones retienen la tinta durante el proceso de estampación, de forma que



Vio "Los Colgo..." ENRIQUE GUADARRAMA SOLÍS 2004

Ilustr.43. Enrique Guadarrama Solís. veintidos años. Los Colgo... Grabado en Madera (Xilografía). 28 x 19 cm. 2010 (Actualmente estudia el tercer semestre de la Lic. en Artes Visuales en la ENAP/UNAM)

punta de metal, hojas bond, lápices, aceite de linaza, tintas offset, tarlatana, sección amarilla, espátula de hule, aguarrás, estopa, fieltro, charolas, hojas de colores, papel revolución, cartulina brístol, papel 100% de algodón.

Sesión: #7

Tema: Mi Mascota

Técnica: Grabado al Aguafuerte (Zincografía)

Duración: 6 horas

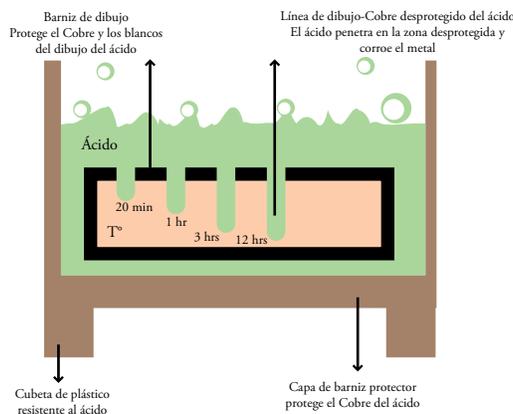
Objetivo: El niño experimentará con un nuevos materiales, técnicas y herramientas así como los resultados que estos producen sobre una placa de zinc. Que el niño aprenda y reconozca la diferencia de entintado e impresión de otras técnicas de grabado y experimenté con los resultados que las herramientas le proporcionan.

Procedimiento: El niño prepara la placa biselando los cuatro lados sin dejar los bordes afilados; el grabado al Aguafuerte es un proceso en el cual la placa matriz de zinc debe tener una preparación previa antes de trabajarla; se toma una lija suave y se agrega agua ejerciendo presión hasta quedar totalmente lisa e inmediatamente después se agrega un

pulidor de metales liquido llamado “brasso” y se pule con una estopa hasta tener una apariencia total de espejo; se lava a chorro de agua con esponja y jabón en polvo para eliminar la grasa de la placa de zinc posteriormente se seca con una toalla, limpiamos con una estopa humedecida de alcohol industrial y es entonces cuando **NO SE DEBE TOCAR LA SUPERFICIE**; se protege en su totalidad con un barniz duro compuesto de Betún de Judea y Cera de abeja que se puede aplicar en estado líquido o sólido dejando la superficie de la plancha al aire. Y dejando secar totalmente. Cuando está seco, se dibuja con un punzón o punta de metal u otro utensilio; en este caso el niño utilizará un clip o una aguja de coser; el niño será capaz de retirar el barniz, siguiendo el dibujo que previamente habrá desarrollado

AGUAFUERTE

Plancha de Cobre Sumergida en el Ácido
nota: los tiempos en Plancha de Zinc son menores



Gráfica. 4. Acción de un Mordiente

en dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno; la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo). Una vez levantado el barniz con la forma del dibujo, se introduce la plancha de metal en una solución de agua y ácido, que actuará corroyendo los surcos de la plancha en las zonas donde se ha retirado el barniz y haciendo canales en forma de surcos en la superficie



Ilustr. 44. Christian Hadad Montiel Aguilar, diez años. Mi Puppy. Grabado al Aguafuerte (Zincografía). 10 x 16 cm. 2002

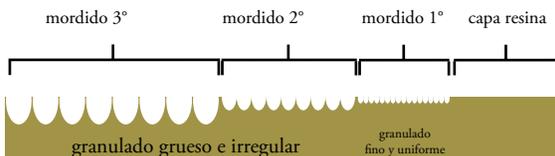
de la plancha, que será más profundo cuanto mayor sea el tiempo que actuó el ácido, y la concentración de la solución empleada sea mayor. (Gráfico 4)



70

Después de este procedimiento pasamos a entintar nuestra placa de zinc y poder desentrapar o retirar el exceso de tinta con un papel de sección amarilla o bien utilizar una tarlatana; así el alumno podrá imprimir en el tórculo sobre un papel 100% de algodón.

Material: Placa de Zinc, barniz duro, punta de metal, lima bastarda de metal, lija de agua, estopa, pulidos de metales “brasso” líquido, lápices, caja de clips, aguja de caneva papel bond, papel carbón color blanco, ácido nítrico, aguarrás, thinner, tintas offset, fieltro, hojas bond, lápices, papel 100% de algodón.



Gráfica. 5. Acción de atacado de Polvo de Resina (Polvo de Colofonia)

Sesión: #8

Tema: Animales Místicos

Técnica: Grabado al Aguatinta (Zincografía)

Duración: 6 horas

Objetivo: El niño experimentará con otra técnica y diferentes herramientas así como los resultados que estos producen sobre una placa de Zinc. Que el niño aprenda y reconozca la diferencia de entintado e impresión de otras técnicas de grabado y experimente con los resultados que las herramientas le proporcionan.

Procedimiento: El aguatinta es quizás la técnica de grabado más pictórica que realizará el niño, ya que permite manchar con pincel superficies con distintas intensidades sin entrecruzamiento de líneas. El niño prepara la placa biselando los cuatro lados sin dejar los bordes afilados y espolvorea la placa de zinc con una leve capa de polvo de resina (polvo de colofonia) (Gráfico 5).

Después nuestra placa se coloca sobre unas pinzas de metal y se calienta en una parrilla eléctrica a unos 2 o 3 cm. aproximadamente y la resina se funde formando pequeñas gotas, que dan como resultado una superficie granulada con minúsculos islotes de intensidad variable, donde el ácido no puede morder. Esta superficie granulada, de intensidad variable según el tiempo de mordido, es apta para componer los fondos y modelar las figuras.

El aguatinta se emplea frecuentemente en conjunción con la técnica de grabado del

aguafuerte para conseguir distintas tonalidades, que de otra manera será imposible obtener, ya que el aguafuerte sólo permite obtener líneas.

Para ello, primero se espolvorea toda la superficie de la placa ya grabada al Aguafuerte con una capa de polvo de resina o de betún de judea(para obtener negros totales). Luego la placa se calienta para que estos granos se adhieran. Después se cubre o bloquea con barniz aquellas zonas que van a quedar en blanco. Se somete la placa a un primer mordido que ataca a los intersticios que han quedado entre los granitos de resina. Sacamos nuestra placa y se cubren los grises más claros con barniz. El proceso se repite cuantas veces sea necesario, tapando en último lugar las partes más oscuras; todo este procedimiento es a tiempos cortos y controlados.

Una variante parecida de la Aguatinta es el llamado Grabado al Azúcar, aunque el resultado es justo el contrario sobre una placa barnizada se espolvorean granos de azúcar que, tras ser disueltos en agua, dejan sobre el cobre o zinc desnudo pequeños puntitos para que

el ácido los muerda. El Grabado al Azúcar se mezcla miel “caro” y tinta china y se dibuja con un pincel sobre la placa desnuda dejando secar y atacar con ácido nítrico posteriormente lista para entintar e imprimir.

El niño habrá desarrollado dos bocetos a lápiz del tema y se elegirá sólo uno; la imagen o mancha se elabora (a la inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en

positivo), una vez entintada nuestra placa de zinc, podrá desentrapar o retirar el exceso de tinta con un papel de sección amarilla o bien utilizar una tarlatana; así el niño podrá imprimir en el tórculo sobre un papel 100% de algodón.

Nota: Por seguridad el niño no podrá intervenir en la manipulación del ácido nítrico.

Material: Placa de Zinc, ácido nítrico, barniz duro, barniz blando, polvo de colofonia, polvo de resina, betún de Judea, charolas, tintas offset, pinceles, puntas de metal, caja de clips, alcohol industrial, thinner, aguarrás, estopa, hojas bond, lápices, papel carbón color blanco, cinta canela, diversas texturas, papel 100% de algodón.



Ilustr. 45. Christian Hadad Montiel Aguilar. diez años. El Gato en la Noche. Grabado al Aguatinta (Zincografía). 10 x 16 cm. 2002

Sesión: #9

Tema: Los Insectos

Técnica: Grabado Barniz Blando (Zincografía)

Duración: 6 horas

Objetivo: Que el niño reconozca la diferencias y aplique las diversas técnicas del grabado en metal y experimente con los resultados del barniz blando que más le convenga así como las herramientas y texturas que utilizará durante el proceso de creación.

Procedimiento: Esta técnica consiste en aplicar un barniz blando y mezclar con glicerina, así obtenemos un barniz transparente que al secar mantiene una textura pegajosa y que cubriendo la placa de zinc desnuda marcando con una textura natural o sintética obtenemos texturas superficiales de sello, que al ser atacada con el ácido nítrico morderá nuestra textura impuesta. Se introduce la placa en el ácido nítrico en tiempos muy cortos y controlados, consiguiendo que el grabado se registre en la superficie de la placa. Esta técnica se emplea básicamente para imitar la texturas de la naturaleza como hojas y cortezas de árbol, huellas dactilares etc; así como las texturas sintéticas como encajes, maderas caladas y delgadas con texturas, plantillas de papel, y cualquier objeto con texturas planas e interesantes.

Así el niño podrá despertar su creatividad; empezando por preparar la placa biselando los cuatro lados sin dejar los bordes afilados, dibujando dos bocetos a lápiz del tema y elegir sólo uno; la imagen o mancha se elabora (*a la*

inversa o negativo que al imprimirse el resultado es una imagen en positivo), para que posteriormente entinte la placa de zinc y poder desentrapar o retirar el exceso de tinta con un papel de sección amarilla o bien utilizar una tarlatana; posteriormente el niño podrá imprimir en el tórculo sobre un papel 100% de algodón.

Material: Placa de Zinc, ácido nítrico, barniz blando, glicerina, charolas, tintas offset, pinceles, puntas de metal, caja de clips, alcohol industrial, thinner, aguarrás, estopa, hojas bond, lápices, papel carbón color blanco, cinta canela, diversas texturas, papel 100% de algodón.



72



Ilustr. 46. Adriana Guadarrama Solís, catorce años. Grabado al Barniz Blando (Zincografía). 10 x 16 cm. 2005

Sesión: #10

Tema: Exposición del Taller Infantil de Artes Plásticas

Actividad: Selección de trabajos, enmarcar los grabados, elaboración de cedulas, montaje de la exposición e inauguración.

Material para el Taller Experimental de Grabado del TIAP

CUPO LIMITADO PARA 20 ALUMNOS

1. 2 cajas de papel aluminio
2. 10 pliegos de papel ilustración
3. 20 placas de 20 x 20cm de unicel
4. 20 placas de linóleo de 20 x 20cm
5. 20 placas de madera (macocel) 20 x 20cm
6. 20 placas de madera de pino 30 x 20cm
7. 20 placas de acrílico transparente 20 x 20cm
8. 2 placas de zinc de 3mm calibre 18
9. 1 litro de resistol blanco 850
10. 2 bolsas de velas colorín
11. 2 fieltros
12. 10 cajas de gubias
13. 10 puntas de metal
14. 2 rodillos standard
15. 2 pinzas de metal
16. 2 espátulas de hule
17. 2 cepillos de alambre
18. 5 Kg de estopa
19. 2 galones de aguarrás
20. 1 rollo de cinta canela
21. 2 rollos de masking tape
22. 10 pliegos de papel china de cada color (amarillo, violeta, naranja, rosa o magenta, azul ultramar, rojo carmín)
23. 10 pegamentos en barra (lápiz adhesivo)
24. 10 metros de papel Kraft
25. 10 lijas de agua del número 400 y 600
26. 5 lijas para madera números medianos
27. 1 lata de pulidor de metales "brasso" líquido
28. 1 litro de pintura vinílica: negro, amarillo, azul, rojo, blanco
29. 1 lata de tinta offset (Sánchez): negro, amarillo, azul, rojo, castaño, blanco
30. 3 charolas de plástico tamaño grande
31. 60 pliegos de cartulina brístol
32. 200 hojas de papel revolución
33. 1 bobina de papel 100% de algodón
34. 1 paquete de hojas bond tamaño carta
35. 1 litro de alcohol industrial
36. 1 litro de ácido nítrico
37. 1 litro de aceite de linaza
38. 1 litro de crema limpiadora para las manos
39. 20 pares de guantes chicos y medianos
40. 4 cajas de lápices de dibujo HB
41. 5 lápices de cera color blanco
42. 10 pinceles medianos
43. 2 limas bastardas de metal
44. 20 tijeras punta roma
45. 20 brochas chicas (pelo blanco)
46. 20 brochas grandes (pelo blanco)
47. 1 parrilla eléctrica



48. 2 pinzas de plástico y metal
49. 4 metros de loneta mediana
50. 4 metros de tela peyón grueso
51. 1 Kg de talco
52. 1 kg de polvo de resina
53. 1 kg de betún de judea
54. $\frac{1}{4}$ de glicerina
55. 1 paquete de papel calca color blanco
56. 1 paquete de papel calca color negro
57. 1 litro de alcohol industrial
58. 1 borrador
59. 1 caja de gises
60. 1 jabón de tocador 



Conclusiones



Conclusiones



La experiencia e investigación en el Taller Experimental de Grabado del TIAP, tiene diversas conclusiones y se despliegan puntos de vista personales. El Taller Experimental de Grabado del TIAP; deberá ser impartido por un Artista Visual, grabador. El maestro y su encuentro con la enseñanza primaria y creativa del niño que forma parte del Taller Experimental de Grabado del TIAP y su aprendizaje es una experiencia artística e invaluable, una iniciación plasmada a través de diversas técnicas y materiales que durante su estancia en el curso; el objetivo es el formar a un niño más creativo.

El interés del niño de permanecer en el Taller Experimental de Grabado es que descubra su creatividad al aplicar diversas técnicas y materiales del grabado, por medio de su desarrollo a veces complejo pero no fácil en su ejecución obtiene inmediatos e importantes resultados con diversos papeles, colores y texturas. La riqueza de conocimiento que el niño adquiere al dibujar, hacer un grabado y finalmente poder reproducir su trabajo y ver sus impresiones en incomparables tipos de papel y color (bond, bristol, china, y papel 100% de algodón). Lo cual considero que es importante que el niño tenga esta experiencia dentro de un taller de grabado y sea inolvidable para su iniciación estética en las artes plásticas.

Por otro lado el niño comprende y ejercita técnicas de grabado donde los objetos naturales así como de uso común pueden ser llevados al taller y trabajar con estos materiales un dibujo en relieve y utilizar todo lo que sea sensible al tacto para lograr su objetivo en un grabado. Pero debe seguir ciertos procedimientos de seguridad y responsabilidad, el cual debe estar supervisado por el Maestro. Cuando el niño trabaja con diversas técnicas y sus respectivos materiales a utilizar desde las gubias hasta la manipulación de ácidos para la placa de zinc; se le otorga al niño toda la información y las medidas de precaución las cuales requieren de un cuidado riguroso.

Los niños del Taller Experimental de Grabado del TIAP, durante 10 años, han concebido un acervo de trabajos llamese objetivo principal de este estudio como una memoria gráfica del TIAP con el tema de Día de Muertos. Homenaje a José Guadalupe Posada. Exaltando la importancia de estos trabajos ejecutados por los niños en diversos años, diversas técnicas, materiales y soportes con el tema del Día de Muertos, haciendo un valioso reconocimiento a los maestros que han tenido a su cargo el Taller Experimental de Grabado del TIAP, y finalmente pasandome el cargo por más de siete años consecutivos.

Dentro del objetivo general del TIAP es muy importante ejercer reconocimiento e integrar al niño, a valorar nuestras tradiciones mexicanas, identificar porque se realiza una ofrenda de día de muertos, saber apreciar su artesanía, deleitarse con sus juguetes, y dis-



frutar su comida y sus rituales que quizá sea la tradición más importante de nuestro país.

Pudimos identificar la importante función artística que tiene el Taller Experimental de Grabado del TIAP; analizando el desarrollo del programa y mostrando la descripción de las técnicas más sencillas, pasando por las técnicas que tienen un grado de complejidad, mediante los conceptos artísticos a partir de la propia experiencia del niño en el Taller Experimental de Grabado del TIAP; el maestro ha de ofrecer a los niños un contexto adecuado que favorezca el aprendizaje de dichos conceptos, al tiempo que fomente su capacidad creadora y productiva; así mismo, la enseñanza de técnicas e instrumentos utilizados responsablemente bajo la supervisión del maestro dentro del Taller Experimental de Grabado del TIAP.

El adolescente de once años en adelante estudia como interpretar las formas, no sólo el contenido o los adornos, sino un estilo personal: las formas curvadas, líneas finas, y detalles decorativos. Concede la atención a las cualidades especialmente sinuosas del trazo, a la composición y a la expresión de intensidad a través de la asimetría de la composición en conjunto. Un niño más creativo.

Estas prácticas artísticas el niño no podría llevarlas acabo sin la asesoría y experiencia de un Artista Visual Grabador a cargo del Taller Experimental de Grabado del TIAP. 



Los cambios evolutivos en los enfoques de los niños del Taller Experimental de Grabado del TIAP; respecto a las artes visuales muestra que, como en las otras áreas de las humanidades, los niños nos presentan habilidades cualitativamente distintas a diferentes edades.

Con la muestra de diversos ejemplos de trabajos nos ayudarán a apreciar las cualidades individuales de cada niño. Los ejemplos provienen de niños creadores de entre ocho a doce años de edad. En el dibujo del niño de ocho a diez años, podemos identificar ciertas claves del propio dibujo. El niño se da cuenta de que los dibujos constituyen sistemas, marcas o connotaciones determinadas, identificando formas y armandolas a su mejor criterio.



Bibliografía



Bibliografía

- ACHA**, Juan. Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas. Diálogo Abierto, Editoria Coyoacán. Ciudad de México. 1997.
- BLAS**, Benito, Javier. El Arte Gráfico: Grabado, Litografía, Serigrafía: Historia, Técnicas, y Artistas. Editorial Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid-España. 1992.
- BONFILS**, Robert. Iniciación al Grabado. Editorial Poseidón. Argentina. 1945.
- BUTZ**, N. Arte Creador Infantil. Editorial l. e. d. a. las Ediciones de Arte. Barcelona-España. 1983.
- CARDOZA**, y Aragón, Luis. José Guadalupe Posada. Universidad Nacional Autónoma de México. Ediciones Dirección General de Publicaciones. Ciudad de México. 1963.
- CASTRO**, Padilla, Carolina. José Guadalupe Posada. Ediciones Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA. Ciudad de México. 1996.
- CORONADO RODRIGUEZ**, Lourdes. El Arte en el Proceso Educativo. Secretaría de Educación Pública Coahuila : Dirección General de Bibliotecas, Ediciones y Librerías, Saltillo, Coahuila. México. 2000.
- DAVIES**, Rita, Holder, Elizabeth, Lewis Alan. Seyd, Mary. & Tingle, Roger. Estampado. Ediciones CEAC. Barcelona-España. 1984.
- DAWSON**, John. Grabado e Impresión: Técnicas y Materiales. H. Blume Ediciones. Madrid-España. 1982.
- DÍAZ**, de León, Francisco. Gahona y Posada, Grabadores Mexicanos. Editorial Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. Ciudad de México. 1985.
- ESTEVE**, Botey Francisco. Historia del Grabado. Colección Aprendiz, Ediciones Labor, Madrid-España. 1997.
- FUENTE MERINO**, Patricia de la. Arte y Ciencia en el Grabado. UNAM, Dirección General de Divulgación de la Ciencia: Museo de las Ciencias UNIVERSUM. México. 2003.
- GOODNOW**, Jacqueline. El Dibujo Infantil. Ediciones Morata, Madrid-España. 2001.
- GUTIÉRREZ**, Larraya, Tomás. Técnica del Grabado Artístico. Editorial Molino. Argentina. 1944.
- HARGREAVES**, David J. Infancia y Educación Artística. Ediciones Morata, S.L. Madrid-España. 1997.
- HIRIART**, Berta. En Día de Muertos. Editorial Everest, Madrid-España. 2005.
- HOLBEIN**, Hans. La Danza de la Muerte. Editora Premia, S.A. La Nave de Locos. Ciudad de México. 1978.
- IGLESIAS**, y Cabrera, Sonia. Origen y Simbología del Día de Muertos en México. Editorial Plaza y Valdes, Ciudad de México. 2008.



JOVER, José Luis, 1946. En el Grabado. Editorial Visor, Madrid-España. 1979.

KOLTERJAHN, Guillermo. Tratado Elemental de las Artes Graficas. Editorial El Ateneo. Buenos Aires. 1942.

LEONHARD, Adam. El Arte Primitivo Antiguo y Moderno. Editorial Novaro. México 1962.

LÓPEZ, Casillas, Mercurio. José Guadalupe Posada. Illustrator of Chapbooks. Editorial RM. Ciudad de México, 2005.

MARTÍNEZ, García Luisa Ma., Gutiérrez Pérez Rosario. Las Artes Plásticas y su Función en la Escuela. Ediciones Algibe. Granada-España. 1998.

MARTÍNEZ, Jesus, 1942. Un Breve Recorrido por el Grabado en México. ACADEMIA DE ARTES. México.1994.

MARTÍNEZ, Peñaloza, Porfirio, Martínez Marin, Carlos. Arte Popular Mexicano. Editorial Herrero, Ciudad de México. 1975.

MATTHEWS, John. The Art of Childhood and Adolescence. Editorial Paidós, Barcelona-España. 2002.

MUÑOZ F., Nohora Mary. La Expresión Artística en el Preescolar. Editorial Magisterio. Bogotá. 1997.

POSADA, Guadalupe, José. (1852-1913) Posada: Monografía de 406 Grabados de José Guadalupe Posada/introd. Diego Rivera. Secretaría de Educación Pública. Editorial RM. Ciudad de México, 2003.

POSADA, Guadalupe, José (1852-1913). Posada y la Prensa Ilustrada: Signos de Modernización y Resistencias. Ediciones Patronato del Museo Nacional de Arte: INBA: Gobierno del estado de Agusalientes, Ciudad de México. 1996.

POSADA, Guadalupe, José. Ilustrador de la Vida Mexicana. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Ciudad de México, 1992.

ROVIRA, Sumalla, Albert. Grabado en Linóleo. Ediciones Daimon. Manuel Tamayo. Madrid Barcelona-México. 1981.

RUY, Alberto, Sanchez, Lacy. Día de Muertos. Editorial Artes de México y del Mundo, Ciudad de México. 1992.

SÁNCHEZ, Martínez Mariana & Editores. Centros de Interés Plástica. Ediciones CEAC, Barcelona-España. 1985.

SCHELLENS, Jaques, Jean. Francisco José Goya. Éditees par Gerard & Co. Hollande Begique. 1961.

STALS, Lebrero, José. Posada: El Grabador Mexicano. Consejería de Cultura: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Editorial RM. Ciudad de México. 2006.

VILLALBA, María. Por Amor al Arte. Ediciones SM. Madrid-España. 2000.

WESTHEIM, Paul. El Grabado en Madera. Editorial Fondo de Cultura Económica S.A. de C.V. Ciudad de México. 1992. 



Glosario



Glosario

Acerado: Sistema para aumentar la durabilidad y resistencia al deterioro de las planchas grabadas.

Ácido Nítrico: Los más usados en el aguafuerte son: Nítrico (NO_3H), Clorhídrico (CLH), que en ocasiones se usa diluido y mezclado con el clorato potásico (mordiente holandés) y Cloruro férrico (FeCl). Véase mordientes.

Acribillado: También llamado punteado. Las incisiones en el metal (Puntos) se consiguen mediante el uso de punzones y martillos.

Aguafuerte: Técnica de calco-gráfica de Grabado, mediante la acción del agua fuerte (ácido nítrico u otro ácido) sobre planchas de metal. Su nombre proviene del empleo de ácido nítrico, aqua fortis o aguafuerte.

Aguatinta: Técnica que permite matizar masas tonales, a imitación de la aguada. El fino polvo de resina (Colofonia) espolvoreado

sobre la plancha y fundido a través de la acción del calor, ante el ácido, que elimina el metal expuesto produciendo distintos valores tonales variando el tamaño de las partículas de resina y su exposición al ácido. La superficie obtenida así es susceptible de ser manipulada con el bruñidor para recuperar blancos u obtener degradaciones.

Aguja de Aguafuerte: De metal, se usa para atravesar el barniz produciendo líneas y dejando la superficie de la plancha deseada al descubierto.

Algrafía: Grabado elaborado con técnicas litográficas sobre una plancha de aluminio.

Artista, (Prueba de): Véase edición.

Azúcar (Grabado al): Es una variante de la técnica de Agua-

tinta, en su forma tradicional se emplea una mezcla de tinta china y miel hasta la saturación, se pinta con ella sobre la plancha a la que previamente se le ha aplicado y fundido resina espolvoreada finamente. Una vez seca dicha mezcla se procede al barnizado que cuando se seque



Ilustr. 47. Louis Montiel. Autorretrato en el Taller de Grabado Leopoldo Méndez. ENAP/UNAM 2010

a su vez podrá sumergirse en agua templada, produciéndose el desprendimiento del barniz en las zonas en las que habíamos aplicado la mezcla de azúcar y tinta china. La plancha así preparada se trabaja sometiéndola a la acción del ácido en una única mordida o en varias progresivas.

Azufre, (Grabado al): Procedimiento usado en cobre para lograr tintas muy leves que consiste en pintar sobre la plancha con aceite de oliva y, una vez terminado el dibujo, espolvorear con flor de azufre; Al cabo de pocos minutos puede lavarse la plancha con diluyente. Puede hacerse también mezclando el azufre con el aceite y pintando con esta amalgama.

Barbas: Bordes irregulares que presenta el papel de tina o papel hecho a mano.

Barniz a la Cera: La resistencia de la cera a la acción del ácido la ha convertido en uno de los componentes esenciales de los barnices para aguafuerte. El betún de Judea, la resina, el asfalto, etc. Se combinan con esta, en distintas proporciones para modificar sus cualidades. La colofonia (Resina de pino) se añade para dar resistencia al barniz. Variando la proporción de la misma obtendremos un barniz más adecuado para el grabado o uno apto como barniz sellador, también conocido como barniz de retocar o recubrir.

Barniz Blando: Es más blando que el anterior de ahí su nombre, además es no secante antiguamente se obtenía añadiendo a la

fórmula tradicional de cera con colofonia y betún de Judea un poco de grasa animal o hiel de buey. En la actualidad se utiliza mucho pero casi siempre con otro fin: Transferir texturas de otros materiales a la plancha de metal. Esto se consigue presionando directamente o con la ayuda del tórculo, diferentes materiales sobre la plancha a la que se le ha aplicado el barniz blando.

Batido: Acción de repujado de una plancha por su parte posterior para nivelar algún hueco o defecto de la cara anterior. En ocasiones se puede sustituir por el efecto de la presión del tórculo.

Biselado: Antes de proceder al entintado y estampación de la plancha se deben de limar los cantos de la misma en biseles de 45° para facilitar su deslizamiento en el tórculo evitando el encuentro de la arista metálica de la plancha con el papel lo que podría cortarlo y dañar la mantilla.

Blanco de España: Carbonato del calcio (CaCO₃) que en forma de polvo y mezclado con agua (hasta conseguir una crema espesa) se usa como abrasivo para limpiar y desengrasar las planchas metálicas usadas en calcografía.

Block Out: Técnica serigráfica consistente en sellar los agujeros de la pantalla alrededor de la imagen a estampar.

Bolsa de Resinar: Se emplea en la aguainta. Se emplea el nylon, la seda etc. Para confeccionarla (Es casi clásico con una media femenina) en forma de saquillo mejor de



doble capa en el que se introduce la resina finamente molida. Aunque a veces es más sencillo usar un bote o diferentes botes con distintos tejidos a modo de tapa, obteniendo distintos tamaños de grano.

Bruñidor: Herramienta de acero muy resistente y pulido de sección ovalada que se estrecha hasta terminar en punta roma. Hace las veces de borrador o corrector.

Buril: Herramienta de sección cuadrada o romboidal. Uno de sus extremos termina en forma oblicua y cortante y el otro encaja en un mango de madera. Es el instrumento principal de la técnica del buril consistente en conseguir incisiones de una manera directa, sin el recurso de ácidos. A diferencia de la punta seca las líneas así obtenidas son limpias y carecen de rebabas de metal.

Caja de Resinar: Caja de madera o armario que se usa para pulverizar resina o asfalto sobre las planchas de metal en la elaboración de aguatinas.

Calva: En aguafuerte si se trazan líneas demasiado próximas, sobre todo trabajando con nítrico y zinc, se corre el riesgo de este accidente que consiste en el reventado de las mismas al saltar el barniz en zonas más o menos amplias. El resultado una vez estampado el trabajo se traduce en un tono pálido e insulso y que tiene poca resistencia a la edición. Las calvas también pueden aparecer utilizando otras técnicas.

Calcografía: (Del griego khalkos, cobre y graphé, grabar) Método noble de reproducción

artística en el que la obra final es resultado de la estampación (con una prensa) de una matriz o plancha en la que se han realizado incisiones útiles para contener la tinta que se fijará al papel.

Carborundo o Carburundum: (Carburo de silicio) Es una sustancia sumamente dura que se usa como un abrasivo en forma de polvo o arena. Uno de sus usos consiste en fijar polvo de carborundo (en el mercado se pueden encontrar diferentes números atendiendo al tamaño de su grano) a una plancha por medio de resinas sintéticas.

Catálogo Razonado: Texto de consulta en el que se documentan y describen todos los grabados conocidos realizados por un artista en particular. En la información se suele incluir el título, los títulos alternativos, la fecha, la técnica, el tamaño de la tirada, el formato de la imagen, el papel empleado y otros datos pertinentes.

Cloruro Férrico: (FeCl). Véase ácido nítrico.

Collagegrafía: Técnica que consiste en aplicar resinas (generalmente poliéster) y materiales diversos sobre cartón u otros materiales de manera que soporten la aplicación de tintas y la estampación.

Colofonia: Véase resina.

Diamante (Punta de): Véase punta seca.

Doble Prensado o Doble Pasada: Pasar la plancha dos veces bajo la presión del tórculo para conseguir una estampación más vigorosa.



Edición: Colección limitada y numerada de copias iguales de una misma plancha en su estado concluyente.

Entalla: Efecto de textura en hueco consecuencia del rayado o mordida del ácido sobre una superficie resistente.

Entenalla: Instrumento que se emplea para sujetar las planchas cuando sea necesario calentarlas, para poder moverlas cómodamente y evitar el riesgo de quemaduras en las manos.

Estampa: Proceso de reproducción de un dibujo o imagen monocromática o en colores a partir de una matriz de material sólido (metal, madera, plástico, etc.) Con cualquiera de los métodos nobles de impresión sea calco-gráfico (en hueco) o tipográficos (en relieve) planográficos (serigrafía o litografía).



88

Estado (Prueba de): Impresión que se realiza a manera de seguimiento del proceso que se lleva a cabo en una edición.

Ex libris: (en inglés “bookplate”). Un Ex-Libris es una etiqueta de gráficos pequeños o de impresión, que está pegado a la cubierta interior de un libro con el propósito de identificar a su propietario. La frase latina “Ex - Libris”, “libro que pertenece a...”, “de la biblioteca de...” (o su sustituto), y es generalmente seguido por el nombre del propietario del libro, que puede ser un individuo o una institución. En general, el ex-libris son encargados a los artistas por las personas que desean marcar la titularidad de los volúmenes de su biblioteca de una ma-

nera más decorativa y elegante que con sólo escribir su nombre en su interior. Impreso Ex-Libris se han utilizado de esta manera por más de 500 años, aunque a principios de los pintados a mano son conocidos e incluso pequeñas placas de cerámica que se adjuntaron a los rollos de papiro, diciendo que pertenecían a la biblioteca del faraón Amenofis III.

Fotograbado: Procedimiento químico mecánico consistente en trasladar un negativo fotográfico a una plancha metálica para su posterior impresión como sistema tipográfico.

Fotolitografía: Este procedimiento de impresión se realiza a partir de un negativo fotográfico para obtener el positivo sobre una placa previamente sensibilizada con albúmina y que se recubre de tinta antes del revelado.

Fototipia: Procedimiento de impresión basado en el traslado de un negativo fotográfico a una placa de cristal recubierta de gelatina bicromatada.

Galvanoplastia: Véase Acerado.

Graneado a la Sal: Procedimiento que se basa en extender sobre la plancha una ligera capa de barniz de secado lento. Cuando está todavía húmedo se espolvorea, mediante un tamiz, sal común muy fina, la cual se incrusta dentro del barniz. Una vez seco éste, se produce un punteado que depende de la cantidad de sal que había sobre la plancha.

Gofrado (Sello de Agua): Desnivel pronunciado o terraza, generalmente utilizado en impresión para producir efectos de relieve en el papel con o sin tinta. También operación de estampar en seco sobre un papel.

Grabado: Cualquiera de los métodos nobles de reproducción artística. Atendiendo al método de estampación utilizado, el grabado se puede clasificar en tres grupos:

Grabado Tipográfico: Xilografía, Linografía.

Grabado Calcográfico: Método noble de reproducción artística en el que la obra final es resultado de la estampación (con una prensa) de una matriz o plancha en la que se han realizado incisiones útiles para contener la tinta que se fijará al papel. Una vez obtenida dicha matriz puede repetirse la operación un número más o menos limitado de veces. Dicho límite viene dado por los gustos del autor, la técnica empleada y el metal o materiales usados. La palabra originalmente designó sólo grabados hechos en cobre, por extensión empezó a ser usado para los grabados en todos los metales. La palabra calcografía, sin embargo, no comenzó a usarse hasta 1797 en Francia.

Las incisiones se pueden realizar con métodos diferentes:

- Directos en los que se utilizan herramientas cortantes o afiladas (buril y punta seca)
- Indirectos en los que se utilizan ácidos como recurso (aguafuerte, aguatinta, grabado al azúcar, etc.)

Los resultados pueden ser muy diferentes según el método empleado la calidad y limpieza del buril por ejemplo no se parece en nada al resultado aterciopelado de la punta seca.

Técnicas Directas: Buril, Punta seca, Rulinas o ruletas, Opus manley. etc.

Técnicas Indirectas o con el Recurso de Ácidos: Barniz blando, Gofrados, Aguafuerte, Aguatinta, Jaspeado, etc.

Grabado Planográfico: Litografía, Serigrafía.

Grabado Electrolítico: Es el único método no tóxico de grabado para trabajar el zinc y el cobre usando técnicas de grabado tradicionales y completamente abiertas a la experimentación.

Graneador o Cuna: Instrumento que permite preparar la plancha para grabar a la manera negra. Consiste en una hoja de acero de corte semicircular en forma de media luna montada en un mango de madera y provista de ranuras muy finas por una de sus caras, lo que le confiere en su arista cortante una terminación en forma de pequeñas agujas afiladas. Haciendo oscilar el graneador en diferentes direcciones creamos una textura áspera (rebabas) que retiene la tinta y es fácil de manipular. Véase también Manera negra y mediatinta.

H.C.: (Hors commerce o fuera de comercio) prueba de uso no comercial.

Incunable: Libro o estampa impresos antes de 1500.



Impresión: Véase estampación.

Laca de Bombillas: Se usa como alternativa al barniz cuando es necesario proteger la parte posterior de las planchas ante el ataque de los ácidos.

Linograbado: Grabado tipográfico obtenido a partir de una placa de linóleo. Deriva de la xilografía y su aparición se remonta a principios del siglo XX.

Linóleum o Linóleo: Plancha que se compone de la mezcla amasada de blanco de España con aceite de linaza prensada sobre una arpillera. En origen se utilizó como recubrimiento para los suelos de las viviendas.

Litografía: (Del griego lithos, piedra) Arte de dibujar o grabar en piedra para multiplicar los ejemplares de un dibujo. Fue ideada en 1796 por el alemán Senefelder.

Manera Negra, Grabado a la Mediatinta o Mezzotinta: Ludwig von Siegen, nacido en Holanda en 1609 puso en práctica en 1642 este procedimiento de grabar, llamado en España “al humo”, en Francia antiguamente “arte negro” y actualmente más conocido como “a la manera negra”.

Mantillas: Piezas de fieltro que sirven de amortiguación entre el papel y el cilindro superior. Tradicionalmente se usaban tres o cuatro finas. En parte por la dificultad de conseguir mantillas como las que podemos encontrar hoy en tiendas especializadas. Con una única mantilla de 1cm. de grosor podemos obtener estampaciones perfectas.

Marca de la Plancha: Huella que deja la plancha a modo de plafón en el papel debido a la presión ejercida sobre el mismo durante la estampación.

Metales: El cobre y el zinc (sustituído en ocasiones por el “micrometal” que se comercializa con una cara con protección anticorrosiva) son los de uso más frecuente, además se utilizan el hierro, el acero dulce, el aluminio, el bronce y el magnesio.

Cobre (Cu): Metal de color rojizo brillante muy dúctil y maleable, el más tenaz después del hierro al que le sigue en importancia.

Zinc. (Zn): Metal de color blanco azulado, brillante en su corte reciente de estructura laminosa y bastante blando. Esta última característica le hace fácil de trabajar en detrimento de su resistencia durante la estampación.

Moleta: Instrumento para moler los pigmentos en polvo empleados en la elaboración de la tinta.

Monotipo o Monotipia: Impresión de un ejemplar único.

Mordida: Acción de ataque corrosivo del ácido sobre el metal. Véase mordientes.

Mordida Oblicua: Se llama así a la mordida gradual que se obtiene como consecuencia de sumergir oblicuamente y de manera progresiva la plancha en el baño ácido.

Mordida Profunda: Si la plancha se realiza con la intención de realizar una estampación simultánea a dos tintas,



es decir utilizando el sistema calcográfico (entallas) y el tipográfico (relieves) en una misma pasada por la prensa, se realiza una mordida más vigorosa de lo habitual.

Mordientes: Ácido Crómico, Ácido sulfúrico. Ácido Nítrico. El mordiente más clásico y característico del cobre es el ácido nítrico, llamado también aguafuerte y de él toma su nombre el procedimiento.

Mordiente Holandés: Solución de ácido clorhídrico y clorato potásico usada para trabajos delicados en cobre.

Percloruro de Hierro: Llámase también a este producto cloruro férrico y sesquicloruro de hierro. Tiene aspecto de piedras amarillentas, que generalmente están húmedas.

Muñeca: Almohadilla cubierta de cuero y forma de seta invertida. Su mango puede ser del mismo material pero también se pueden hacer o encontrar, comercializadas, con mangos de madera. Se suelen ser utilizadas tanto para aplicar el barniz como la tinta sobre la plancha. Para esto mismo hay quién las prefiere de fieltro. Véase también estampación.

Pátina: Placa calentadora. Caja de metal de superficie plana en cuyo interior se encuentra un quemador o resistencia eléctrica. Con objeto de calentarla y transmitir el calor a la plancha puesta sobre ella tanto para facilitar el barnizado como el entintado. Ambos fluyen mejor con el calor.

Punta Seca: Método directo de grabado que se caracteriza por el uso del instrumento de su mismo nombre; Mango de madera que termina en una aguja de acero afilada o una punta de diamante.

Reacuñación: Se llama así a una posterior estampación de una lámina, piedra o plantilla originales. Las reacuñaciones suelen ser positivas o sin la autorización del artista.

Registros: Son marcas que permiten saber, por ejemplo en calcografía, la posición exacta en la que debemos colocar el papel y la plancha entintada.

Resina o Colofonia: Sustancia sólida insoluble en agua y resistente a los ácidos. Se disuelve con alcohol o acetona.

Rulina o Ruleta: Ruedecilla giratoria dentada que se utiliza para crear texturas de forma directa (manera negra) o sobre barniz a la cera. Se comercializan en modelos diversos con estructuras de líneas o puntos.

Serigrafía: Técnica de origen oriental denominada originalmente impresión con estarcido de seda debido a las pantallas de seda.

Suite: Colección de planchas o estampas con un tema común.

Tarlatana: Tipo de gasa con apresto utilizada para limpiar la tinta sobrante en calcografía.

Tirada o Tiraje: Se denomina tirada al juego de estampas idénticas procedentes de la misma lámina, piedra, plantilla u otra superficie.



Tórculo: Prensa para estampación calcográfica compuesta por dos rodillos -accionados manual o mecánicamente - entre los cuales se desliza una lámina (platina) sobre la que se coloca la plancha grabada y entintada.

Xilografía: Del griego xylon, madera. I. Xylography; Fr. Xylographie; A. Holzschnedekunst; I. Xilografía. Arte de grabar motivos en madera con objeto de reproducirlos. (Tipográficamente). Estampa o impresión tipográfica obtenida con dicha técnica.

Zincografía: Técnica en la que se sustituyen las tradicionales piedras por planchas de zinc previamente graneadas. 



Índice de Ilustraciones



Índice de Ilustraciones

- Pag. 1. Ilustr. 1. Santa Cruz-Cueva de las Manos en Argentina. Su antigüedad es de 9.300 años. Improntas de las manos negativas
- Pag. 2. Ilustr. 2. Manos en una Pared-Ciudad de México, Ian de seis años (izquierda). Zöe de cuatro años, (derecha). Improntas de las manos positivas con tinta china. 2010
- Pag. 3. Ilustr. 3. Danza de la Muerte. Hans Holbein el Joven. 1538
- Pag. 4. Ilustr. 4. Self portrait leaning on si. Rembrandt. 1639
- Pag. 4. Ilustr. 5. José Francisco Goya. Le sommeil de la raison engendre des monstres. Eau forte. 1793
- Pag. 5. Ilustr. 6. Alberto Durero. Melancolía I. Aguafuerte. 31 cm x 26 cm (9.5 x 7.5 inches). 1514
- Pag. 7. Ilustr. 7. Henri de Toulouse-Lautrec. Moulin Rouge. La Goulue. barevna litografie. 192 x 122 cm (75.20 x 46.06 in). 1891. Musée Toulouse-Lautrec. Albi, France
- Pag. 8. Ilustr. 8. Pablo Picasso. Woman with Green Hair. Lithography. 1949
- Pag. 16. Ilustr. 9. Periódico El Jicote. A la cuerda los que quieren (echar la maroma para caer parados)
- Pag. 16. Ilustr. 10. Periódico. La Gaceta Callejera
- Pag. 17. Ilustr. 11. Periódico. Gil Blas Comico
- Pag. 17. Ilustr. 12. Periódico El Popular
- Pag. 18. Ilustr. 13. Corrido. El Fin del Mundo
- Pag. 18. Ilustr. 14. Corrido. La Tarasca
- Pag. 18. Ilustr. 15. Corrido. Los Espíritus
- Pag. 19. Ilustr. 16. Ejemplos. Los 7 Vicios
- Pag. 19. Ilustr. 17. Ejemplos. Josefina Lara
- Pag. 19. Ilustr. 18. Ejemplos. Una Hija en Pacto con Satanás
- Pag. 22. Ilustr. 19. La Calavera
- Pag. 23. Ilustr. 20. Calavera Huertista
- Pag. 23. Ilustr. 21. Calavera. Don Quijote y Sancho Panza
- Pag. 28. Ilustr. 22. Ehecatl-Quetzalcoatl y Mictlantecuhtli



- Pag. 29. Ilustr. 23. Codex du Corps Legislatif, Magliabechiano. Mictlantecuhtli . Biblioteca Nazionale Centrale di France
- Pag. 39. Ilustr. 24. Zöe Atenea. Muñeca. tres años. Plumon sobre Papel de Color.18 x 14 cm. 2009
- Pag. 40. Ilustr. 25. Zöe Atenea. Mi Hermano Ian (Boceto). tres años. Lápiz Color sobre Papel. 22 x 16 cm. 2009
- Pag. 58. Ilustr. 26. Zöe Atenea. Mi Papá y Yo. cuatro años seis meses. Lápiz Color sobre Papel. 28 x 21.5 cm.2010
- Pag. 62. Ilustr. 27. César Efraín Flores Martínez. ocho años. Animales Prehistóricos. Monotipia. 16 x 25 cm. 2003
- Pag. 62. Ilustr. 28. Nelson Emilio Trujillo. nueve años. Animales Prehistóricos. Monotipia. 15 x 20 cm. 2003
- Pag. 63. Ilustr. 29. Leslie Zavala Trejo. nueve años. Mi Sueño. Grabado con Texturas y Sellos Naturales. 25 x 32 cm. 2003
- Pag. 63. Ilustr. 30. José Arturo Valiente Rojas. nueve años. Mi Sueño en un Ave. Grabado con Manos y Huellas Dactilares. 25 x 32 cm. 2003
- Pag. 63. Ilustr. 31. Bruno Coen Trueba. nueve años. Mi Sueño en el Espacio. Grabado con Plantillas. 25 x 20 cm. 2003
- Pag. 64. Ilustr. 32. Norma Leticia Jurado Pastrana. nueve años. Los Venados. Grabado en Unicel. 20 x 25 cm. 2004
- Pag. 64. Ilustr. 33. Daniela Ochoa Tavira. nueve años. Mariposa. Grabado en Unicel. 25 x 20 cm. 2004
- Pag. 64. Ilustr. 34. Samuel González Tirado. nueve años. El Cazador con Flecha. Grabado en Unicel. 25 x 20 cm. 2004
- Pag. 65. Ilustr. 35. Norma Yolanda Alva Morales. nueve años. Mi signo Prehispánico(serpiente). Grabado en Linóleo (Linóleografía). 15 x 20 cm. 2005
- Pag. 65. Ilustr. 36. Miriam Moran Mendoza. nueve años. Mi signo Prehispánico(colibrí). Grabado en Linóleo (Linóleografía). 15 x 20 cm. 2005
- Pag. 66. Ilustr. 37. Saul Rojas Gomez. nueve años. Cactus en el Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005
- Pag. 66. Ilustr. 38. Alma Mendoza Molina. nueve años. Atardecer en el Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005



- Pag. 66. Ilustr. 39. Alejandro Ruiz Zavala. nueve años. El Sol del Desierto. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2005
- Pag. 66. Ilustr. 40. Christian Hadad Montiel Aguilar. nueve años. El Bosque. Grabado en Madera (Xilografía). 15 x 20 cm. 2001
- Pag. 67. Ilustr. 41. Abril Ortiz. doce años. Grabado en Acrílico (Punta Seca). 20 x 20 cm. 2002
- Pag. 68. Ilustr. 42. Enrique Guadarrama Solís. catorce años. Grabado en Acrílico (Punta Seca). 20 x 20 cm. 2004
- Pag. 68. Ilustr. 43. Enrique Guadarrama Solís. veintidos años. Grabado en Madera (Xilografía). 28 x 19 cm. 2010
- Pag. 70. Ilustr. 44. Christian Hadad Montiel Aguilar. diez años. Mi Puppy. Grabado al Aguafuerte (Zincografía). 10 x 16 cm. 2002
- Pag. 71. Ilustr. 45. Christian Hadad Montiel Aguilar. diez años. El Gato en la Noche. Grabado al Aguatinta (Zincografía). 10 x 16 cm. 2002
- Pag. 72. Ilustr. 46. Adriana Guadarrama Solis. catorce años. Grabado al Barniz Blando (Zincografía). 10 x 16 cm. 2005
- Pag. 85. Ilustr. 47. Louis Montiel. Autorretrato en el Taller de Grabado Leopoldo Méndez. ENAP/UNAM. 2010



Capitulares



Hans Holbein el Joven, que alcanzó gran fama por sus numerosas obras y retratos, logró crear una gran reputación entre 1523 y 1526 gracias a la serie de 51 dibujos sobre el tema alegórico medieval de la *Danza Macabra*.

Aquellas obras que con los textos, trataban de concientizar a la gente sobre lo cercana que estaba la muerte, sobre todo a la serie de epidemias que azotaron a Europa en aquella época y que cobraron millones de vidas.

Su fascinación por la Muerte terminó cuando paradójicamente el artista murió víctima de la Muerte Negra. 

Índice de Video DVD



Índice de Video DVD

1. Animación Interactiva anexo a tesis de los grabados de los niños del Taller Experimental de Grabado del TIAP, ENAP/UNAM; una recopilación gráfica de diez años.

Características del DVD

- Animación Interactiva realizada en Adobe Flash CS5 & Soft-Media.
- Archivo tipo SWF
- Ejecutar con cualquier reproductor Flash se recomienda últimas versiones
- PC & MAC



2. Video anexo a tesis de entrevista a los niños y al Maestro José Luis Montiel Tejeda, del Taller Experimental de Grabado del TIAP, ENAP/UNAM; en el 2004.

Características del DVD

- Video cápsula de TV UNAM, Arte y Cultura, Exposición del Taller Infantil de Artes Plásticas TIAP. (transmitido en diversos canales de Televisión local, Canal 22, Canal 11, Canal 34 TV Mexiquense y Cable por el Canal 411).
- Galería Luis Nishizawa, ENAP/UNAM, Plantel Xochimilco, México TV UNAM, D.R. 2004.
- Duración 3:47 minutos
- Ejecutar con cualquier reproductor de video
- PC & MAC



3. Ver On-line en www.arslumont.mex.tl