

00261

12

W^o

CONSIDERACIONES
PROPOSITIVAS PARA LA PLANEACION,
DISEÑO Y MONTAJE DE EXPOSICIONES:

MEMORIA DE LA EXPOSICION

LA MAGIA DEL GRABADO

Gerardo Portillo Ortiz

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES. ORIENTACION PINTURA

1996



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Contenido

Introducción 5

Capítulo I

Espacio Museográfico Universitario de las Artes (EMUA) 9

Introducción 11

- 1.1.** *Planteamientos* 13
- 1.2.** *Justificación histórica* 19
- 1.3.** *Formulación conceptual* 25
- 1.4.** *Estructura organizativa* 31
- 1.5.** *Recursos humanos* 47
- 1.6.** *Distribución de espacios* 50

Capítulo II

Proyecto para la creación de la exposición La Magia del Grabado 57

Introducción 57

- 2.1.** *Planteamiento de la propuesta* 58

Capítulo III

Memoria Gráfica de la exposición La Magia del Grabado 89

Introducción 91

- 3.1.** *De la planeación al montaje* 95

Bibliografía 119

Introducción

El desarrollo de la investigación especializada durante las últimas décadas en diversos campos del conocimiento permite reconocer que la confluencia de métodos de trabajo y la convergencia de formulaciones disciplinarias es similar a la tendencia al diálogo entre los investigadores y los productores artísticos.

El Discurso Museográfico Contemporáneo (DMC), fue concebido partiendo de reflexiones como la descrita anteriormente, de ahí su carácter de grupo interdisciplinario. Formado casi exclusivamente por maestros y alumnos de la ENAP, fue iniciado con el objetivo primario de evaluar el discurso museográfico de algunos museos y exposiciones que en su momento fueron considerados representativos de la museografía contemporánea, tanto de México, como del extranjero. Para ello se diseñó un modelo de análisis considerando los elementos icónicos (la representación), los iconológicos (sus connotaciones) y los iconográficos (su contexto), partiendo del punto de vista del público visitante, así como las condiciones del diseño, la producción y la evaluación de los espacios museográficos utilizando metodologías acordes al contexto social. Lo anterior, pensando que los museos en la actualidad han rebasado sus antiguas acepciones al funcionar como medios de comunicación complejos en los que el visitante es referencia fundamental para la creación del discurso del productor museográfico.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), el interés por los museos no es nuevo, especialmente si se toma en cuenta que la nuestra se inicia como escuela-museo, desde su fundación en 1781 como Real Academia de las tres nobles artes; Pintura, Escultura y Arquitectura de San Carlos de Nueva España, creada para la formación de productores plásticos que requerían la observación de obras de arte para complementar dicha instrucción. Es así como los maestros europeos que llegan a impartir clases traen consigo obras para la educación del buen gusto de sus alumnos a través de la copia y poco a poco van formando un rico acervo de obras europeas que incluye grabados, pinturas y copias en yeso de las más notables esculturas de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento, acervo que con el tiempo se enriquece con obras de sus profesores y alumnos, quienes aportan, además de grabados y troqueles para la elaboración de monedas y medallas, dibujos, pinturas y esculturas originales. Este acervo fue base para la creación de galerías de arte en su edificio.

En los planes y programas de estudio durante ciertas épocas, fue obligada la copia de las obras exhibidas en la propia escuela. Así, la relación entre los miembros de la escuela y las obras ha sido y continúa a través de sus propias galerías y exposiciones.

En museografía, la importancia de la creación artística no es superior al modo de exhibir las obras; éste debe ser planteado en varios aspectos, como lo son el expresivo, el estético, el didáctico, el cronológico, etcétera. Esto ha sido razón para conformar un grupo interdisciplinario dentro de la escuela para el estudio y creación de los museos y sus discursos. En la ENAP, el porcentaje de su población así como de sus egresados que estudian, trabajan e investigan en relación a esta área, olvidada muchos años, está en aumento y proporciona nuevos enfoques, mismos que *El Discurso Museográfico Contemporáneo* se encarga de estudiar sistemáticamente, teniendo entre sus objetivos y para un futuro no lejano, el establecer estudios metódicos y escolarizados en relación a dicha área.

Es importante el nombrar al Proyecto de Investigación e Innovación Docente *El DMC* en el presente trabajo ya que parte de los frutos obtenidos, en los cinco años de existencia, desde su creación propuesta por la Maestra Ofelia Martínez y quien escribe, ha sido la planeación, diseño y montaje de la exposición temporal *La Magia del Grabado*. Esta muestra de obras del antiguo acervo y de la colección contemporánea de la ENAP es pretexto para elaborar las siguientes reflexiones sobre museografía, mismas que fueron la espina dorsal de dicha exposición y pueden serlo de otras futuras.

Entre otros resultados del estudio propositivo, de carácter teórico y analítico, realizados dentro del *DMC* se encuentra el proyecto para la creación del *Espacio Museográfico Universitario de las Artes (EMUA)*. Este proyecto, también aquí presentado, fue el sustento teórico para *La Magia del Grabado*.

Así pues, la relación discursiva del presente documento se fundamenta en el orden cronológico del trabajo realizado para la planeación, diseño y montaje de un espacio museográfico, pudiendo ser éste una exposición temporal o un museo y se presenta un modelo para el estudio y realización de las dimensiones culturales (ritual, educativa y lúdica) de la experiencia de visita a los espacios museográficos. Es bien sabido que entre museógrafos la práctica restringe el tiempo para la reflexión teórica; cuestión que se refleja

en la bibliografía sobre el tema. Actualmente, difícil es recopilar una amplia e interesante muestra de trabajos escritos en nuestro idioma sobre este tema.

Hasta la fecha la mayor parte de los estudios sobre museos existentes en el país y en el extranjero han sido y siguen siendo de naturaleza descriptiva y tienden a la formulación de mecanismos de valoración, de tal manera que el visitante de los espacios museográficos queda reducido a una mera estadística que permite justificar estrategias administrativas o legitimar discursos institucionales.

Por la anterior carencia, otra parte del trabajo realizado por nuestro Proyecto de investigación ha consistido en la búsqueda de investigadores y de textos para presentarlos, principalmente, a la comunidad universitaria. Muestra de este trabajo es la realización de cursos impartidos por investigadores mexicanos y extranjeros y la publicación de dos libros (*Posibilidades y Límites de la Comunicación Museográfica* y *El Museo del Futuro*) y el número especial de la revista *Artes Plásticas* de la ENAP (No 17); así como la preparación de otros libros, actualmente en proceso de diseño. En estos trabajos es claro el contraste con la anterior tradición, la reflexión teórica formulada en nuestra labor, incluyendo el presente, parte del reconocimiento de que el visitante es el elemento estratégico más importante en el proceso comunicativo, precisamente porque sus condiciones específicas de recepción determinan el resultado de los proyectos museográficos y en general, el éxito de las políticas culturales, en su sentido más amplio.

Resulta importante señalar que este contexto de investigación engloba, además de los museos, galerías de arte, sitios históricos, zoológicos, parques naturales, centros de ciencia y otros espacios similares, diseñados con el fin de mostrar sistemáticamente algún aspecto de un determinado acervo natural o cultural, ya sea a través de la puesta en escena de objetos específicos, o bien con el apoyo de módulos interactivos u otras estrategias de carácter educativo.

Jugando con el lenguaje, el tono de los capítulos varía. En los dos primeros, acorde al planteamiento teórico de los mismos, se plantean cuestiones relativas a la planeación, organización, funcionamiento y respuestas del público. Asimismo, se deja notar la influencia, las intenciones y los objetivos que las instituciones promotoras imponen a la museografía. En tanto que en el tercero, recordando la experiencia del montaje, un tono más relajado nos

deja ver la realización práctica de la puesta en espacio, su velocidad, el cambio de ritmo provocado en ocasiones por los últimos ajustes, las situaciones administrativas y la tensión del día de la inauguración. Al comentar, en el tercer capítulo, sobre los guiones temáticos y museográficos, así como presentar material fotográfico de la exposición *La Magia del Grabado*, se pretende enfatizar el hecho de que el discurso museográfico no debe estar basado únicamente en los objetos ya que el resto de los elementos museográficos, como son la gráfica, los soportes, la ambientación, la iluminación, así como el discurso teórico y los medios audiovisuales, entre otros, tienen una importancia que en ciertos casos es equiparable a la de la colección que se presenta.

La importancia del presente trabajo, que parte de nuestra preocupación por este campo de estudio, se encuentra en documentar y reflexionar sobre el quehacer museográfico y sus vínculos, cada vez más cercanos, con el visitante.

TESIS

COMPLETA

Capítulo I

Espacio Museográfico Universitario de las Artes. (EMUA)

Características generales

Introducción

En 1993, la Rectoría de nuestra Universidad, a través de la gestión del maestro Gonzalo Celorio, coordinador de Difusión Cultural, solicitó al maestro José de Santiago, director de la ENAP, la elaboración de un proyecto académico de difusión en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. En respuesta a dicha petición, los investigadores del Proyecto de Investigación e Innovación Docente denominado *El Discurso Museográfico Contemporáneo*, coordinado por quien escribe y la maestra Ofelia Martínez, formulan la propuesta para la creación del Espacio Museográfico Universitario de las Artes, EMUA, el cual según sus características hace destacar la correspondencia del espíritu y marco conceptual con que venía trabajando desde su creación en 1990. La propuesta para la creación del EMUA fue entregada y quedó en estudio para su posterior desarrollo obteniendo una opinión favorable por parte de las autoridades universitarias.

Con la idea de analizar el Discurso Museográfico Contemporáneo y partiendo de la premisa de que éste está conformado interdisciplinariamente, se invitó a participar en nuestro proyecto de investigación, el cual es apoyado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, a profesionistas y académicos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y del Centro de Ecología de la Universidad Nacional.

En su primera fase, este grupo estuvo conformado principalmente por el maestro Manuel López Monroy, profesor de la ENAP, José Francisco Villaseñor Bello, profesor de la ENAP, María de la Paz Silva Contreras, Lauro Zavala, profesor-investigador de la UAM, bajo la dirección de la maestra Ofelia Martínez, con el cargo de corresponsable y de la mía como responsable. Todos ellos han sido fundamentales para el desarrollo del proyecto EMUA y por lo tanto para la puesta en escena de la Exposición Temporal *La Magia del Grabado*.

El Discurso Museográfico Contemporáneo en el documento que se presenta a continuación muestra los resultados para la construcción de un marco conceptual integral y el desarrollo de un aparato instrumental para la planeación, diseño, producción y evaluación de exposiciones, así como para el estudio multifocal del público, en particular la experiencia ritual, lúdica y didáctica que se produce como efecto de la interacción entre la exposición y los procesos productivo-interpretativos de los visitantes.

Al momento de ser solicitado dicho proyecto de difusión, el Antiguo Colegio de San Ildefonso estaba recién restaurado. La actividad del colegio era académicamente pobre, sólo existía la Galería de la Plástica Preparatoriana, de la cual se tenía proyectada su salida a otro sitio. Una vez concluida la restauración mayor del Colegio, se inició la presentación de exposiciones con *México: Esplendores de Treinta Siglos*.

Después de esta magna exposición, es cuando se inician los trabajos teóricos, encaminados a la presentación de este proyecto cultural.

1.1 Planteamientos

1.1.1 Origen e importancia de la propuesta

13

Es innegable la importancia que la Universidad Nacional Autónoma de México tiene en el ámbito de la cultura contemporánea. Su compromiso social es profundo y altamente participativo desde su fundación y a través de cada etapa que históricamente comparte con el desarrollo de nuestra nación. Sus aportaciones no sólo son importantes por su alto nivel de calidad sino que han marcado líneas directrices en las rutas para llegar al conocimiento tanto de las ciencias, las humanidades y las artes. Se distingue por su inquebrantable afán de descubrir nuevas rutas de expresión y comunicación de la cultura, así como de mejorar y acrecentar su importante labor informativa, primero a los universitarios mismos y después hacia un público abierto.

La Universidad tiene un compromiso ineludible con la sociedad, razón por la cual genera programas y espacios a través de los cuales contribuye a la creación de nuevas propuestas en los campos de la investigación, la docencia y la difusión de la cultura.

En el área artística la Universidad posee colecciones de gran valor estético y patrimonial. Sin embargo generalmente éstas son inaccesibles para el público en general e incluso para los mismos universitarios. Por otra parte contextualmente el arte sólo se ha gestado en los últimos tiempos para y por grupos que se encuentran en la élite cultural. El público en general y los alumnos de la Universidad en particular se encuentran alejados de la producción artística contemporánea, de la historia del arte y del conocimiento de los contextos sociales, económicos y culturales en que se han generado.

En la actualidad los museos de arte que existen en el país, y especialmente en la Ciudad de México, excepto ejemplos aislados y/o esporádicos, están pensados para un público conocedor, que es un visitante cautivo de estos espacios. En ellos generalmente la participación que se prevé por parte de los espectadores es contemplativa. En el mejor de los casos se les proporcionan explicaciones didácticas, a través de personas que suelen tener una limitada formación académica.

Ciertamente la presencia de estos espacios es indispensable en la vida cultural del país, ya que como todos sabemos en ellos se realizan esfuerzos

titánicos (si consideramos los apoyos con los que cuentan) por conservar, restaurar y dar a conocer el patrimonio cultural.

La eficiencia y la creatividad con las que se planean y administran estos museos presuponen una experiencia que es importante reconocer pues ella ha conformado en gran medida el perfil cultural de la Ciudad de México.

Sin embargo, hace falta fortalecer centros en donde se propicie la participación activa de los visitantes.

Remitiéndonos al área artística, falta crear un espacio didáctico en donde el visitante tenga la posibilidad no sólo de adquirir información, sino muy especialmente de jugar con el arte, de volverlo parte de su vida cotidiana, de tener una experiencia estética que lo comueva como ser humano y que le motive a producir otras significaciones a partir de la estimulación que reciba en este espacio. En otras palabras, es necesario crear un espacio que le permita sí tocar, sí oler, sí pensar.

La UNAM cuenta con el edificio de San Ildefonso, que como todos sabemos ha sido magníficamente restaurado. Se reinauró como sede de la exposición México, Esplendores de Treinta Siglos.

Con motivo de este gran acontecimiento la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y las demás instancias promotoras han adquirido un compromiso ineludible con la comunidad cultural y con el público general. Este espacio puede y debe ser un espacio vivo universitario de las artes.

Conviene recordar que al igual que otros edificios del antiguo barrio universitario de la Ciudad de México, San Ildefonso ha sido testigo de la historia del país y su presencia en el Centro Histórico de la Ciudad de México ha estado íntimamente ligada a la vida académica universitaria.

Por otra parte, la Universidad ha inaugurado el Museo Universitario de Ciencias, el cual tiene como objetivo el acercamiento de las ciencias al público en general, a fin de que exista una conciencia más clara de su importancia y un acercamiento lúdico hacia estos temas, que tradicionalmente estaban rodeados de la mistificación de lo inalcanzable.

*Este contexto nos lleva a pensar en la formulación de un espacio complementario a los museos del país, un **Espacio Museográfico***

Universitario de las Artes, cuya sede sería naturalmente, el edificio de San Ildefonso.

54 3722
152*

1.1.2. Objetivo general del espacio museográfico

La propuesta para este nuevo espacio museográfico consiste en que las exposiciones que en él se generen cumplan fundamentalmente una función didáctica en relación directa con los diversos campos de la producción artística, para lo cual se utilizarán diversas estrategias para dar consistencia e interés al discurso museográfico.

La textualidad museográfica y el manejo de los contenidos de cada exposición se harán a partir de la vinculación de cada objeto o conjunto artístico con sus respectivos contextos.

Será un espacio interdisciplinario en donde se pretenderá una participación activa y crítica por parte del espectador, y en donde cada una de las actividades estará pensada en términos de buscar un acercamiento entre los artistas productores, las manifestaciones artísticas y el público.

1.1.3. Objetivos específicos del espacio museográfico

- *Propiciar en los visitantes la exploración y la reflexión sobre la dimensión estética de la vida cotidiana.*
- *Contextualizar las manifestaciones artísticas dentro de su entorno histórico-social.*
- *Crear un espacio de experimentación artístico-universitaria que se vincule en la primera instancia con la comunidad universitaria y en segundo lugar con la población en general.*
- *Desmitificar al arte y la enseñanza artística y acercarlas a la vida cotidiana del espectador.*
- *Rescatar el discurso narrativo como elemento comunicativo para los diferentes públicos del museo.*
- *Dar a conocer las colecciones artísticas de la UNAM.*
- *Dar a conocer otras colecciones de alto nivel artístico.*
- *Presentar al público una faceta poco conocida de la actividad artística, es decir, el trabajo cotidiano de los productores artísticos.*
- *Conjuntar diferentes manifestaciones artísticas a partir de temas específicos: plástica, teatro, música, cine, literatura, danza y otros.*
- *Fortalecer las relaciones del arte con otros contextos del saber, como la ciencia, la tecnología, la crítica, el comercio y otras.*
- *Entablar un puente de comunicación con la comunidad universitaria científica a fin de crear un espacio de confluencia en donde se propicie una sensibilización a las manifestaciones artísticas.*
- *Revitalizar la presencia universitaria en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Conviene tener presente la importancia del edificio de San Ildefonso en la vida cultural de la ciudad desde su fundación.*
- *Revitalizar la relación de la UNAM con las otras instancias del Sistema Educativo Nacional.*

- *Generar un espacio dialógico entre los expertos de las artes y el público en general; entre artes y ciencias; entre distintos contextos históricos y perspectivas culturales; entre los lenguajes de los medios masivos de comunicación y otras expresiones de la cultura contemporánea.*

1.1.4. Acciones a desarrollar en el Espacio Museográfico Universitario de las Artes

El objetivo general del Espacio Museográfico Universitario de las Artes, se logrará a partir de la creación de exposiciones tanto permanentes como temporales.

Habrà un espacio museográfico permanente que mostrarà las colecciones del patrimonio universitario.

A su vez existirá otro espacio museográfico que albergará exposiciones temporales las cuales podrán ser de dos tipos.

- *Exposiciones de gran relevancia que serán albergadas por el EMUA organizadas con dependencias extrauniversitarias.*
- *Exposiciones temporales generadas por la propia comunidad universitaria dentro del programa del EMUA y producidas en el propio EMUA.*

1.1.5. Acerca del público potencial

El centro de interés para el grupo interdisciplinario de trabajo es el espectador y la experiencia que derive de su visita al Espacio Museográfico Universitario de las Artes. Planteadas así, consideramos que las acciones de difusión cultural tendrán un impacto mayor en términos de consolidar la educación artística en México.

El público al que estará dirigido este espacio es en primer lugar la comunidad universitaria. Los estudiantes de arte encontrarán un excelente lugar para hacer dialogar sus conocimientos adquiridos en la escuela con las experiencias que se proponen.

En segundo lugar este espacio estará abierto al público interesado en el arte, precisamente quienes sin ser especialistas podrán tener la experiencia de aproximaciones diversas, algunas de ellas muy especializadas y que no son

accesibles en exposiciones de corte más tradicional y con una estructura retórica lineal.

Los especialistas serán no sólo públicos sino actores importantes en la creación y vida del EMUA: historiadores y críticos de arte, artistas, productores, comunicadores, museógrafos, educadores, técnicos en conservación y restauración, todos ellos integrados en equipos multidisciplinarios en torno a un proyecto común.

Por último, la población de la Ciudad de México, y de manera muy especial los habitantes y visitantes del Centro Histórico, encontrarán en este proyecto una nueva etapa en la vida del antiguo barrio universitario.

Se tomará especialmente en cuenta que una parte muy importante que asista al EMUA entre lunes y viernes serán personas que se encuentren en una etapa formativa (niños y adolescentes). Para ellos se programarán tanto visitas escolares como visitas especiales, con el fin de lograr un mejor acercamiento con este tipo de pública.

Serán objeto de una especial atención los visitantes que acudan en grupo al EMUA y los visitantes extranjeros, ya que este espacio ha adquirido una proyección internacional, en la cual estará presente la imagen de la cultura artística universitaria.

De lo anterior se desprende que existirá heterogeneidad de niveles socio-culturales entre el público receptor. Por lo tanto se buscará una lectura asequible para la mayor diversidad posible de visitantes, considerando la posesión de diferentes códigos de interpretación.

1.2. Justificación histórica

1.2.1. Presencia de la Universidad en la vida cultural

19

Las manifestaciones artísticas constituyen una importante dimensión de la vida cultural. Las actividades creadoras del ser humano con su entorno son representativas de la manera como una comunidad entiende su mundo y se entiende a sí misma.

La relación de la UNAM con las actividades artísticas en general y con la formación de artistas en particular ha sido desde hace tiempo extensa, rica y generosa.

A la UNAM como institución académica le ha correspondido un importante papel en la formación profesional de buena parte de los creadores de nuestro país. Además, la UNAM como entidad sociocultural ha generado y apoyado un vasto conjunto de empresas artísticas tanto en los espacios que le son propios (sin ser único ejemplo, la Ciudad Universitaria es un notable espacio plástico arquitectónico), como en el campo de disciplinas pertenecientes al arte teatral, musical, cinematográfico, pictórico y literario. Un gran número de manifestaciones artísticas estimuladas por la UNAM rebasan los límites de lo estrictamente universitario.

En este contexto es clara la pertinencia del interés que la UNAM ha demostrado por las artes, y es consecuente con sus objetivos y con su historia el que se destine uno de sus espacios a la conservación, investigación y exposición permanente de parte de su acervo artístico.

1.2.2. Importancia del patrimonio nacional

En los ideales mismos de las naciones y de los pueblos se distinguen los afanosos esfuerzos por resguardar, rescatar y transmitir los valores culturales que por originales y propios los distinguen de los demás. Esta herencia cultural es el eje sobre el que se construyen las más trascendentales expresiones de un pueblo. Su música, su literatura, las artes en general, así como el sentido de las investigaciones científicas y humanísticas, se encuentran justificadas en razón de estos parámetros que les dan origen, y por ello mismo es fundamental su comprensión, cuidado y difusión.

Dentro de las instancias más comprometidas con esta preocupación, la Universidad juega un papel sustancial, tanto en el registro de los bienes

culturales como en el de su profundo estudio y análisis para acercar estos contenidos al pueblo mismo, del cual emanan.

Igualmente importante es que la propia Universidad en sus recintos de difusión, genere espacios de exhibición abiertos a colecciones de otras instituciones, para revitalizar la presencia universitaria en la cultura nacional y se reafirme de esta manera su papel directriz en la vida artística nacional.

1.2.3. Sobre las colecciones de la UNAM

Cada uno de los rasgos culturales que genera un pueblo, forman parte de su patrimonio, es decir, de su herencia cultural. Estos elementos son de una extraordinaria variedad y riqueza, desde invaluable objetos artísticos hasta piezas musicales y escritos inapreciables que reflejan los mitos, la religión y el modo de sentir de una nación.

El ser humano desde tiempos inmemoriales tiende a preservar objetos, dándoles un valor trascendental en su vida. Así, surge la necesidad por coleccionar lo que actualmente forma parte fundamental de la memoria de un pueblo. En el caso de la Universidad, como institución que produce conocimientos especializados y revalora estos elementos de la cultura, no sólo los rescata y los estudia sino que ella misma es fuente viva de bienes patrimoniales. Por ello y a partir de su fundación ha formado una serie de colecciones que amalgama dentro de su propio patrimonio universitario, y que se forman en sus escuelas, facultades e institutos. Sin embargo, no siempre es clara la importancia de darlas a conocer como tales. Por ello, y para revalorar la importancia de estas colecciones ante la comunidad universitaria y el público en general es fundamental crear un espacio para la divulgación de este patrimonio.

La Universidad cuenta entre los bienes que constituyen su patrimonio numerosas y valiosas colecciones que en conjunto pueden representar la historia del pensamiento y de la educación superior en México.

Desde luego entre las colecciones más notables están el Fondo de Origen de la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico de la Universidad. Algunas de las bibliotecas universitarias poseen en sus acervos libros antiguos y ediciones extraordinarias poco conocidas.

Las colecciones formadas durante años de estudio e investigación son asimismo muy importantes. Entre ellas se encuentran herbarios, ceparios, colecciones zoológicas, mineralógicas, geológicas y antropológicas, y muchas otras.

En sus labores de difusión de la cultura, la UNAM ha logrado reunir también quizás el más importante archivo fílmico y de fotografía artística de Hispanoamérica. Por su parte, la audioteca de Radio UNAM reúne materiales muy importantes que son parte de la historia viva de la Universidad.

De manera especial es necesario destacar las colecciones artísticas que posee la Universidad, entre ellas el Fondo de la Antigua Academia de San Carlos; los murales universitarios de los edificios del Centro Histórico y de los de Ciudad Universitaria; las colecciones del Museo Universitario de Ciencias y Artes; la colección de vaciados originales de esculturas clásicas y renacentistas; la colección de estampa de la Academia de San Carlos y el monumental Espacio Escultórico del Centro Cultural Universitario; las reproducciones y calcas de pinturas de distintos sitios arqueológicos y copias de códices; la bellísima colección de los dibujos a lápiz y al carbón realizados por las sucesivas generaciones de alumnos de San Carlos desde su fundación hasta 1910, y muchas otras.

1.2.4. Importancia del edificio de San Ildefonso

Desde el establecimiento en su sede en 1867 de la Escuela Nacional Preparatoria, en ese edificio se desarrolló parte muy importante de la empresa para construir un gran proyecto educativo nacional. Al igual que los otros edificios del antiguo barrio universitario de la Ciudad de México, San Ildefonso ha sido testigo de la historia del país. Como centro de educación superior contribuyó en su momento a dar un perfil especial a la vida de esa parte de la ciudad, hasta que con la construcción de la Ciudad Universitaria se interrumpió su cotidianidad de clases, discusiones académicas, movimientos estudiantiles y participación de los universitarios en la vida cívica y en la difusión del conocimiento.

1.2.4.1. Edificio de la Compañía de Jesús

El Colegio de San Ildefonso empezó a funcionar exclusivamente como seminario de jesuitas a fines del siglo XVI. Durante el reinado de Felipe III,

tras fusionarse con el vecino Colegio de San Pedro y San Pablo, la institución adquirió el Patronato Real por Real Cédula del 29 de mayo de 1612 y quedó bautizado con el nombre de *Real y Más Antíguo Colegio de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso*. Poco debió durar esta vinculación colegial pues a mediados del siglo XVII, después de una reorganización docente y administrativa, ya se habla con absoluta distinción del *Real Colegio de San Ildefonso*.

El Real Patronato otorgado a *San Ildefonso* dio al Colegio una carácter permanente del que disfrutó más de doscientos años y cuyos reflejos perduraron aún en tiempos de evidente decadencia. Sus alumnos tenían derecho de procedencia sobre los demás colegiales en actos oficiales, el Virrey designaba cierto número de becarios que solía escoger, entre "los jóvenes más distinguidos de la oficialidad o de la capital", estimulando así la formación de una élite juvenil, que por su posición social, estaba llamada a cubrir muchos de los puestos directivos de aquella sociedad y se comprueba por el gran número de ex-alumnos de San Ildefonso, o alonsiacos, que ocuparon cátedras universitarias y siltiales en las audiencias, en los cabildos, en los corregimientos y más aún, en cátedras sagradas y tronos episcopales; bien puede afirmarse que en gran parte la clase directora de la Nueva España fue formada por la Compañía de Jesús en San Ildefonso.

Las fuentes y las crónicas hablan del edificio como Colegio o como Seminario, puntos que suelen ser origen de confusiones. San Ildefonso era un internado de estudiantes que tomaban sus lecciones fuera de su residencia, pero en ella se ofrecían cursos complementarios, prácticas de oratoria, solemnes actos literarios ante la presencia de las más altas personalidades, incluyendo no pocas veces al Arzobispo y al Virrey.

Por el prestigio en ascenso los colegiales aumentaron; de modo que en el siglo XVIII hubo de construirse un edificio mayor que es el que ahora conocemos. En 1718 se habían terminado las nuevas estancias destinadas a los estudiantes de años inferiores y se estrenó la portada más próxima al Colegio de San Pedro y San Pablo, algunos años más tarde se prosiguieron las obras con mayor amplitud y poco antes de medlar el siglo, el Real Colegio de San Ildefonso tenía uno de los mejores edificios civiles que produjo el barroco mexicano.

Con la expulsión de los jesuitas de los territorios de la Nueva España en 1767 la institución jesuita quedó prácticamente acabada. El edificio tuvo diversas suertes: la secularización de la enseñanza durante el primer movimiento liberal en 1833 provocó la transformación de San Ildefonso en Escuela de Jurisprudencia. Restablecida la Compañía de Jesús en 1863, bajo el gobierno conservador de la Regencia, los jesuitas recuperaron el edificio e iniciaron sus cursos en febrero de 1864, sin embargo una determinación liberal del Emperador del 5 de julio de 1865 provocó un cambio de giro en la dirección del centro, suprimiendo toda semejanza con los estudios de los seminarios y asignando un plan de estudios que iba desde los correspondientes al liceo hasta los de Escuela de Derecho. No obstante la nueva dirección desapareció dos años después y con ella la denominación tradicional de Colegio.

1.2.4.2. La Escuela Nacional Preparatoria

En 1867 el Gobierno de la República encabezado por Benito Juárez fundó en el edificio del antiguo Colegio de San Ildefonso la Escuela Nacional Preparatoria. Dado que la Universidad había sido abolida por decreto de Maximiliano de Habsburgo, la Escuela Nacional Preparatoria se convirtió —y por lo tanto su edificio por segunda vez— en la rectora de la vida intelectual en nuestro país.

Al abrir las clases por primera vez en enero de 1868, asistieron unos doscientos alumnos internos y más de setecientos externos. El 15 de mayo de 1869 se expidió la ley de instrucción preparatoria, y el 9 de noviembre del mismo año, se aprobó el reglamento de la expresada ley, haciendo notables reformas en lo concerniente a los estudios preparatorios para todas las carreras.

La nueva Escuela marcó un hito en la historia de la educación en México, pues se introdujeron nuevos planes de estudio basados en la filosofía positivista que el educador y pensador mexicano Gabino Barreda había importado de Francia. En las últimas décadas del siglo pasado con el desarrollo de la Escuela Nacional Preparatoria se inició la construcción del edificio anexo con sus dos patios neocoloniales. El anfiteatro, que después sería bautizado con el nombre de "Simón Bolívar". Se estrenó el 22 de septiembre de 1910 el mismo día que el gobierno de Porfirio Díaz inauguró

la Universidad Nacional de México, como uno de los actos que conmemorar el Centenario de la Independencia.

Las luchas de la Revolución volvieron a desocupar y ocupar el edificio. En 1921, el Secretario de Educación, José Vasconcelos ofreció a un grupo de artistas jóvenes los muros de la nuevamente en funciones Escuela Nacional Preparatoria. Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y David Alfaro Siqueiros plasmaron en el Anfiteatro Simón Bolívar, en los muros del patio grande y del patio chico, así como en los cubos de las escaleras, y en el zaguán, sus propuestas tanto estéticas como sociales y políticas inaugurando lo que se llamaría el "Muralismo Mexicano".

San Ildefonso, como Escuela Nacional Preparatoria y por tanto centro de educación superior, contribuyó en su momento a dar un perfil especial a la vida académica del antiguo barrio universitario, hasta que con la construcción de la Ciudad Universitaria al sur de la ciudad, se interrumpió su cotidianidad de clases, discusiones académicas, movimientos estudiantiles y participación de los universitarios en la vida cívica y en la difusión del conocimiento.

Para muchos universitarios, el edificio de San Ildefonso representa el lugar nostálgico y entrañable de sus primeros años como miembros de la comunidad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para las nuevas generaciones de universitarios debe ser un sitio que recupere su esencia y vitalidad. Un centro de reunión y oportunidad de aprendizaje.

1.2.4.3. México: Esplendores de Treinta Siglos

La muestra *México: Esplendores de Treinta Siglos*, alojada en los patios y salones del Antiguo Colegio de San Ildefonso entre noviembre de 1992 y mayo de 1993 permitió mantener la labor educativa consagrada en el edificio, salvo breves lapsos sin importancia, al haber aplicado una función docente con los Programas dependientes de Servicios al Público organizados por el Departamento de Proyectos Especiales de la Coordinación de Difusión Cultural. Ciento seis estudiantes capacitados como guías, muchos de los cuales prestaron de esta forma su servicio social, condujeron por las 23 salas de la exposición a 182,874 estudiantes de preescolar, primaria, bachillerato, licenciatura y posgrado y ofrecieron visitas al público cada treinta minutos.

México: Esplendores de Treinta Siglos, ha supuesto uno de los acontecimientos culturales más importantes que ha vivido la Ciudad de México y el país, aún si sólo nos referimos a la gran cantidad de espectadores que concurrieron a ella. Su atractivo no sólo ha consistido en el conjunto de las obras que ahí se reunieron de manera excepcional, sino también en que toda la población tuvo oportunidad de reencontrarse con un recinto renovado.

1.3. Formulación Conceptual

1.3.1. Necesidad de un espacio nuevo

La educación sobre el arte ha sido tradicionalmente considerada como un asunto de menor importancia al lado de la educación sobre la ciencia, la técnica o los asuntos de la vida ciudadana.

La educación científica, tecnológica y cívica son abordadas en todos los niveles escolares de manera sistemática, y en los programas educativos se señalan los procedimientos para crear en el educando una serie de habilidades de reflexión y de análisis que en lo relativo a la enseñanza sobre las artes están casi totalmente ausentes. Si en ciencia se enseña el método científico, en arte sólo se muestra la obra terminada, la Obra de Arte, que parece producto de fuerzas misteriosas que se materializan a través del artista que ha recibido el don de la creatividad y que responde a los impulsos de la inspiración.

La Universidad Nacional Autónoma de México, a través de las Escuelas y Centros de Extensión en los que se forman profesionales y especialistas productores en las diversas disciplinas artísticas, así como en los espacios de difusión cultural, ha acumulado una enorme experiencia que hoy requiere ser integrada en un proyecto en el que la docencia y la investigación produzcan formas para que los universitarios en primera instancia y la población en general integren a sus conocimientos los del arte y sus contextos.

1.3.2. El museo como medio de comunicación

Partimos del principio de que un espacio museográfico es un medio de comunicación. Aunque en su origen el museo se creó como resguardo de un patrimonio cultural, a la fecha se han multiplicado sus funciones.

Los objetos siguen siendo importantes, pero son sólo un elemento más de todo el conjunto de recursos de significación que el visitante puede interpretar. Cualquier exposición tiene como objetivo fundamental poner en común ideas o información, que en este caso serán sobre las artes.

La lectura de una exposición se produce por el conjunto de significaciones de varios elementos, entre ellos: el espacio arquitectónico, los soportes tridimensionales, los objetos, la iluminación, los elementos gráficos de información (integrados por el empleo del lenguaje icónico y el textual), además de los recursos tecnológicos audiovisuales y otros que se encuentren en la muestra.

En una exposición puede existir una estructura secuencial en donde las intenciones de los emisores pueden ser implícitas o explícitas. En cualquier caso, su lectura puede ser colectiva o individual, pero siempre una actividad socializada.

Las exhibiciones son creadas para un destinatario específico, por lo que es muy importante el papel que éste desempeña en la interpretación y comprensión del discurso museográfico. Dentro de la planeación museográfica se debe prever su participación.

Generalmente, la conformación de todo este complejo sistema de significaciones está realizada por un equipo interdisciplinario de trabajo, y el resultado de este esfuerzo puede tener una vigencia que va desde varios meses, hasta una secuencia de años que puede ser indefinida.

Por último cabe mencionar que la visita a una exposición ocurre generalmente en el tiempo libre del espectador e implica la participación total de su capacidad perceptiva (ver, oír, tocar, en algunos casos oler y gustar). Por ello, exige del espectador una respuesta activa desde el mero acto de desplazarse hasta el sitio de la exposición y de caminar dentro de ella, hasta la creación de su propia interpretación narrativa de la experiencia de visita.

1.3.3. Participación activa del espectador

La apreciación de la dimensión estética de la experiencia cultural requiere de un ambiente que propicie una interacción dialógica entre el visitante y todo aquello que le ofrece un espacio museográfico.

Para lograr este diálogo en el que el visitante habrá de jugar un papel activo, se requiere que en este espacio se enfatice la posibilidad de reconocer el contexto al que una determinada experiencia estética pertenece, de tal manera que el mismo visitante pueda establecer un diálogo con aquella, a partir de sus propios referentes contextuales

Esto se podrá lograr con el empleo de ambientaciones historiográficas, reconstrucciones narrativas de experiencias de creación artística, módulos interactivos y otras estrategias discursivas que aprovechen los recursos tradicionales y aquellos otros que ahora ofrece la tecnología contemporánea.

1.3.4. Relación entre la producción y la lectura del arte

Una estrategia museográfica que permite articular la producción y la lectura de las artes consiste en involucrar al visitante en la experiencia de la producción artística. Para ello se podrá ofrecer un espacio de talleres temporales dirigidos a adultos y niños, en relación directa con el tema de las exposiciones.

Otras estrategias museográficas que podrían cumplir este objetivo serían la creación de espacios en los que el visitante pueda observar *in situ* a los creadores artísticos durante el proceso de preparación y elaboración de su trabajo.

1.3.5. Ejes de sentido de las exposiciones

La característica particular de las exposiciones que habrán de montarse en el recinto del Antiguo Colegio de San Ildefonso, será la de proponerse realizar un proceso de educación cuyo contenido son las artes.

En consonancia con las definiciones que han orientado el trabajo previo a la formulación de esta propuesta, lo educativo se entiende como un proceso en donde el espectador a partir de su experiencia puede modificar o enriquecer algún aspecto específico de su visión del mundo.

Esto se llevará a cabo a partir de la oferta de diversas lecturas posibles para el espectador, quien será de esta manera más que un receptor pasivo, un interlocutor-productor de sentido.

Frente a la exposición, el espectador pone en relación su capacidad interpretativa con la propuesta de sentido de aquélla. No habrá un único sentido ni será uno sólo el correcto. La exposición será formulada con una retórica compleja e integral: lo cronológico integrado a lo formal; lo contextual a lo estético; el oficio a la temática, y así sucesivamente.

En términos generales, las exposiciones estarán construidas alrededor de tres ejes de sentido, cada uno de los cuales a su vez será articulado con otros más según se trate de exposiciones temáticas, de autores, estilos o corrientes determinadas, de obras o conjuntos de obras, de períodos históricos, etc.

Los tres ejes de sentido serán los siguientes:

1.3.5.1. La obra

A diferencia de lo que ocurre en las exposiciones tradicionales, la aproximación a la obra estará desprovista de elementos mistificadores. En nuestra propuesta, la aproximación a la obra tenderá a desentrañar los aspectos más concretos de su producción: el concepto, los materiales, la técnica y el oficio.

1.3.5.2. El contexto

Si bien se destacará en la obra la acción individual de su productor, en las exposiciones se integrarán los elementos que permitan al espectador reconocer al fenómeno artístico como uno más, integrado al conjunto de los procesos culturales: las exposiciones mostrarán quiénes eran los personajes más relevantes en la cultura, el arte y el pensamiento de la época y qué hacían; cuáles eran las tendencias en las políticas culturales del momento; qué vicisitudes de la vida personal del autor parecían determinar su perfil como artista y como ser social; qué se producía al mismo tiempo en la ciencia, en la filosofía y en las otras artes, etc.

1.3.5.3. La interpretación estética

El tercer eje de sentido tendrá un carácter más académico que los anteriores. En éste se propondrán al espectador como elementos de interpretación los conceptos estéticos contemporáneos a la obra, así como la posibilidad de contrastarlos con otras concepciones. De esta

manera la crítica (en el sentido más amplio del término) será el contenido fundamental de la exposición y donde su valor educativo se hace patente. Se evitará en lo posible preconizar sobre un sólo concepto de arte y en cambio se intentará propiciar en los visitantes una diversidad de experiencias estéticas.

1.3.6. Exposiciones formuladas por equipos interdisciplinarios

Considerando la complejidad que implica la producción de exposiciones, es indispensable que este Espacio cuente con los profesionales especializados en el área, a fin de formular un discurso museográfico consistente.

Para tales efectos la propia Universidad cuenta con los especialistas que pueden configurar satisfactoriamente el equipo de trabajo de este nuevo espacio museográfico.

La investigación previa a las exposiciones las pueden llevar a cabo los propios investigadores de arte, tanto los que se encuentran en el Instituto de Investigaciones Estéticas como otros miembros de Facultades, Escuelas y Centros. La conceptualización museográfica puede ser desarrollada por artistas y comunicólogos destacados de la propia Universidad y no cabe duda de que en el diseño pueden participar, entre otras, las Escuelas de Arquitectura, de Diseño Industrial y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Para la elaboración de material museográfico didáctico se puede contar además con el CESU, TV UNAM, Radio UNAM, CISE, GISM y otras instancias de apoyo.

En las actividades colaterales habrán de participar activamente todas las instancias artísticas de nuestra casa de estudios, Escuela Nacional de Música, Centro Universitario de Teatro, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Direcciones de Literatura, Teatro y Danza, de Actividades Musicales y de Actividades Cinematográficas.

1.3.7. Vinculación del arte con sus contextos sociales económicos y culturales

Las manifestaciones artísticas son consideradas en este proyecto como parte de un proceso más amplio, y como una dimensión cultural cuyo conocimiento permite acceder a su vez de manera privilegiada al contexto socioeconómico

y cultural del que surgen aquellas. Este conocimiento puede ser propiciado al ofrecer al visitante elementos contextuales, de tal manera que cada fragmento del discurso museográfico conserve una autonomía relativa en relación con el resto. De esta manera, el visitante puede explorar cada sección de manera independiente a las demás, como ocurre durante la emisión de un programa televisivo que forma parte de una serie, o como ocurre durante la lectura de un cuento que forma parte de una secuencia narrativa. Al inicio de su recorrido se le podrá ofrecer un menú de opciones, para que el visitante seleccione aquello que le despierta un interés específico, como ocurre al hojear una revista.

1.3.8. Vinculación del arte con otras disciplinas

Si el proceso comunicativo está condicionado por la intensidad de la interacción entre el contexto del visitante (sus horizontes de experiencia y de expectativas) y el contexto del discurso museográfico que se le ofrece, entonces resulta crucial ofrecer la mayor diversidad posible de referentes contextuales.

De esta manera, si en lugar de solamente objetos de arte se enfatiza la dimensión sensorial y sensible y la diversidad de experiencias estéticas que puede disfrutar el visitante, resulta imprescindible ofrecerle un espacio en el que las manifestaciones artísticas entablen un diálogo con otras manifestaciones culturales, lo mismo científicas que tecnológicas, sociales y humanísticas, tanto en el plano de la intimidad y la cotidianidad como en el de los acontecimientos colectivos e institucionales, y lo mismo en el ámbito más canonizado que en el de los lenguajes experimentales y las exploraciones fronterizas.

De esta manera se podrá contribuir a lograr que la experiencia de visita sea satisfactoria para la instancia que produce las exposiciones y para el visitante real, virtual y potencial.

1.3.9. Tecnología en el arte

Cada vez resulta más estrecha la relación entre las innovaciones tecnológicas y la investigación artística. Herramientas sofisticadas y de gran complejidad tecnológica como el fax, el video o los equipos de cómputo, forman parte

cada vez menos excepcional de los recursos de los artistas del sonido y la imagen. Sin embargo, el público no especializado suele encontrarse alejado de los experimentos artísticos relacionados con estas tecnologías. Uno de los propósitos del EMUA será el de estar atento a estas prácticas y acercar los resultados de estas experiencias al público, tomando siempre en cuenta el aspecto didáctico y de información integral que ya se ha señalado.

1.3.10. Arte alternativo

Alguien dijo en una ocasión que el arte moderno será revolucionario o no será. Esta vocación crítica del arte provoca con frecuencia que éste se cuestione a sí mismo y continuamente se encuentre replanteando sus principios y reformulando sus términos. Los resultados de esta práctica suelen ser obras de difícil lectura a las que el público llega a sentir en ocasiones casi incomprensibles. El conocimiento de las ideas e intenciones que intervienen en la producción del arte contemporáneo puede ayudar a evitar este fenómeno de alejamiento. Uno de los objetivos del EMUA será acercar al público a estas manifestaciones alternativas y colaborar en la ubicación y el entendimiento de estas prácticas artísticas.

1.4. Estructura organizativa

En la estructura general de la Universidad Nacional Autónoma de México existen diversas instancias para la investigación, la docencia y la difusión. En la propuesta que ahora presentamos, el EMUA sería una instancia en la que se realizarían todas estas actividades bajo la Coordinación de Difusión Cultural.

Por cuanto se trata de un espacio para el trabajo interdisciplinario y en el que concurren los intereses de varias instancias universitarias, se propone que su ubicación en la estructura general de la UNAM sea como se muestra en la siguiente página.

El EMUA contaría con cuatro áreas sustantivas y una más, de apoyo administrativo. Las áreas sustantivas serían: Investigación, Planeación y Producción Museográfica, Difusión, Conservación y Restauración.

A cada una de estas áreas correspondería la realización de funciones específicas dentro del sistema global, así como el desarrollo de programas académicos especiales, que serán detallados más adelante en este mismo documento.

El área administrativa tendrá la función central de servir de apoyo a las otras cuatro.

1.4.1. Area de Investigación

Con el fin de apoyar un proyecto innovador en la puesta en escena museográfica se requiere la creación de un centro de investigación sobre el discurso museográfico contemporáneo, único en el contexto académico internacional. Su objetivo sería la investigación, discusión y difusión de la importancia de las exposiciones y museos como medios de expresión cultural.

Esta unidad podrá ofrecer apoyo conceptual en la formulación de las exposiciones del Espacio Museográfico de las Artes.

1.4.1.1. Programas

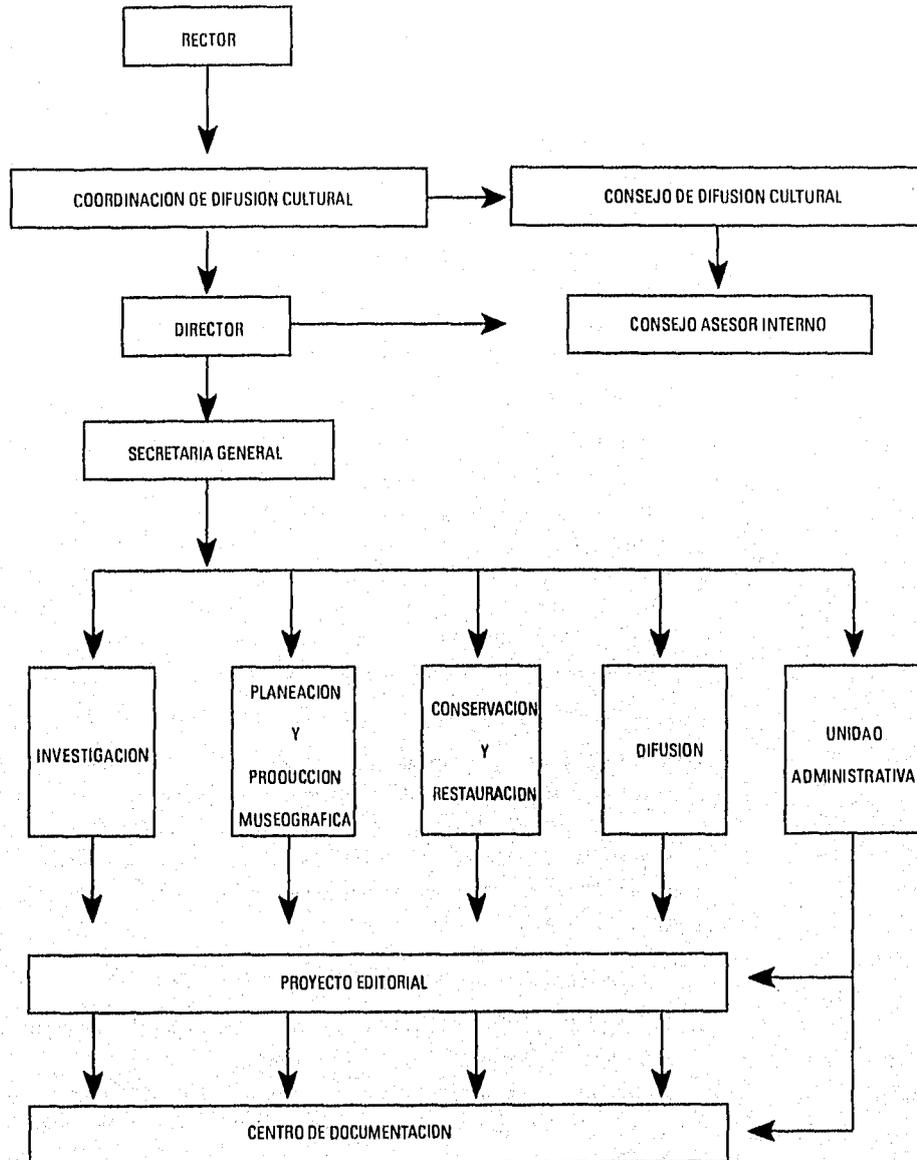
Programa de Investigación el Discurso Museográfico Contemporáneo

Su objetivo será el estudio de los procesos de comunicación en los espacios museográficos, con la participación de especialistas de diversas disciplinas científicas, sociales, tecnológicas y humanísticas. Las líneas de investigación que en este programa serán las siguientes:

- *comunicación museográfica*
- *planeación museográfica,*
- *producción museográfica,*
- *educación en espacios museográficos,*
- *estudios sobre el público,*
- *evaluación de exposiciones,*
- *nuevas tecnologías en exposiciones y documentación de colecciones.*

ORGANIGRAMA

33



Programa de investigación sobre el Antiguo Colegio de San Ildefonso

Un propósito de primera importancia en el EMUA, es el de restituir al edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso su preeminencia entre los que conforman el viejo barrio universitario del centro de la Ciudad de México, así como resaltar su importancia como sede del desarrollo histórico de buena parte de la cultura y la educación nacionales.

Por esta razón en la propuesta para la creación del EMUA se ha considerado pertinente la incorporación de dos líneas permanentes del programa de investigación sobre el Colegio de San Ildefonso, de los que pudiera eventualmente derivarse también programas de exposiciones y publicaciones.

Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Se intentará establecer un proyecto de investigación histórica y documental así como el programa permanente de restauración y conservación del inmueble de San Ildefonso. Desde luego éste sería un proyecto emprendido de manera interdisciplinaria y en él colaborarían especialistas e investigadores que podrían provenir de las siguientes instancias universitarias: Escuela Nacional Preparatoria, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Centro de Estudios sobre la Universidad entre otras.

Estudios Históricos sobre la Escuela Nacional Preparatoria.

La Escuela Nacional Preparatoria, podría diseñar un proyecto de investigación propio del que se derivarían programas de exposiciones temáticas que se llevarán a cabo bajo el espíritu y con el carácter de un proyecto académico de nivel de excelencia como corresponde por una parte, a la tradición de la Escuela Nacional Preparatoria como a la que se pretende implantar por otra parte en el EMUA.

Programa de estudios sobre el Muralismo Mexicano

Dado que el edificio de San Ildefonso alberga murales de primera magnitud, se puede crear una línea de investigación en torno a este movimiento que tuvo un papel predominante en el arte y la cultura nacional. Se podrían hacer estudios de tipo histórico, de producción artística y técnica, de valoración crítica, etc.

Por supuesto los resultados de investigación en torno al muralismo crearían la infraestructura para la puesta en escena de una muestra permanente y/o exposiciones temporales que permitan al espectador contextualizar la lectura de los murales dentro del edificio de San Ildefonso.

Programa de formación de recursos humanos

Para lograr sus fines, este Programa contará con –y en su caso contribuirá a formar– especialistas en procesos de conceptualización, administración, comunicación, historiografía y evaluación de espacios museográficos, y contará con sus propios centros de documentación e información y programas de difusión e intercambio académico.

Programa de intercambio académico

Con centros de investigación museográficos nacionales e internacionales. Como parte fundamental de todo trabajo sistemático de investigación universitaria, el Programa de Investigación sobre el Discurso Museográfico Contemporáneo deberá contar con mecanismos de difusión e intercambio de experiencias con la comunidad académica y con grupos de trabajo e investigación sobre museos del país y del extranjero. Para lograr este fin se ha pensado en la creación de su propio Programa Editorial y en la organización de encuentros internacionales periódicos.

Programa de acopio de información y documentación

Este espacio deberá contar con su propio programa de acopio de información y documentación con el objetivo de crear un acervo bibliográfico, hemerográfico, de video, fotográfico, etc., que sirva de consulta al público en general y al propio personal del EMUA, todo esto con el fin de integrar paralelamente un centro de documentación sobre estudios de museos y sobre actividades museográficas y culturales de apoyo a las labores cotidianas del EMUA.

Hasta el momento ya se ha iniciado en San Ildefonso, a partir de las actividades en torno a la muestra *México: Esplendores de Treinta Siglos*, la conformación de un acervo que contiene las fichas de actividades de las exposiciones y actividades culturales que se presentan en la ciudad y en las principales ciudades del mundo.

Acercas del área de investigación

Para existir el proyecto de investigación y fortalecer sus programas, requerirá del apoyo logístico de la unidad administrativa en lo relativo a la asignación de espacios de trabajo, la existencia y actualización permanente de una biblioteca y hemeroteca especializadas, el acceso a bases de datos, la consulta de fuentes de información en línea y la adquisición del equipo técnico, especialmente de naturaleza electrónica, como es el caso de micros, modem, fax, fotocopadoras y el acceso al correo electrónico.

El área de Investigación será responsable de coordinar los siguientes proyectos:

- 1) *Una revista especializada sobre El Discurso Museográfico Contemporáneo (semestral).*
- 2) *Una serie de libros especializados sobre El Discurso Museográfico Contemporáneo .*
- 3) *Un congreso académico de corte internacional sobre El Discurso Museográfico Contemporáneo (bianual).*

El comité editorial de la revista estará integrado por aquellos autores que a juicio del Consejo Interno del EMUA, tengan suficiente experiencia en el campo de la comunicación museográfica o campos similares y que garanticen una línea editorial de la más alta calidad. En este comité participarán investigadores del extranjero en calidad de asesores externos. Todo trabajo será dictaminado por lectores externos, y la revista contará con un reglamento interno que normará su funcionamiento. La revista podrá ser publicada cada seis meses, y contar entre sus colaboradores con autores cuyos trabajos hayan sido publicados anteriormente en lenguas extranjeras, siempre y cuando tengan el más alto nivel de calidad. Se buscará que la Revista tenga contacto con instituciones como el ICOM (International Council of Museum), AAM (American Association of Museums) y Centros de Posgrado sobre estudios museográficos del país y del extranjero.

El proyecto editorial del programa de investigación sobre El Discurso Museográfico Contemporáneo deberá contar también con su propio equipo de revisores, correctores y traductores de textos.

Sería deseable que la distribución de los libros y la revista publicados por el Programa de Investigación se realizara por el EMUA, con el fin de que estas publicaciones lleguen a aquellos investigadores y universidades del país y del extranjero con los que el mismo Programa pretende establecer un intercambio de experiencias de investigación.

Los encuentros internacionales de investigadores del Discurso Museográfico Contemporáneo podrán tener un carácter bianual.

Para la realización de estos encuentros se invitará a todos aquellos investigadores, universidades, museos y centros de investigación de los procesos de comunicación social que hayan mostrado un interés sistemático por estudiar la naturaleza del discurso museográfico contemporáneo. Las ponencias presentadas en estos encuentros serán propiedad intelectual del EMUA, el cual podrá decidir, en su caso, la conveniencia de efectuar la respectiva traducción al español para integrarlos a su programa de producción editorial, ya sea como parte de la revista o como parte de la colección de libros.

1.4.2. Área de Planeación y Producción Museográfica

El Espacio Museográfico de las Artes tendrá como actividad fundamental la producción de exposiciones artísticas con una función claramente didáctica. En esta área se concentrarán las actividades tendientes a la formulación conceptual y la realización de las exposiciones y eventos colaterales que conformarán su discurso museográfico.

1.4.2.1. Programas

Dado que el propósito central del EMUA será precisamente la producción de exposiciones, esta área será la que tenga la mayor importancia en términos de articular las actividades de las otras. En un apartado posterior se describe detalladamente el procedimiento que se propone para la selección de las exposiciones, así como los pasos del proceso para su planeación, diseño y producción.

Programa de planeación, producción y evaluación de exposiciones temporales y permanentes del EMUA

Si bien las labores cotidianas del EMUA, están directamente vinculadas con estas acciones, en este programa se integrarían los resultados de investiga-

ción de la respuesta del público a las exposiciones presentadas en este espacio, a fin de planear prospectivamente las estrategias de comunicación.

Con el consejo asesor interno, se definirá el calendario de exposiciones y el plan de trabajo correspondiente. (cfr. Criterios y mecanismos para la selección de exposiciones).

Programa de documentación de los procesos de planeación y producción de exposiciones

Cada una de las exposiciones realizadas en el EMUA será objeto de una documentación minuciosa en cada una de sus etapas. Estos documentos serán muy valiosos para la evaluación de cada muestra así como para acumular información sobre las experiencias obtenidas.

Programa de intercambio con personal especializado de otros países

Como parte de este programa podrían planearse estancias en el EMUA de especialistas o equipos de producción museográfica de instituciones nacionales e internacionales. La posibilidad de trabajar con especialistas de otras instituciones será sin duda muy ilustrativa respecto de otras formas de organización, otras técnicas, otros estilos, etc.

Programa de formación de Recursos Humanos

Por el momento no existe en la UNAM un programa académico formal para la formación de profesionistas en las áreas de producción museográfica. La integración de los equipos de trabajo para realizar las exposiciones en el EMUA será sin duda una buena oportunidad para iniciar de manera consistente la formación de especialistas en esta área.

1.4.2.2. Criterios y procedimientos para la selección de las exposiciones Temporales

Criterios

La selección de los temas de las exposiciones estarán determinadas por la valoración de los siguientes elementos:

Colección

Las muestras deberán conformarse con obras artísticas de calidad. Para determinar que ésta la posea se organizará un comité de evaluación.

Las colecciones serán en primera instancia las que posea la propia Universidad, es decir el Patrimonio Universitario, y en segunda instancia, aquellas colecciones que sea posible obtener y que no formen parte del acervo universitario.

El EMUA también podrá ser anfitrión de exposiciones producidas por otras instituciones.

Tema

Entendemos como parte del patrimonio universitario no sólo el acervo de objetos o bienes materiales, sino también el acervo de conocimientos que la Universidad genera. En este inciso nos referiremos específicamente a los temas artísticos y como ejemplo valdría la pena mencionar que la Universidad no sólo posee una colección propia de objetos de arte prehispánico, sino que además tiene un gran conocimiento del tema como resultado de las investigaciones y estudios que se han realizado en sus propios espacios.

Los temas seleccionados necesariamente tendrán como eje las manifestaciones artísticas, y se podrán referir al proceso de producción, a las técnicas, a la obra en sí, a la docencia o a los procesos creativos y sus contextos.

Puesta en escena

Consideramos conveniente que las exposiciones cubran los siguientes requisitos:

- *Partir de una concepción integral del discurso museográfico.*
- *Hacer explícitas las claves de lectura ofrecidas al espectador.*
- *Ajustarse a las tres líneas de lectura propuestas para las exposiciones en el apartado sobre la formulación conceptual del EMUA (en torno a la obra, sus contextos y la crítica).*
- *Planear de manera preliminar todo el material de apoyo al discurso museográfico incluyendo de manera especial el programa de publica-*

ciones de catálogos y otros materiales de difusión textual y de otra naturaleza.

- *Será necesario considerar la participación activa del espectador y prever las formas de evaluación de la experiencia de visita.*

Procedimiento

En cuanto a la participación de otras instancias universitarias en la formulación de exposiciones, sea la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Instituto de Investigaciones Estéticas, el CISM, el CUEC o cualquier otra, la mecánica a seguir será la que se explica a continuación.

La instancia, grupo o persona interesada en realizar una exposición en los espacios del EMUA deberá hacer llegar al Consejo Interno una solicitud por escrito que contemple una propuesta conceptual acorde con los propósitos generales y específicos que cumple este centro. Una vez que sea presentada la solicitud en los términos así previstos, el Consejo Asesor Interno, auxiliado por las áreas que considere estén relacionadas con el tema elaborarán su Dictamen. En el caso de ser aprobada la propuesta se le informará a la dependencia o institución correspondiente. Se establecerán convenios entre el EMUA y la institución en donde se acordarán los términos de participación de cada una de las partes.

Existirá otro tipo de exposiciones, a las que le podemos denominar "importadas", que son aquellas que algún museo o instancia cultural puede solicitar que se presente en este espacio. Generalmente estas exposiciones ya se programan como un paquete resuelto, y el mecanismo para decidir si corresponde a este Espacio albergarlas será el mismo propuesto en el rubro anterior.

Este mecanismo de selección ha sido diseñado con fin conservar la calidad y una línea propositiva y experimental en la puesta de escena museográfica.

1.4.2.1. Actividades para la organización de exposiciones

La organización de cualquier exposición museográfica requiere la realización de las siguientes actividades, que será necesario programar para el funcionamiento del EMUA.

PLANEACION

- *Definición del tema de la exposición*
- *Breve descripción de los contenidos temáticos*
- *Descripción del tipo de exposición que se pretende crear*
- *Objetivo general de la exposición*
- *Objetivos específicos de la exposición*
- *Plan de trabajo*

EQUIPOS DE TRABAJO

TAREAS A DESARROLLAR

CALENDARIO

CONSIDERACIONES PRESUPUESTALES

1.4.3. **Area de Conservación y Restauración**

En esta unidad se concentrarán los planes, programas y actividades tendientes a conservar y restaurar el patrimonio artístico universitario. Proporcionará también la infraestructura para dar apoyo en esta área a las exposiciones temporales.

1.4.3.1. **Programas**

Programa permanente de investigación en técnicas de conservación y restauración de colecciones

Las labores de conservación y restauración estarán desde luego ligadas a las necesidades de las exposiciones programadas. Sin embargo, sería preciso considerar la posibilidad de instalar un laboratorio para el desarrollo y experimentación de técnicas y materiales para la restauración y conservación de obras realizadas sobre soportes diversos: papel, madera, tela, yeso, etc.



Programa permanente de restauración y conservación del inmueble de San Ildefonso

Las características del uso de un Inmueble dedicado a exposiciones, implica un deterioro previsible debido a la afluencia de numerosas personas. Por tal motivo es necesario prever en la estructura del EMUA un programa permanente de mantenimiento y conservación del edificio, así como continuar con la restauración que se inició a propósito de la exposición *México: Esplendores de Treinta Siglos*. Este programa se realizaría bajo la supervisión de la Dirección del Patrimonio Universitario y de la Dirección General de Obras.

Programa de Intercambio académico

En esta área podría ser de mucha utilidad hacer un programa de visitas recíprocas de especialistas en conservación y restauración.

Programa de formación de recursos humanos

En la UNAM no existe un programa formal para la formación de especialistas en conservación y restauración. El Área de Conservación y Restauración del EMUA podría iniciar lo que eventualmente podría convertirse en un programa académico formal.

1.4.4. Área de Difusión

En esta área se concentrarán las actividades de difusión del Espacio Museográfico Universitario de las Artes, tanto las derivadas del programa de exposiciones que fortalecerán el discurso museográfico, como programas culturales y artísticos. Se pretende que las actividades de difusión participen de las temáticas de las distintas exposiciones, ya sean temporales o permanentes.

El área de Difusión será el enlace con las distintas instancias de la Coordinación de Difusión Cultural y de otras dependencias de la UNAM con el fin de promover y difundir los programas artísticos y culturales del EMUA.

1.4.4.1. Programas:**Programas de diseño de estrategias de difusión de actividades museográficas y culturales del EMUA**

Cada una de las actividades desarrolladas por el EMUA será objeto de una campaña de difusión para captar el interés del público. Este programa vinculará todas las áreas del EMUA en el diseño de las campañas de difusión.

Programa de formación de recursos humanos

La promoción cultural es un trabajo muy especializado que requiere de conocimientos no sólo de comunicación y de "publicidad". Un promotor cultural debe ser una persona informada sobre el desarrollo de la cultura y la producción artística, así como de las personas, grupos e instituciones más importantes en el ramo. El área de difusión del EMUA tendrá un programa de formación de los recursos humanos que se requieren. Este programa se nutrirá con la participación de las distintas dependencias de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, del personal docente de las Escuelas Nacionales de Artes Plásticas, de Música; de las Facultades de Filosofía y Letras y Arquitectura; de los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, etc., y de los programas de investigación del propio EMUA.

Programa de estrategias financieras para obtención de recursos

Una de las dificultades más grandes para las instituciones de difusión artística y cultural es la del elevado costo de cada uno de sus programas y de las dificultades para recibir los fondos suficientes para su desarrollo. En el EMUA, se considera que una función muy importante de su administración es asegurar los recursos financieros para su operación. Asimismo, se prevé el establecimiento de un programa para obtener recursos adicionales.

Programa para visitantes regulares

Se fomentará y estimulará la participación activa de visitantes regulares a través de programas específicos a la manera de una Sociedad de Amigos del Museo. Por medio de estas instancias se fortalece una relación estrecha de las instituciones con las comunidades interesadas, y se abren nuevas posibi-

lidades para generar recursos y para colaboraciones en que los visitantes y la institución se benefician mutuamente.

1.4.4.2. Acerca del Área de Difusión

El Área de Difusión tendrá a su cargo funciones de vinculación entre el trabajo realizado al interior del EMUA y sus destinatarios. Sus actividades tendrán entonces dos facetas principales: La difusión de las exposiciones y las actividades paralelas a éstas y las actividades culturales y artísticas programadas independientemente de las muestras. En las siguientes líneas nos referiremos a estas actividades que no constituyen en sí mismas un programa, pero cuya importancia será muy grande en la definición del carácter del EMUA como espacio para la difusión del patrimonio cultural y artístico de la UNAM.

Actividades paralelas

Se trata de las actividades que se realizarán como parte del discurso museográfico, referidas al tema de la exposición y al sentido global del montaje. Se planea desarrollar actividades de diferentes características: representaciones dancísticas y teatrales, conciertos y recitales musicales, talleres ordinarios y extraordinarios que complementen las actividades programadas por el Área de Planeación y Producción Museográfica. Con el fin de activar la participación de los diversos públicos, se ofrecerán talleres infantiles y para adultos a propósito de las exposiciones. Asimismo, se abrirán espacios para el trabajo interdisciplinario con el fin de ofrecer al público la oportunidad de acercarse al conocimiento de las diversas artes: La música, el cine, el video; la danza y el teatro; etc.

Espectáculos y actividades especiales

El Antiguo Colegio de San Ildefonso posee instalaciones que son propicias para la realización de diversas actividades académicas, artísticas y culturales que pueden realizarse independientemente de las exposiciones. Algunas de estas actividades podrían tener un carácter eminentemente académico y constituirse en una ocasión propicia para el intercambio de conocimientos entre especialistas de diversas disciplinas. Nos referiremos en este inciso a congresos, seminarios, coloquios, debates, conferencias, mesas redondas.

In extenso, podría pensarse en la integración a mediano plazo de una segunda unidad de seminarios (como la existente en el campus de la Ciudad Universitaria) situada en el Centro Histórico, constituida por los edificios de la Antigua Escuela de Medicina, el Palacio de Minería, la Antigua Academia de San Carlos, entre otros.

El Colegio de San Ildefonso podría ser también el marco para dar a conocer la producción de artistas universitarios. Estas actividades podrían ser muy variadas: la presentación de textos de contenidos diversos; la lectura de poesía y prosa literaria; la interpretación de composiciones musicales contemporáneas; la instalación de una galería de arte universitario; muestras de productos filmicos y de video, etc. En todas estas actividades se procuraría resaltar las condiciones y los contextos de la creación artística, así como propiciar que los autores expresen de viva voz sus ideas sobre la concepción, estilo, producción y difusión de su obra.

Otras actividades especiales tendrían más el carácter de espectáculos ofrecidos a diversos públicos: conciertos y recitales de música; proyección de filmes y videos; espectáculos teatrales y dancísticos, etc.

Actos académicos solemnes

De entre los actos académicos universitarios de mayor relevancia por su significado, el otorgamiento del grado de Doctor y Doctor Honoris Causa es uno de los más importantes. Se trata de la mayor distinción otorgada por nuestra Universidad a quienes han demostrado su calidad profesional a lo largo de una vida dedicada al conocimiento y su difusión. La sede para realizar estos actos podría ser el aula Magna *El Generalito* o el *Anfiteatro Simón Bolívar*.

Publicaciones

En la estructura que se propone, cada una de las áreas sustantivas posee un programa editorial propio. No obstante es necesario prever a qué instancia le corresponderá la divulgación de los productos editoriales y su distribución. El área de Difusión será, por sus características, la que cumplirá esta función. Asimismo, será responsabilidad de esta área la integración de las propuestas museográficas con las campañas de difusión que serán realizadas con el soporte de diversos materiales impresos: catálogos, guías de visita,

programas de mano, calendarios de actividades, carteles promocionales, y cualquier tipo de propaganda que se utilice para difundir la imagen y los programas del EMUA.

Relaciones Públicas

Por último, cabe señalar la importancia del Area de Difusión que será en cierta medida el "rostro" del EMUA para sus públicos. Por las características de la propuesta de organización y de funcionamiento del EMUA, debe preverse una necesaria relación personalizada con el público, ya sea que éste acuda individualmente o en grupos. En el EMUA el sentido de las "relaciones públicas" es muy amplio. Debe reconocer las necesidades y expectativas de sus públicos y adelantarse a ellas. Debe responder de manera directa y eficiente a sus demandas y acumular su experiencia en un proceso que se optimice con el tiempo.

1.4.5. Area Administrativa

Estas áreas estarán apoyadas por la Unidad Administrativa. Su objetivo será ofrecer el soporte administrativo a las actividades académicas, de investigación y de difusión del EMUA, tal y como sucede con todas las instancias universitarias, con el fin de atender los asuntos de personal, adquisiciones, mantenimiento, seguridad, etc.

1.4.5.1. Programa de apoyo administrativo a las diversas áreas del EMUA

Esta área se vinculará operativamente con las demás para fortalecer los programas específicos de cada una de ellas. Sin embargo trabajará permanentemente en aquellos programas en donde la administración y programación de recursos constituyan un elemento prioritario para el buen funcionamiento de las tareas del EMUA.

1.5. Recursos humanos

Considerando las características de un espacio museográfico alternativo, se prevé la conformación de recursos humanos en una forma flexible, tratando de cubrir los siguientes objetivos:

- 1. Lograr eficiencia y calidad.*
- 2. Formular la organización de recursos humanos, de tal manera que con un mínimo de personal se puedan instrumentar proyectos creativos que contribuyan a enriquecer las labores de docencia, investigación y difusión de las áreas artísticas.*
- 3. Acudir a los recursos humanos con los que la propia Universidad cuenta como parte de su personal.*

Además de ello, se pretende que el EMUA sea un espacio experimental en donde se forme personal especializado en investigación, planeación y producción de exposiciones, fortaleciendo vigorosamente la producción y la difusión artística universitaria.

El proceso de formación de recursos humanos para este nuevo espacio tendría que estar pensado en términos de una gran flexibilidad, debido a que cada exposición es un reto diferente, tanto por la temática como por la puesta en escena museográfica.

Aunque la constante de las exposiciones sería su carácter didáctico partimos del principio de que una puesta en escena museográfica, además de ser un medio de comunicación, es una actividad artística en sí misma. La puesta museográfica es una obra colectiva que tiene que ver con posturas estéticas respecto a forma, espacio y color, todos ellos elementos con un sentido compositivo que identificará a sus creadores. Además de los aspectos formales y técnicos que conlleva una puesta en escena museográfica están los aspectos expresivos e interpretativos o en su caso comunicativos que los hacedores buscan como su propio lenguaje y que intentan poner a disposición de los visitantes.

Puede o no gustarnos como público el resultado de una exposición, pero el equipo productor de la escena museográfica, al igual que cualquier artista, somete este relato al público y se exhibe también a través de su trabajo.

Una puesta en escena museográfica es una propuesta artística que exhibe muchas veces otra propuesta artística. Es entonces una obra que genera crítica sobre sí misma y sobre la obra que la origina. De tal manera, se produce una experiencia estética en el espectador de la obra, aunada a la experiencia museográfica generada por la puesta en escena de la obra. Es un juego, afortunadamente interminable.

Por lo anterior proponemos que en este nuevo espacio existan dos equipos de trabajo: Uno de carácter permanente y otro de carácter temporal.

Por una parte, el equipo medular de este espacio, cuyo centro de trabajo se encontraría en San Ildefonso, estaría conformado por los investigadores, los diseñadores conceptuales del discurso museográfico y los divulgadores y promotores, así como los restauradores de obra artística. Todos ellos con su respectivo apoyo administrativo.

Por otra parte habría que prever también la existencia de un staff que se contrataría por concepto de obra-proyecto por tiempo determinado, que realizaría las actividades específicas para cada exposición.

Valdría la pena mencionar la importancia de generar un programa de servicio social, en donde se incorporen a estudiantes de las diferentes disciplinas universitarias, que en ciertos momentos se vinculen a las actividades artísticas, docentes o de difusión que emanen de las exposiciones y del trabajo de investigación.

Cada una de las áreas que conforman el EMUA, tendrá su propia dinámica en el trabajo, la cual está determinada por sus objetivos inherentes: la restauración y conservación del patrimonio universitario, la investigación del discurso museográfico en general, la planeación museográfica y las labores administrativas que serán el soporte de las demás actividades. Existirá un Consejo Interno formado por el director, los coordinadores de área, más tres destacados miembros de la comunidad artística universitaria cuyas funciones serán:

- *Dictaminar en torno al tema de las exposiciones*
- *Asegurar que la calidad y sentido de las exposiciones son consecuentes con los objetivos generales del EMUA*

- Regular la participación de las distintas instancias universitarias con respecto a los proyectos que se presenten en el EMUA
- Revisar y aprobar los planes de trabajo anuales de cada una de las áreas del EMUA

Una vez aprobado el proyecto respectivo, se entregará a los equipos correspondientes para realizar el diseño, producción, montaje y las labores de apoyo para la muestra.

Esta dinámica se desarrollará en lo relativo a las exposiciones que consideraremos como propias del espacio museográfico.

1.6. Distribución de espacios

A reserva de detallar en un futuro las áreas de distribución del EMUA, la división de los espacios estará considerada en los siguientes términos:

1.6.1. Área de exhibición

Salas de exhibición permanente

Salas de exhibición temporal

Salas de proyección

1.6.2. Áreas públicas

Servicios al público

Umbral, taquilla, sanitarios, guardarropa, módulos de información, teléfonos, correos, cafetería, restaurante, tienda, servicios médicos, etc.

Servicios educativos

Servicios escolares, sala de proyección, sala de conferencias, auditorio, aulas.

Servicios Exteriores

Carteleras, señalamientos externos, pendones.

1.6.3. Areas de funcionamiento**Investigación y/o curaduría**

Cubículos de investigación, y salas de juntas.

Diseño museográfico

Planeación museográfica, diseño, cómputo, producción y talleres.

Restauración y conservación

Bodegas, talleres, oficinas, laboratorios y depósitos de colecciones.

Centros de información, documentación y archivo

Biblioteca, iconoteca, banco de datos computarizados, consultoría, publicaciones.

Administración

Oficinas administrativas, dirección, subdirección, administración, intendencia, vigilancia.

1.6.4. Importancia de algunos espacios públicos

Algunos espacios específicos deberán recibir una atención especial, desde su creación y de manera permanente, por parte del equipo de diseño y mantenimiento del EMUA, pues de ellos depende que la visita resulte una experiencia integral, en la que cada elemento sea parte de un discurso significativo y valioso para el visitante.

Estos elementos son, entre otros: los espacios exteriores, el umbral, el centro de actividades para niños, el auditorio, los espacios de proyección, la cafetería, la tienda, la librería, la videoteca y la sala permanente sobre el muralismo.

Los espacios exteriores al edificio de San Ildefonso

Los espacios exteriores al edificio de San Ildefonso forman parte de la tradición arquitectónica del Centro Histórico de la Ciudad de México. Debido

a su valor histórico, su limpieza deberá ser atendida con especial esmero. Además, al contar con su propio sistema de transporte de visitantes y de piezas, el EMUA contará con un elemento que contribuirá a crear una imagen distintiva.

El umbral

Es el elemento crucial para que el visitante potencial decida entrar al espacio museográfico, y es el lugar en el que se formulan diversas hipótesis de lectura y se generan diversas expectativas con respecto a la experiencia de visita. Por todo ello, es necesario que se ofrezca al paseante un anuncio grande, claro y llamativo sobre lo que el museo le ofrece.

Un Centro de Actividades para Niños

En el interior del EMUA estará a cargo de personal especializado, y organizará visitas guiadas para distintos niveles de edad. Este Centro contará con talleres de arte, biblioteca, espacios lúdicos y espacios de proyección audiovisual.

El auditorio

Para poder ofrecer una experiencia audiovisual acorde con las posibilidades del arte contemporáneo, deberá estar acondicionado para proyectar materiales de la más alta tecnología.

Los espacios de proyección paralelos al auditorio

Deberán tener como finalidad ofrecer al visitante información audiovisual permanente acerca de las exposiciones, de tal manera que la experiencia de visita esté nutrida con el apoyo de diversos medios de comunicación.

La cafetería y el restaurante

Deberán estar integrados al resto del discurso museográfico, de tal manera que formen parte de la experiencia estética del visitante, tanto en el plano gastronómico como en el diseño arquitectónico y visual.

La tienda

Deberá estar concebida como un elemento lúdico que se integre a la experiencia estética del visitante, por lo que en ella se ofrecerán algunos objetos artísticos, así como materiales tecnológicos relacionados con el arte contemporáneo. El objetivo central de este espacio, sin embargo, será ofrecer la mayor diversidad posible de materiales didácticos relacionados directa o indirectamente con los lenguajes artísticos, ya sean producidos en el país o en el extranjero, dirigidos a toda clase de público. Entre estos materiales se pueden mencionar rompecabezas con reproducciones de obras de arte, laberintos tridimensionales, películas con valor artístico, materiales audiovisuales acerca de los artistas y los lenguajes artísticos, carteles con reproducciones de obras artísticas, grabaciones de música con valor histórico especial (por ejemplo, música experimental, música producida por grupos indígenas de diversos países y música compuesta con fines didácticos).

La librería

Deberá poseer una personalidad propia, que la distinga de todas las demás librerías del país, al ofrecer materiales inasequibles en otros espacios, como es el caso de libros y revistas de corte académico y de divulgación producidas en el país y en el extranjero sobre artes plásticas, sobre música y músicos, sobre cine, arquitectura, diseño y otras manifestaciones artísticas. También la librería podría contar con una oferta especial de materiales específicos, como libros ilustrados para niños, colecciones de laberintos, etc. Esta librería podrá ofrecer información sobre libros publicados en el extranjero, y ofrecerá el servicio de fax internacional para solicitar libros por medios electrónicos.

La videoteca

Deberá contar con el acervo de películas con valor educativo y artístico que ha puesto en circulación el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en las bibliotecas públicas del país (más de 250 largometrajes y diversas colecciones de materiales producidos por la Unidad de Televisión Educativa, tales como adaptaciones de obras literarias, entrevistas a creadores, etc.). Además, nutrirá su acervo con materiales difícilmente asequibles al público

general por otros medios, en convenio con la Filmoteca de la UNAM y con el acervo de más de 27 000 videos con los que cuenta la Cineteca Nacional. Estos materiales servirán para nutrir un programa permanente de proyecciones, y sus materiales podrán ser consultados por cualquier visitante dentro del recinto del EMUA. De ser posible, también habrá servicio de préstamo intervideotecario con acervos de otros países.

La biblioteca

Ofrecerá al visitante materiales complementarios a su visita. En ella el visitante podrá encontrar un acervo actualizado de revistas y libros especializados y de difusión acerca de la dimensión estética de la experiencia humana. Para ello se requiere que este espacio esté bajo la coordinación de personal experto en el campo de la investigación artística interdisciplinaria, y que cuente con recursos suficientes para ofrecer un acervo actualizado y amplio sobre la actividad artística contemporánea.

La Sala Permanente sobre Muralismo

Cumplirá la función de contribuir a dar al EMUA una personalidad propia. Contará con su propia biblioteca, con un taller de muralismo abierto al público visitante y con un espacio de proyección de materiales audiovisuales y holográficos en los que se recreará el ambiente cultural que propició la creación de este movimiento artístico en nuestro país, y en el que el edificio de San Ildefonso jugó un papel fundamental. Este espacio podrá contar con recursos multimedia, módulos interactivos y recreaciones ambientales.

1.6.5. En el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso

En el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso, existen espacios que por tradición han sido marco de acontecimientos académicos de gran relevancia en la historia de la Universidad.

Anfiteatro Simón Bolívar

Con cupo de 440 personas es ideal para recitales y conciertos extraordinarios.

Capilla

Con mediano aforo (de 100 a 200 personas). Piso de madera, apropiado para espectáculos ofrecidos a un público reducido.

Patio de Pasantes

Por sus características arquitectónicas se puede utilizar como espacio de usos múltiples, siendo una sede para expresiones musicales, dancísticas, teatrales y mixtas contemporáneas.

Patio de la zona comercial

Espacio abierto para representaciones escénicas.

Sóla Fósforo

Pertenciente a la Dirección de Estudios Cinematográficos de la propia Universidad, posee los recursos necesarios para la proyección de filmes. Su ubicación contigua al espacio cultural, puede constituir un atractivo más de la visita al EMUA.

Calle peatonal de San Ildefonso

Se propone la utilización de la calle peatonal adyacente al edificio de San Ildefonso como marco de propuestas escénicas contemporáneas que continúen la tradición de expresiones populares callejeras.

Capítulo 2

Proyecto para la creación de la exposición *La Magia del Grabado*

*Nota:
La exposición *La Magia del Grabado* se inauguró el
día 4 de julio de 1994. Por ser el presente
documento el proyecto aprobado se decidió
conservar la redacción original.*

Introducción

Dentro del marco del proyecto EMUA, el DMC presentó una serie de actividades académicas y museográficas; entre estas últimas, destaca la presentación de opciones para exposiciones temporales. De ellas se desprende la elección de *La Magia del Grabado* para ser puesta en el espacio del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Fruto de años de trabajo del DMC, y consecuencia directa del EMUA, *La Magia del Grabado* se diseñó en respuesta a la petición formulada en abril de 1993 por el Mtro. José de Santiago Silva, director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Para llevar a cabo esta exposición se solicitó la colaboración y apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural, la Dirección de Bienes Artísticos y Culturales del Patrimonio Universitario y de la propia Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En la realización de esta exposición la participación de todos los miembros del DMC fue determinante desde su concepción hasta los detalles últimos del montaje. La coordinación de *La Magia del Grabado*, así como la curaduría y la museografía estuvieron a mi cargo, siguiendo los postulados del proyecto de trabajo de manera interdisciplinaria.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso, ya restaurado y bajo el mandato de la UNAM, el CONACULTA y el DDF, presentó en su calendarización del año 1994 la exposición *La Magia del Grabado*, precedida de la exposición *Arte y Mística del barroco* y seguida de *Arte de Jalisco*. Con la propuesta de mostrar principalmente la antigua colección de estampas europeas y mexicanas de la antigua Academia de San Carlos, la UNAM acentuó su participación y presencia en San Ildefonso.

2.1 Planteamiento de la propuesta

55

2.1.1. Antecedentes

El ser humano ha utilizado la imagen como una representación del mundo que lo rodea, es decir como un medio de comunicación y como una forma de expresión artística.

En el transcurso de la historia han existido diferentes formas de producción, distribución y lectura de los productos visuales.

Los cambios que se han observado han modificado radicalmente los conceptos que de ella se han tenido, desde su concepción mágica religiosa, su apropiación utilitaria y su valoración estética. Igualmente, el carácter en su proceso de producción, -de la imagen única a la imagen múltiple- generó una vertiginosa transformación en los niveles de densidad y variedad iconográfica al alcance del ser humano.

El proceso del grabado y estampación de la imagen, permitieron por primera vez en la historia, obtener muchas copias idénticas de la misma imagen, a un costo reducido y en sus inicios con un procedimiento tipificado de trabajo editorial.

A la utilización esencialmente práctica de los procedimientos del grabado se sumaron los artistas, quienes experimentaron y enriquecieron con su trabajo las técnicas para la multiplicidad de la imagen.

"La imagen grabada llega a casi todas las capas sociales, se convierte en vehículo de transmisión de ideales políticos, de acontecimientos históricos y de pautas lúdicas. Es cierto que pronto surgen conocedores y coleccionistas de estampas que aprecian la perfección técnica, la calidad del diseño, etc., pero el factor cuantitativo y multiplicador se había introducido definitivamente en el mundo del arte". (Ramírez, 1976-28).

La gráfica llega a nuestro país y se liga a la evolución de la cultura mexicana desde la época colonial, llega a ser parte fundamental y determinante en la Academia de San Carlos. El grabado y la estampa adquieren desde estos primeros momentos un papel protagónico en la divulgación del conocimiento y del Arte a través de su reproducibilidad en libros, ilustraciones, reproducción de obras artísticas de los grandes maestros, panfletos y aún en temas políticos y de crítica social, así como de características religiosas como los libros de Horas, etc.

En la actualidad, existen en torno a la gráfica y la estampa una serie de consideraciones por demás interesantes, sobre todo enmarcándola dentro del contexto de la producción artística, preguntas como ¿es o no un arte?, ¿es un arte menor?, el hecho de que sea múltiple ¿altera su calidad?, ¿su valor comercial?, ¿la debe de producir un técnico o el propio artista? y miles más, reflejan el interés por parte de personas interesadas en la materia en conocer y aprender a apreciar esta forma de manifestación artística.

2.1.2. Orígenes de la propuesta

La exposición que se prevé inaugurar próximamente en el espacio museográfico de San Ildefonso, es una muestra didáctica sobre el grabado y la estampa. El título tentativo de esta exposición es **La Magia del Grabado y la Estampa**.

Esta exposición está concebida como una exposición emergente entre una magna exposición que contó con todos los recursos económicos y publicitarios como lo fue **México; Esplendores de 30 Siglos** y una próxima muestra itinerante de grandes proporciones titulada **Mística y Barroco**.

Esta circunstancia establece limitantes específicas en cuanto a tiempos y recursos así como la extensión posible del tratamiento temático.

Si bien la importancia del grabado y la estampa justifican una magna exposición sobre su historia, desde sus antecedentes precolombinos pasando por la producción colonial y moderna, así como su papel en las propuestas visuales dentro de la gráfica contemporánea rescatando los trabajos y las colecciones que se originaron desde la antigua Academia de San Carlos hasta nuestros días, tal exposición es difícil de lograr en los tiempos que se tienen marcados.

En este contexto, la propuesta que hacemos para la presente exposición, es la de realizar una exposición de menores proporciones, pero sólidamente conceptualizada.

La exposición que se propone es una exposición didáctica en torno a la producción y enseñanza del grabado. Se pretende generar una muestra en donde se propicie un tipo de participación activa para el visitante.

Se trata de crear una exposición en donde el visitante tenga la posibilidad no sólo de adquirir información, sino muy especialmente de jugar con el

grabado, de ubicarlo en el contexto artístico, de volverlo parte de su vida cotidiana, de tener una experiencia estética que lo conmueva como ser humano y que le motive a producir otras significaciones a partir de la estimulación que reciba en este espacio.

El discurso museográfico para la presente muestra se generará en torno a tres ejes de sentido que serían, la obra en sí, sus contextos y la interpretación estética.

No podemos dejar de lado que la Universidad posee colecciones de gran valor estético y patrimonial, entre ellas la colección de grabado y estampa son notables. Sin embargo generalmente éstas son inaccesibles para el público en general e incluso para los universitarios. Por otra parte contextualmente el arte sólo se ha gestado en los últimos tiempos para y por grupos que se encuentran en la élite cultural. El público en general y los alumnos de la Universidad en particular se encuentran alejados de la producción artística contemporánea, de la historia del arte y del conocimiento de los contextos socioeconómicos que la han generado. La presente muestra, nos da la oportunidad entonces de entablar un diálogo más directo con aquellas personas que tienen inquietudes por conocer el lenguaje del grabado y conocer al mismo tiempo el patrimonio universitario.

En cuanto a la divulgación de los productos resultantes del trabajo de grabar y estampar existe en la actualidad el Museo de la Estampa, Institución que ha tomado bajo su responsabilidad la exhibición de este tipo de manifestación artística. Sin embargo, creemos que una muestra con las características que se mencionan en este documento no pretende competir o duplicar los objetivos de otros espacios museográficos ya establecidos, en virtud de que los objetivos de estas exposiciones son completamente diferentes.

Por último la universidad cuenta con el edificio de San Ildefonso, que como todos sabemos ha sido magníficamente restaurado. Es un espacio cuya vocación ha sido redefinida como un espacio museográfico universitario, en donde las manifestaciones artísticas podrán brindar al visitante un acercamiento al intrincado mundo de la producción artística.

Es por eso que el montaje de las exposiciones dadas en este contexto Universitario, fortalece la propuesta de producir exposiciones didácticas en donde la UNAM reafirma su carácter de Institución Educativa.

2.1.3. **Objetivo general de exposición**

La exposición **La Magia del Grabado**, tiene como objetivo general acercar al visitante al grabado y la estampa, como formas de producción artística. Con esta muestra proponemos provocar en el espectador una actitud crítica, de exploración y reflexión en torno a la producción, distribución, lectura, docencia y valoración estética de la estampa.

2.1.4. **Objetivos específicos de la exposición**

- *Propiciar en los visitantes la exploración y la reflexión sobre la dimensión estética del grabado dentro de la vida cotidiana.*
- *Contextualizar las manifestaciones del grabado artístico dentro de su entorno histórico-social.*
- *Crear un espacio de experimentación artístico-universitaria que se vincule en primera instancia con la comunidad universitaria y en segundo lugar con la comunidad en general.*
- *Desmitificar al arte y la enseñanza artística y acercarlas a la vida cotidiana del espectador.*
- *Rescatar el discurso narrativo como elemento comunicativo para los diferentes públicos del museo.*
- *Dar a conocer las colecciones de estampa de la UNAM*
- *Presentar al público una faceta poco conocida de la actividad artística, es decir, el trabajo cotidiano de los productores artísticos.*
- *Conjuntar diferentes manifestaciones artísticas a partir de temas específicos: plástica, teatro, música, cine, literatura, danza y otros.*
- *Fortalecer las relaciones del arte de la estampa con otros contextos del saber, como la ciencia, la tecnología, la crítica, el comercio y otras.*
- *Revitalizar la relación de la UNAM con las otras instancias del Sistema Educativo Nacional.*
- *Generar un espacio dialógico entre los expertos de las artes y el público en general; entre artes y ciencias; entre distintos contextos históricos y perspectivas culturales; entre los lenguajes de los medios*

masivos de comunicación y otras expresiones de la cultura contemporánea.

2.2. Características generales de la exposición

2.2.1. Tipo de exposición que se pretende crear

La presente exposición está pensada como un proyecto en el que la docencia y la investigación produzcan formas para que los universitarios en primera instancia y la población en general integren a sus conocimientos los del arte y su contexto.

Será una exposición didáctica en donde se utilizarán estrategias comunicativas para dar consistencia e interés al discurso museográfico.

2.2.1.1. La exposición como medio de comunicación

La lectura de una exposición se produce por el conjunto de significaciones de varios elementos, entre ellos: el espacio arquitectónico, los soportes tridimensionales, los objetos, la iluminación, los elementos gráficos de información (integrados por el empleo del lenguaje icónico y el textual), además de los recursos tecnológicos audiovisuales y otros que se encuentren en la muestra.

La muestra tiene una concepción en donde la estampa, que es la obra artística que se mostrará, no serán el único eje de lectura en la exposición, sino funcionará como un detonador para generar alrededor de ella un discurso colateral en torno a la valoración estética, de producción, contextos e interpretación estética. Se pretenderá con esta muestra tener una relación interactiva con el espectador, no necesariamente a lo largo de toda la muestra, pero sí en ciertos espacios, que por la temática y/o desarrollo museográfico propicie un trabajo más directo con el público.

En la presente exposición existirá una estructura secuencial en donde las intenciones y los objetivos de la muestra estarán mostradas al espectador en forma explícitas. Esto significa que a través del lenguaje verbal se le hará saber al visitante cuál es la forma de lectura propuesta por los productores de la exposición, aunque por supuesto el visitante estará en plena libertad de crear su propio ritmo de lectura de la exposición.

Los temas estarán propuestos de tal forma que las salas museográficas que los contengan crearán unidades espaciales independientes con un discurso propio, pero modular con respecto a otros.

De esta manera, el visitante podrá explorar cada sección de manera independiente a las demás, como ocurre durante la emisión de un programa televisivo que forma parte de una serie, o como ocurre durante la lectura de un cuento que forma parte de una secuencia narrativa. Al inicio de su recorrido se le podrá ofrecer un menú de opciones, para que el visitante seleccione aquello que le despierta un interés específico, como ocurre al hojear una revista.

Por último cabe mencionar que la visita a una exposición ocurre generalmente en el tiempo libre del espectador e implica la participación total de su capacidad perceptiva (ver, oír, tocar, en algunos casos oler y gustar). Por ello, exige del espectador una respuesta activa desde el mero acto de desplazarse hasta el sitio de la exposición y de caminar dentro de ella, hasta la creación de su propia interpretación narrativa de la experiencia de visita.

2.2.1.2. Participación activa del espectador

La apreciación de la dimensión estética de la experiencia cultural requiere de un ambiente que propicie una interacción dialógica entre el visitante y todo aquello que le ofrece un espacio museográfico.

Para lograr este diálogo, en el que el visitante habrá de jugar un papel activo, se requiere que en este espacio se enfatice la posibilidad de reconocer el contexto al que una determinada experiencia estética pertenece, de tal manera que el mismo visitante pueda establecer un diálogo con aquella, a partir de sus propios referentes contextuales.

Esto se podrá lograr con el empleo de ambientaciones (en este caso mostrar los talleres de grabado), reconstrucciones narrativas de experiencias de creación artística (pueden ser a través de videos), el empleo de la imagen gráfica en todas sus variables (representaciones fotográficas o ampliaciones serigráficas, mapas, cuadros, diagramas, ilustraciones, cédulas, etc.). Es decir, utilizar las estrategias discursivas tanto tradicionales como las que ahora ofrece la tecnología contemporánea.

2.2.1.3. *Relación entre la producción y la lectura del arte*

Una estrategia museográfica que permite articular la producción y la lectura de las artes consiste en involucrar al visitante en la experiencia de la producción artística. Para ello se podrá ofrecer un espacio de talleres temporales dirigidos a adultos y niños, en relación directa con el tema de las exposiciones.

Otras estrategias museográficas que podrían cumplir este objetivo serían la creación de espacios en los que el visitante pueda observar *in situ* a los creadores artísticos durante el proceso de preparación y elaboración de su trabajo.

2.2.1.4. *Ejes de sentido de las exposiciones*

En consonancia con las definiciones que han orientado el trabajo previo a la formulación de esta propuesta, lo educativo se entiende como un proceso en donde el espectador a partir de su experiencia puede modificar o enriquecer algún aspecto específico de su visión del mundo.

Frente a la exposición, el espectador pone en relación su capacidad interpretativa con la propuesta de sentido de aquella. No habrá un único sentido ni será uno solo el correcto. La exposición será formulada con una retórica compleja e integral: lo cronológico integrado a lo formal; lo contextual a lo estético; el oficio a la temática, y así sucesivamente.

En términos generales, las exposiciones estarán construidas alrededor de tres ejes de sentido, cada uno de los cuales a su vez será articulado con otros más según se desarrolle el guión temático de la exposición.

2.2.1.5. *Ejes conceptuales de la exposición*

La obra y el tema

A diferencia de lo que ocurre en exposiciones tradicionales, la aproximación a la obra y al tema estará desprovista de elementos mistificadores. En esta propuesta, la aproximación tenderá a desentrañar los aspectos más concretos de la producción, su concepto, los materiales, la técnica y el oficio.

El contexto

Si bien se destacará en la obra la acción individual de su productor en esta exposición se integrarán los elementos que permitan al espectador reconocer al fenómeno artístico como uno más de los procesos culturales.

Cómo se integra y funciona un taller; cómo se enseña y se aprende a hacer grabado, cuál es la situación del grabado dentro del arte, cuál es el mercado de la obra gráfica, etc.

La interpretación estética

En este eje se propondrá al espectador como elementos de interpretación los conceptos estéticos contemporáneos a la obra, así como la posibilidad de contrastarlos con otras concepciones.

Se evitará en lo posible preconizar sobre un sólo concepto de arte y en cambio se intentará propiciar en los visitantes una diversidad de experiencias estéticas.

2.2.1.6. Exposiciones formuladas por equipos interdisciplinarios

Considerando la complejidad que implica la producción de exposiciones, es indispensable que esta muestra cuente con los profesionales especializados en el área, a fin de formular un discurso museográfico consistente.

2.2.1.7. Importancia de otros espacios

Algunos espacios específicos deberán recibir una atención especial, pues de ellos depende que la visita resulte una experiencia integral, en la que cada elemento sea parte de un discurso significativo y valioso para el visitante.

Estos elementos son, entre otros: los espacios exteriores, el umbral, el centro de actividades para niños, el auditorio, los espacios de proyección, la cafetería, la tienda, y la librería.

El umbral es el elemento crucial para que el visitante potencial decida entrar al espacio museográfico, y es el lugar en el que se formulan diversas hipótesis de lectura y se generan diversas expectativas con respecto a la experiencia de visita. Por todo ello, es necesario que se ofrezca al paseante un anuncio grande, claro y llamativo sobre lo que la muestra le ofrece.

66

Un Centro de Actividades para Niños en el interior del edificio de San Hdefonso estará a cargo de personal especializado, quienes organizarán visitas guiadas para distintos niveles de edad.

La tienda deberá estar concebida como un elemento lúdico que se integre a la experiencia estética del visitante, por lo que en ella se ofrecerán estampas elaboradas en diferentes técnicas, así como materiales de apoyo didáctico relacionados con el grabado. Estos materiales estarán dirigidos a toda clase de público. Entre estos materiales se pueden mencionar rompecabezas con reproducciones de grabado, loterías con cartas creadas con imágenes de grabado, carteles con reproducciones de obra gráfica, folletos explicativos, etc.

2.2.2. Contenido temático

LA MAGIA DEL GRABADO

Eje vertical. Contenidos temáticos de la exposición.

Texto narrativo secuencial

TEMA I

INTRODUCCION

¿Qué es el grabado?

¿Qué es la estampa?

¿Cuáles son los principios fundamentales que rigen el proceso de grabar y estampar una imagen?

¿Cuáles son las técnicas fundamentales?

TEMA II

ANTECEDENTES HISTORICOS Y TECNICOS

¿Cuáles son los antecedentes en algunas culturas representativas por intentar reproducir una imagen en forma múltiple?

¿Cuándo, por qué y dónde surgió el grabado y la estampa occidentales?

¿Cuáles fueron sus primeros usos?

¿Cuál sería un panorama breve de la historia de las técnicas más importantes de grabar y estampar, grabar en madera, grabar en metal y litografía?

¿Cómo y cuándo es que los artistas se involucran en la producción del grabado?

¿Quiénes han sido grandes artistas-grabadores de gran influencia en el panorama internacional?

¿Cómo y cuándo llegan las técnicas del grabado occidental a México?

¿Cuál sería un panorama breve del desarrollo del grabado en México?

¿Cuáles fueron sus influencias?

¿Quiénes han sido los grabadores mexicanos que han realizado una propuesta estética trascendente?

TEMA III

PRODUCCION DEL GRABADO

¿Qué es el grabado en relieve?

¿Cuál es la técnica más representativa del grabado en relieve?

¿Qué es la xilografía? (Grabado fibra-grabado contrafibra).

¿Cómo funciona un taller de xilografía?

Presentación de obra realizada en la técnica de xilografía

¿Qué es el grabado en hueco?

¿Cuáles son las técnicas más representativas de grabado en hueco?

¿Qué es el grabado al buril?

¿Cómo es trabajar a la manera negra?

¿Qué es el grabado a la punta seca?

¿Qué es el grabado del aguafuerte?

¿Qué es una mesotinta?

¿Qué es el grabado al aguainta?

¿Qué es el grabado al barniz blando?

¿Cómo funciona un taller de grabado en hueco?

Presentación de obra realizada en grabado en hueco con sus diferentes técnicas.

¿Qué se entiende por impresión planográfica?

¿Qué es la litografía?

¿Cómo funciona un taller de litografía?

¿Qué es la impresión en offset?

Presentación de obras litográficas

¿Cuáles son las técnicas contemporáneas emparentadas con el grabado?

¿Cuáles son las fronteras del grabado y la estampa?

¿Qué es la serigrafía?

¿Cómo funciona un taller de serigrafía?

¿Qué es la monotipia?

¿Qué es la mixografía?

¿Qué formas de reproducir la imagen se conciben en la neográfica?

Mimeografía, electrografía, fax, fotostáticas, etc.

Presentación de obras en técnicas contemporáneas.

TEMA IV

CONSERVACION Y RESTAURACION DEL GRABADO

¿Cuáles deben de ser los cuidados para conservar en buen estado los grabados?

¿Cuáles son las condiciones que deben de existir en la producción de los grabados?

¿Qué tipo de materiales se deben utilizar para garantizar el buen estado de los grabados?

¿Cuáles son las condiciones que deben existir para la exhibición de los grabados?

¿Cuáles deben de ser los criterios para el almacenamiento de los grabados?

¿Cuáles deben de ser las condiciones en las que se transporta un grabado?

69

¿Cómo debe de ser la restauración de un grabado?

¿Qué problemas de conservación presentan con más frecuencia los grabados?

¿Cuáles son las diferentes técnicas de restauración que existen para preservar los grabados?

TEMA V

ENSEÑANZA DEL GRABADO

¿Cómo se inició la enseñanza del grabado en México?

¿Cuál es un panorama histórico breve de la enseñanza del grabado en la Academia?

¿Cómo es la enseñanza del grabado, actualmente? ¿Dónde se estudia, que se necesita para ser grabador, es necesario saber dibujar para grabar, etc.?

¿Cuál ha sido la vida académica en torno al grabado, quiénes han sido maestros importantes de grabado en México?

¿Quiénes han sido maestros importantes de la Academia de San Carlos?

¿Cuáles son las diferentes posturas didácticas actuales en la docencia del grabado?

¿Cómo funciona actualmente un taller de enseñanza?

¿Cuáles son las condiciones de seguridad que deben de existir en un taller de grabado y cuales son el tipo de precauciones que el maestro enseña a sus alumnos a tomar en cuenta?

TEMA VI

EL GRABADO ¿ES UN ARTE?

¿La obra única tiene mayor valor que la que se hace mediante técnicas de reproducción?

¿Cómo afecta la posibilidad técnica de reproducción al concepto de arte y al consumo cultural del arte?

¿Cómo afecta la reproductibilidad técnica de la obra a la relación entre el artista y su obra?

¿Cómo se relaciona las artes gráficas con la pintura y el dibujo?

¿Qué determina el tiraje de los artistas? ¿Tiene el mismo valor impresiones de un tiraje reducido que las de tirajes muy amplios?

¿Cómo se firma el grabado?

¿Cuál es el mercado del grabado?

¿Existen grandes coleccionistas de grabado?

¿Qué pasa con la obra de este tipo en los Museos?

¿Qué relación existe entre el grabado y otras ciencias y/o tecnologías? La física, la química, los procesos fotográficos, etc.

TEMA VII

EL GRABADO Y SUS VARIABLES EN NUESTRA VIDA COTIDIANA

¿Dónde están presentes el grabado y la estampa en nuestra vida cotidiana?

2.2.3. Obra

2.2.3.1. Eje horizontal / Obra-Contexto-Interpretación

Eje narrativo contextual en torno a la obra

De la obra gráfica expuesta, se hará una selección de piezas que revistan un especial interés y que dadas sus características, permitan a los productores de la exposición crear un texto tanto visual, como literario en torno a ella.

Lo anterior permitirá una lectura por parte del espectador no sólo de la obra, sino de sus contextos y podrá valorar su interpretación estética.

2.2.3.2. Análisis del aspecto técnico

Soportes. Tipo de papel

Consideraciones en torno a los procesos técnicos utilizados.

Evaluación de los resultados desde el punto de vista técnico, en caso de que exista alguna restauración, explicación didáctica del procedimiento.

2.2.3.3. Análisis formal

Aspecto compositivo.

Manejo de la forma (texturas, ritmo, etc.), de la composición y del color.

2.2.3.4. Análisis del aspecto significativo de la obra (Contextos)

Temas abordados por el autor, contexto en donde se produce la obra, comentarios críticos suscitados por la obra, usos de la obra.

2.3. Planeación del trabajo**2.3.1. Acerca de la producción de exposiciones**

Aunque la constante de las exposiciones sería su carácter didáctico partimos del principio de que una puesta en escena museográfica, además de ser un medio de comunicación, es una actividad artística en sí misma. La puesta museográfica es una obra colectiva que tiene que ver con posturas estéticas respecto a forma, espacio y color, todos ellos elementos con un sentido compositivo que identificará a sus creadores. Además de los aspectos formales y técnicos que conlleva una puesta en escena museográfica están los aspectos expresivos e interpretativos o en su caso comunicativos que los hacedores buscan como su propio lenguaje y que intentan poner a disposición de los visitantes.

Puede o no gustarnos como público el resultado de una exposición, pero el equipo productor de la escena museográfica, al igual que cualquier artista, somete este relato al público y se exhibe también a través de su trabajo.

Una puesta en escena museográfica es una propuesta artística que exhibe muchas veces otra propuesta artística. Es entonces una obra que genera crítica sobre sí misma y sobre la obra que la origina. De tal manera, se produce una experiencia estética en el espectador de la obra, aunada a la experiencia museográfica generada por la puesta en escena de la obra. Es un juego, afortunadamente interminable.

2.3.2. Público al que estará dirigida la exposición

El público al que estará dirigido este espacio es en primer lugar la comunidad universitaria. Los estudiantes de arte encontrarán un excelente lugar para

hacer dialogar sus conocimientos adquiridos en la escuela con las experiencias que se proponen.

En segundo lugar este espacio estará abierto al público interesado en el arte, precisamente quienes sin ser especialistas podrán tener la oportunidad de aproximaciones diversas, experiencias que no siempre son accesibles en exposiciones de corte más tradicional y con una estructura retórica lineal.

Los especialistas serán no sólo público sino actores importantes en la creación de la exposición: historiadores y críticos de arte, artistas, productores, comunicadores, museógrafos, educadores, técnicos en conservación y restauración, todos ellos integrados en equipos multidisciplinarios en torno a un proyecto común.

Por último, la población de la Ciudad de México, y de manera muy especial los habitantes y visitantes del Centro Histórico, encontrarán en este proyecto una nueva etapa en la vida del antiguo barrio universitario.

De lo anterior se desprende que existirá heterogeneidad de niveles socio-culturales entre el público receptor. Por lo tanto se buscará una lectura asequible para la mayor diversidad posible de visitantes, considerando la posesión de diferentes códigos de interpretación.

Se tomará especialmente en cuenta que el público que asiste cotidianamente a este tipo de espacios (de lunes a viernes) son personas que se encuentran en una etapa formativa (niños y adolescentes), por lo que en la planeación se visualizarán actividades tendientes a lograr un mejor acercamiento con este tipo de público.

2.3.3. Descripción de las tareas a desarrollar

2.3.3.1. Investigación y desarrollo de contenidos

Formulación de los contenidos temáticos de las exhibiciones y valoración de colecciones.

-Desarrollo de los contenidos:

-Investigación de temas específicos a desarrollar con base en:

Esquema inicial de contenidos.

Revisión bibliográfica.

-Invitación a participar a los teóricos, productores y docentes especialistas en el tema.

Entrevistas con especialistas (teóricos, productores de arte y críticos de arte).

-Investigación de campo en general.

-Elaboración de guión temático. Desarrollo breve de los temas que componen la exposición y esqueleto conceptual.

-Elaboración de guión museográfico. (Junto con el área de diseño museográfico).

-Investigación y acopio de imágenes base para la exposición.

-Redacción de textos.

-Revisión de los contenidos, en las etapas de diseño y producción (trabajar estrechamente con el equipo de diseño).

2.3.3.2. Selección, obtención y manejo de obra

Acopio de colecciones

Obtención de las obras y objetos de colecciones

-Búsqueda en acervos de la Universidad

-Búsqueda en acervos de otras instituciones

-Catalogación de la obra

-Selección de la obra para la exhibición

Definición del carácter de los objetos dentro de la exposición

Trámites de préstamos temporales de las obras

Obtención de seguros

Transporte y manejo de colecciones

Seguridad y conservación de la obra

2.3.3.3. Comunicación museográfica

Articulación entre investigadores, curadores y diseñadores de la exposición, teniendo en cuenta las intenciones del discurso museográfico y los niveles de accesibilidad del público receptor.

Elaboración de las estrategias de comunicación con el público.

Elaboración del guión museográfico de la exposición (documento en el cual se sintetizan los contenidos y se definen los medios de comunicación y las estrategias a utilizar en la exposición).

2.3.3.4. Diseño museográfico

Conceptualización del espacio museográfico, entendiéndolo como un conjunto integral de significaciones que conforma un discurso generado a partir de los diversos sentidos de los distintos medios de comunicación.

Elaboración de guión museográfico (junto con los coordinadores de equipo y responsables de proyecto).

Definición de criterios en el empleo de forma, color, espacio y composición.

Diseño arquitectónico

Valoración de los espacios actuales y sus posibles funciones como áreas de una exposición.

-Distribución/mapeo de los contenidos en los espacios disponibles.

-Propuesta de circulación y señalización.

-Iluminación.

Diseño industrial

-Diseño de cada soporte museográfico. Para esta exposición en especial se diseñaran marcos-cajas con vidrio que sirvan de protección al grabado y que posteriormente puedan ser reutilizados en otras muestras.

-Diseño de mobiliario. Si fuese necesario.

Diseño gráfico

-Diseño de elementos gráficos: tableros, mapas, ilustraciones, gráfica.

-Fotografías.

-Diseño tipográfico.

Jerarquización tipográfica.

Cálculo tipográfico.

-Captura de textos.

-Diseño de material de apoyo didáctico

Diseño de elementos interactivos

-Creación de material didáctico realizado en forma artesanal o industrial.

-Diseño de elementos didácticos utilizando computadoras o multimedia.

-Diseño de elementos audiovisuales (videos, audiovisuales, reconstrucciones televisivas y otros).

-Sonido o grabaciones ambientales y de reconstrucción radiofónica.

Diseño y concepción de estrategias de actividades que se convierten en parte del discurso museográfico

-Ambientaciones.

-Representaciones.

-Actuaciones.

2.3.3.5. Edición de textos impresos y criterios didácticos

Revisión de propósitos generales y particulares de cada tema de la exposición.

Criterios generales del manejo del lenguaje.

Corrección de estilo y revisión de niveles de lectura.

Asesoría en la selección de recursos didácticos de la exposición.

Asesoría en el desarrollo de los materiales didácticos de la exposición.

2.3.3.6. Producción y montaje

Etapa de realización

En esta etapa los miembros del equipo de museografía pasan a supervisar a los contratistas, a fin de que la producción del material se realice conforme a lo planeado.



Las etapas de la producción son:

- 1. Construcción de todos los elementos de diseño museográfico.
- 2. Supervisión de la producción.
- 3. Montaje.

2.3.3.7. Diseño de actividades de apoyo

Aunque independiente del discurso museográfico planteado para la exposición, estas actividades de apoyo son importantes porque refuerzan las intenciones del discurso y a través de ellas se establece una vinculación más directa con el visitante de la muestra.

- Visitas guiadas.
- Talleres infantiles, juveniles y para adultos.
- Juegos didácticos.
- Obras de teatro.
- Cine.
- Danza.
- Audiciones de música.
- Elementos interactivos.
- Actividades de intercambio académico (conferencias, mesas redondas, cursos, visitas de artistas invitados).
- Excursiones educativas en la ciudad, al interior del país y al extranjero.

2.3.3.8. Actividades de difusión

Planeación y realización de la campaña de difusión.

- Materiales impresos
- Invitación a la inauguración.
- Cartel de la exposición.
- Programa de actividades.
- Hoja de sala.

Libro-catálogo de la exposición.
Prensa y difusión
Ruedas de prensa.
Anuncios en periódicos y revistas.
Inserción en Gaceta UNAM.
Boletines de prensa.
Medios audiovisuales
Anuncio radiofónico.
Programa radiofónico.
Anuncio televisivo.
Cápsula informativa para televisión.

2.3.3.9. Servicios de evaluación

Evaluación de las respuestas del público.
Planeación de los mecanismos de evaluación.
Realización de la evaluación.
Dictamen.

2.3.4. Calendario

Parte fundamental de la organización de una exposición es la valoración del tiempo que requiere cada etapa de realización.

Una buena calendarización es aquella que coordina perfectamente los recursos y actividades de los equipos de trabajo.

2.3.5. Consideraciones presupuestales

A continuación presentamos los rubros que podrían servir de base para la elaboración del desglose de un presupuesto para la exposición.

Salarios del personal

En este rubro se indicará el personal que participará dentro de la elaboración de la exposición, se tendrá que aclarar el puesto, el tiempo que trabajará

para este proyecto, los salarios mensuales que se le asignarán y su impuesto correspondiente.

Costos de producción

En este rubro se indicarán los costos que se generan en la producción de la exposición. Estos pueden ser desde la adecuación del espacio, (presupuesto arquitectónico), construcción de soportes de exhibición (presupuesto de diseño industrial), elaboración del material gráfico, incluyendo los derechos de autor (presupuesto de diseño gráfico), elaboración de medios didácticos de apoyo como videos, audiovisuales, proyecciones, animaciones, etc. (presupuesto de medios audiovisuales), obtención de objetos y piezas a exhibir (presupuesto de acoplo y restauración de colecciones). Costos por concepto de seguros, realización de impresión y montaje, etc.

Costos de intercambio académico

En este rubro entran los gastos de acoplo de información documental y visual, así como los generados por reuniones y entrevistas con especialistas de diferentes áreas.

Costos administrativos

Todos aquellos gastos de infraestructura administrativa que permiten que la exposición se desarrolle en los mejores términos, gastos de oficina, gastos de personal de contabilidad, secretarial, etc.

Costos de medios de difusión y promoción de la exposición

Como un rubro aparte se encuentran los costos que nos permiten difundir y promocionar la exposición a través de los medios de comunicación colectiva.

Cada exposición, tiene su propia solución presupuestal, la cual dependerá de los objetivos y las características que presente cada muestra.

2.4. Conceptualización del proyecto

2.4.1. Criterio en cuanto al manejo de contenidos

2.4.1.1. Niveles de lectura

La exposición está dirigida principalmente a un público general, aunque por supuesto se hará énfasis en un público universitario. Es entonces necesario, crear un discurso sencillo que resulte accesible para todo público.

Sin embargo, el público tiene intereses diversos, por lo que algunos buscarán obtener información más profunda. No sólo el mínimo necesario. La información, por lo tanto, será presentada en diferentes niveles.

En un primer nivel de lectura se tratará que los títulos y subtítulos junto con las imágenes gráficas conformen un discurso en sí mismo a través del cual se pueda obtener la esencia de los mensajes.

Un segundo nivel de lectura será a través de los textos presentados y la gráfica. Información que va más detallada y se dirigirá al público que observa con mayor detenimiento el contenido de la exhibición. No obstante, también estos textos pretenderán ser claros, sencillos y que inviten a los visitantes a la reflexión.

En síntesis podríamos hablar de cuatro niveles de lectura.

Primer nivel de lectura. Títulos y subtítulos de la exposición, junto con imágenes con índices de iconicidad alto (grabados y/o estampas, fotografías, ilustraciones), objetos, soportes, espacios arquitectónicos, ambientaciones.

Segundo nivel de lectura. Textos presentados como cédulas temáticas e imágenes con índices de iconicidad que requieran mayor tiempo para su interpretación (mapas, diagramas, gráficas, etc).

Tercer nivel de lectura. Cédulas de objeto, material presentado en computadoras (en caso de que así se decida), material interactivo (tipo de material que implica que el espectador se involucre realizando una acción participativa).

Este nivel de lectura exige mayor tiempo y atención por parte del espectador.

Cuarto nivel de lectura. Medios de apoyo como guías y catálogos complementarios. Nivel de lectura que incluso se da fuera del espacio físico de la



exposición.

2.4.1.2. Discurso Museográfico

En cuanto a la narrativa o secuencialidad del discurso museográfico, una exposición en general debe tener perfectamente definidos sus contenidos a fin de que el espectador pueda construir su propia experiencia a partir de la interpretación del discurso museográfico. En la formulación de los contenidos de la exposición se debe prever la participación del espectador.

Por tal razón, la secuencia que se está marcando en el recorrido de la exhibición está perfectamente definida, de tal forma que el espectador se encontrará ante una narrativa lógica y lineal en cuanto al tema.

Sin embargo existirá una línea de lectura paralela en cuanto a las obras, que le permitirá al espectador si lo desea, situarse en un contexto determinado.

Los temas se desarrollarán en forma modular, de tal manera que el visitante tendrá la posibilidad de seleccionar el área de exhibición que le interese recorrer. Estas unidades modulares tendrán una secuencia de principio a fin en cuanto al tema tratado. Al inicio de la exposición se le hará saber al público las posibles "rutas de visita".

En esta exposición la intención del discurso va a ser explícita, es decir, se le va a decir al visitante obviamente en que tema se encuentra. Esto con el fin de que el mensaje de la exposición sea claramente comprendido por el espectador.

2.4.2. Concepción general de la comunicación visual

Dentro de la planeación museográfica, entendemos que el mensaje de una exposición se da por el conjunto de significaciones de varios elementos como son: el espacio arquitectónico, los soportes tridimensionales, la iluminación, los objetos, los elementos gráficos de información (con sus dos lenguajes inherentes el icónico y el literario).

Al ser la exposición una suma de medios de comunicación, se tratará de equilibrar los que por la naturaleza de la exposición se puedan presentar. Se pretenderá un equilibrio entre objetos, tableros de información, fotografías,

ilustraciones, textos, ambientaciones, el video, murales y materiales interactivos.

Nos interesa mucho que la exposición no sea una suma de elementos estáticos, planos, presentados ante el espectador para su contemplación pasiva.

Por tal motivo se buscará que exista una circulación dinámica y riqueza en el manejo de volúmenes dentro del espacio museográfico.

2.4.2.1. Espacio museográfico

En cuanto a la circulación, ésta será condicionada por el diseño de los elementos museográficos. Tendrá una secuencia lógica, siguiendo la narrativa propia de la exposición.

2.4.2.2. Elementos de exhibición

Se propone la reutilización de las mamparas y bases ya existentes como parte del legado de la muestra anterior. Sin embargo se tendrá que diseñar un marco-caja para montaje de los grabados para que estén perfectamente protegidos. Además se proveerá que este tipo de marco-caja, pueda ser reutilizable.

2.4.2.3. Producción de la imagen gráfica

En virtud de que esta es una exposición didáctica, se intentará vincular el lenguaje visual de una manera atractiva para el espectador. La imagen se realizará intentando que sea sencilla y fácil de interpretar, los elementos representados serán reconocibles por el espectador, no se va a recurrir a la geometrización pura o a la síntesis abstracta.

2.4.2.4. Ilustración

Se recurrirá en su mayoría a imágenes de grabados amplificados, dando algún tratamiento gráfico sencillo para ambientar los espacios.

2.4.2.5. Fotografía

La fotografía es uno de los recursos que utilizaremos para, a nivel perceptual

(y reforzando a la ilustración) establezcamos junto con el público una estrecha relación con el ambiente cotidiano en el que producen los grabadores.

"Una fotografía no es sólo una imagen, una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria" (John Berger, Mirar, 1980).

Por tal razón pretendemos recurrir a fotógrafos de gran calidad, vinculados a la producción artística, para realizar una relectura de su interpretación del tema, "su huella", a través de la contemplación de la fotografía.

Otra forma de entender o acercarse al trabajo de creación de la estampa, es a través de la fotografía utilizada como registro de ciertos momentos históricos.

Se aprovechará además la posibilidad de la fotografía de ser un registro visual, apegado en mayor grado a códigos perceptuales reconocibles.

Las propuestas técnicas del manejo de la fotografía son las siguientes: Obtención de colecciones de fotografía de la época. (Copias fotográficas).

Fotografía interpretativa: fotomurales en color, blanco y negro (coloreadas). Con opción a pegarse directamente, por otro lado también se manejarán fotografías en blanco y negro o duotonos impresas en serigrafía directamente sobre el soporte.

2.4.2.6. Mapas, Gráficas y Diagramas

El tratamiento visualizado para este tipo de elementos, será una combinación de elementos formales simples, como plastas de colores, acompañados de elementos que sirvan como acentos, ya sean ilustrativos y/o fotográficos.

2.4.2.7. Elementos compositivos

Red

Para que los elementos gráficos diseñados integren una unidad visual, se realizará una retícula. En su elaboración se evaluará el tipo de material que contendrán los muros y se dará una división del espacio por columnas.

La utilización de esta red deberá ser versátil, puesto que las imágenes podrán rebasar los límites de los módulos. Sin embargo, se encontrarán perfecta-

mente definidos los módulos en donde debe encontrarse el material de lectura.

Lo que pretendemos con el manejo de la red, es una organización visual que permita la unidad dentro del sistema.

Color

La gama de color seleccionada, está basada en: Gamas de colores neutros y grises.

El concepto de color que tenemos se manejaría a través de una armonía por analogía. Existirán acentos de contraste de color, para darle ritmo a la exposición.

A cada unidad temática se le va a conferir un color distintivo, de tal forma que desde el inicio, el visitante podrá ubicarse con ayuda del color en la zona correspondiente. Esto hará más didáctica la presentación de la información al público en general.

GAMA CROMATICA

Nombre del colorClave de pantone

Gama 1

Gris violáceo 5315

5305

5295

5285

5275

5265

Acento de color violeta 266

Gama 2

Gris azuloso 588

537

536

84

535

534

533

Acento de color azul 293

Gama 3

Gris verdoso 5527

5517

5507

5497

5487

5477

Acento de color verde 327

Gama 4

Gris tierra 4545

4535

4525

4515

4505

4495

Acento de color amarillo109

Gama 5

Warm Gray 1

2

3

4

5

6

Acento de color naranja 151**85**

Gama 6

Beige rosado 4755

4745

4735

4725

4715

4705

Acento de color Warm red**2.4.2.8. Texto**

El uso fundamental de los textos dentro de la exposición es el de anclaje de la significación.

Por tal motivo se decidió que cada una de las áreas, lleve perfecta y notoriamente su título. De tal forma que si el espectador decidiera no leer los textos de la exposición pueda reconstruir la narrativa a partir de los encabezados.

2.4.2.9. Jerarquías tipográficas

Título de la exposición

Subtítulo de la exposición

Título de la Unidad

Cédula Introdutoria

Título de tablero

Subtítulo de tablero

Cédula temática

Cédula complementaria

Cédula de objeto



2.4.2.10. Tipografía

La selección de la tipografía es un elemento importante para la buena comunicación con el público.

En este caso consideramos que las familias tipográficas seleccionadas deben poseer dos características fundamentales: legibilidad y sencillez.

Pensando en esto, se seleccionaron los siguientes alfabetos: Garamond y Futura.

Estos tipos establecen un excelente contraste con el fondo y, por su diseño y su peso visual, son perfectamente legibles. No dificultan la lectura.

Su diseño sencillo, permite establecer armonía con elementos gráficos, fotográficos e ilustrativos.

Se cuidarán perfectamente los aspectos técnicos de la tipografía como: tamaño, justificación, peso visual e interlínea de los textos. (Ver ejemplos).

2.4.2.11. Sintaxis de los elementos de exhibición

Es importante redundar en este punto, que todos los elementos de exhibición que se utilizarán en la muestra, tendrán siempre como fin cubrir los objetivos comunicacionales concretos de cada unidad temática, en particular y de la exposición en general. Ningún elemento será colocado en forma innecesaria.

2.4.2.12. Materiales de apoyo

Video

Un video de cinco minutos se presentará al final de cada tema de la exposición en un espacio separado, donde pueda programarse su exhibición cada vez que se requiera.

El tema central del video podría ser la narración de un día en la vida de un grabador.

Material interactivo

De las cualidades más relevantes hoy en día, en cualquier tipo de exposición que pretenda ser didáctica y comunicar ciertos mensajes, es que posea elementos interactivos. Existe una gran gama de elementos que pueden

utilizarse en exposiciones y que permiten, de una manera u otra, que el visitante se relacione más directamente con la exposición.

Se pueden diseñar, algunos elementos simples que le den un carácter más participativo a la exposición.

Debido a que la exposición será visitada por muchos niños, el uso de elementos interactivos diseñados para ellos podrá servir para incrementar su motivación e Interés.

Se presentan a continuación algunos ejemplos que muestren el tipo de elementos interactivos que se pueden diseñar.

En un área especial:

–Taller de producción

El visitante podrá grabar en linoleum e imprimir.

Proporcionarles una placa de metal para que impriman.

–Una mesa de grabado que el visitante pueda observar y tocar con detenimiento.

–Los fines de semana irá un maestro de grabado y trabajará ante los visitantes.

–El taller infantil de la Escuela Nacional de Artes Plásticas trabajará en el patio los sábados y domingos.

–Juegos en coordinación con servicios educativos; ejemplos:

Busca un tesoro en cada sala.

Observa una obra detenidamente y redacta un cuento.

Busca los zapatos del grabador, etc.

2.4.2.13. Eje horizontal 2 | Movimiento artístico en torno al grabado/Obra-Contexto

Un segundo eje dará pauta a que el público pueda apreciar movimientos artísticos de gran trascendencia, que hayan tenido al grabado como medio de expresión fundamental, y que se vinculen de alguna manera con los contextos históricos importantes en la vida política y/o cultural de México.

88

Taller de la Gráfica Popular

Posada

Gráfica del 68

Grabado Contemporáneo de México

Neográfica

Capítulo 3

Memoria Gráfica de la exposición *La Magia del Grabado.*

De la planeación al montaje.

INTRODUCCION

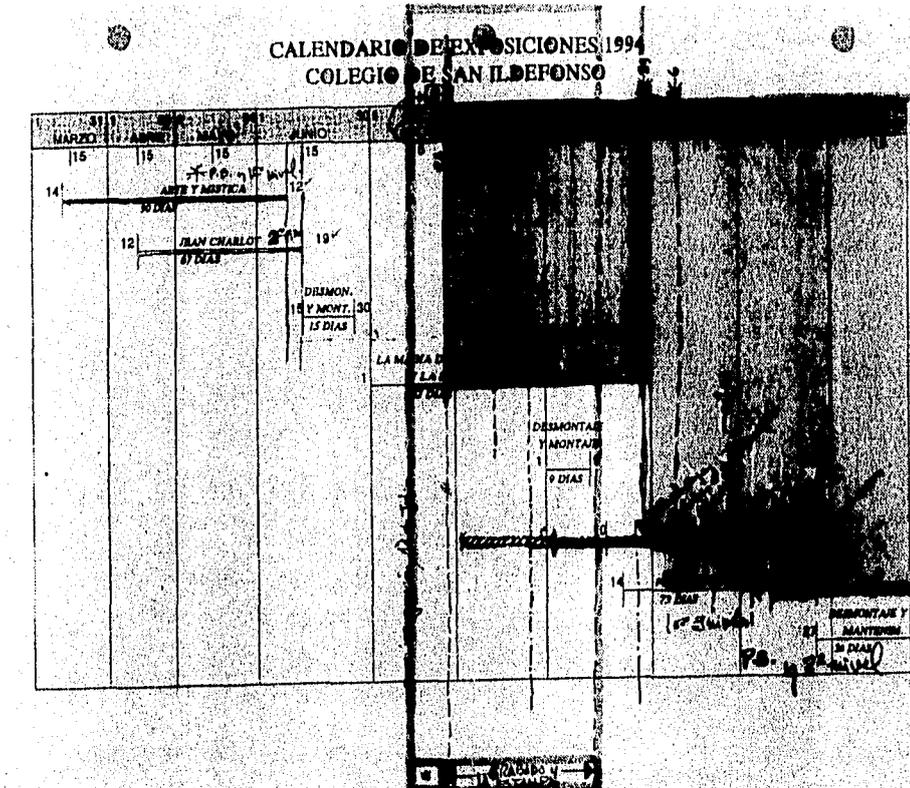
91

Fue durante mi breve estancia como curador del acervo patrimonial de la ENAP, que estuve a cargo de la curaduría y la museografía de *La Magia del Grabado*, inaugurada el 14 de julio de 1994 y clausurada en noviembre del mismo año, esta exposición se planeó fundamentalmente con base en las colecciones de gráfica del acervo antiguo de la Academia de San Carlos, así como con grabados prestados o donados por los actuales maestros de la ENAP.

La colección exhibida fue preparada a partir del conocimiento que teníamos de las piezas restauradas de dicho acervo y de la investigación realizada con ayuda de los miembros del DMC.

Me ha parecido interesante presentar muestras del material realizado durante las fases más importantes del proceso de planeación, diseño y montaje de esta exposición a manera de complemento didáctico y muestra visual de los documentos presentados en los capítulos anteriores, los cuales son de carácter técnico-conceptual, y que pese a ser fundamento de los presentados a continuación se contrastan por ser los últimos fundamentalmente de carácter práctico, y en ocasiones son bocetos sobre la marcha, por razones de tiempo modificando lo planeado anticipadamente debido a que en ocasiones los planos no coincidían con los espacios reales o las piezas seleccionadas no fueron prestadas por algún motivo relacionado, generalmente con su estado de conservación, como por ejemplo las pinturas solicitadas a los museos de San Carlos, la Pinacoteca Virreinal o el Museo Nacional de Arte.

Decidí presentar los siguientes bocetos, planos, gráficas museológicas y fotografías como memoria gráfica de *La Magia del Grabado*. Su ordenamiento pretende ser cronológico y corresponde a las fases de trabajo más representativas de la puesta en espacio de la exposición.



Calendario de exposiciones proporcionado por el Colegio de San Ildefonso. Se modificaron las fechas de la exposición La Magia del Grabado, inicialmente planeada para la segunda semana de julio y con término en Septiembre siendo su clausura en realidad, el mes de noviembre recomiendo para fechas posteriores las exposiciones

de Arte Islámico y Pintura de Jalisco. El tiempo otorgado para el montaje de la muestra en el local del Antiguo Colegio de San Ildefonso fue de 15 días.

MC. Nº 270. Mayo. 3-94
Entrevista con Pedro Aguero

"Es más importante al impresor que el grabador
si el mismo no lo hace" P.A.

"más importante que la gromma
es como resulta"

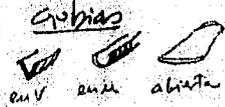
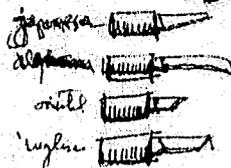


los impresores cuidan la impresión
y finalmente deciden el N° de copias.

En el grabado también es fundamental
que los materiales por la impresión
sean de calidad.

• papeles y tintas, son importantes cosas

los instrumentos son también decisivos para
grabar los navajas



Buriles



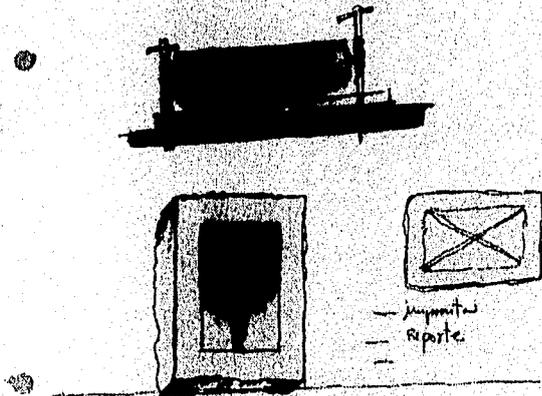
maderas palo de rosa, naranjo, perol,
cerezo.

las maderas para grabar son mejores si son
artefadas o bien si ya son muy viejas.

De la planeación al montaje

La planeación o conceptualización de la exposición *La Magia del Grabado* fue llevada a cabo de acuerdo con las autoridades universitarias y directivos del Antiguo Colegio de San Ildefonso, a partir de la propuesta que hicimos para exhibir el antiguo acervo de estampas existente en la hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas, antigua Real Academia de las tres nobles artes, Pintura, Escultura y Arquitectura de San Carlos de la Nueva España. Una vez aprobado el tema para la muestra y conseguido el apoyo para realizar ésta exposición utilizando parte del acervo antiguo y del acervo contemporáneo de San Carlos, nuestro equipo de trabajo desarrolló el Guión Temático de la exposición basándose en la opinión de investigadores y especialistas, así como en entrevistas a maestros grabadores de la propia escuela, y desde luego en la curaduría que realicé a partir de los acervos de la antigua Academia de San Carlos.

Notas de la entrevista con uno de los especialistas para la elaboración del guión temático.



- * La imagen impresa debe hablar por sí sola.
- * Si se puede apreciar el texto, pero no debe ser el centro.
- * Si se aprecia el texto es útil a alguien que lo lee.
- * Los grabados generalmente no se fijan.
- * Si ningún grabador lo hace.
- * Es necesario de grabados (diseños) en general para el montaje de la exposición.
- * Si voy a imprimir los textos copiarlos.
- * Si voy a 3 o más y... otros detalles.



**MARGEN
R O J O**

Calendario de actividades: _____

Proyecto: LA MAGIA DEL GRABADO

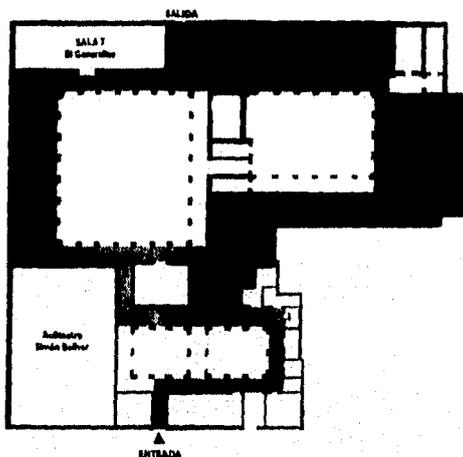
Mes de: JUNIO / JULIO 1994

| | SEMANA 1 | SEMANA 2 | SEMANA 3 | SEMANA 4 | SEMANA 5 | INAUGURACION |
|------------------------------------|-------------------|-------------------|---------------------------|------------------|-------------------|--------------|
| | 17 AL 19 DE JUNIO | 20 AL 26 DE JUNIO | 27 DE JUNIO AL 3 DE JULIO | 4 AL 10 DE JULIO | 11 AL 13 DE JULIO | |
| Guía museográfica | | | | | | |
| Catálogo | | | | | | |
| Investigación iconográfica | | | | | | |
| Planes | | | | | | |
| Tratado de obra | | | | | | |
| Diseño de cada elemento | | | | | | |
| Dibujos para originales | | | | | | |
| Positivas | | | | | | |
| Impresión serigráfica | | | | | | |
| Realización de tableros | | | | | | |
| Pinura de edificio | | | | | | |
| Realización de soportes especiales | | | | | | |
| Montaje | | | | | | |

Ruta crítica y calendarización de las actividades programadas por el responsable del equipo de diseño museográfico para la planeación, diseño y montaje de la exposición. Los períodos de trabajo fueron establecidos una vez aprobado el proyecto y a partir del calendario de exposiciones del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Esta exposición...

97



Página de la guía para adultos de la exposición La Magia del Grabado donde se muestra la distribución temática y la ubicación por salas. Las guías de la exposición son uno de los resultados de los guiones temático y museográfico.

La exposición está dividida en secciones, cada una de ellas identificada con un color distinto:

La riqueza del grabado. Características y tendencias relacionadas con el grabado. El lenguaje de la gráfica.

La academia del taller y los contemporáneos. Exposición de las principales técnicas de producción gráfica.

Obras gráficas europeas. Muestra del acervo de la Antigua Academia de San Carlos.

Los talleres. Ambientación del espacio y la dinámica de trabajo de un grabador.

La Academia. La enseñanza del grabado en nuestro país.

La Academia hoy. Muestra de obra gráfica contemporánea. Nuevas técnicas y nuevos lenguajes. Maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Hay además espacios de transición:

Salas de desdoblamiento. Aquí el visitante podrá establecer una relación directa con algunos objetos y materiales expuestos. Se trata de un espacio para el tocar.

Sala de reflexión. Aquí el visitante podrá responder algunas preguntas sobre el grabado como disciplina artística y como oficio. Se trata de un espacio para reflexionar.

Este trabajo nos permitió adquirir el conocimiento, principalmente de las diversas técnicas del grabador y del estampador, aunque también de la historia universal del grabado y concretamente, en México a partir de la llegada de los conquistadores, quienes trajeron consigo estampas de vírgenes y santos, así como nalpes y otros impresos de la época.

Como ya se apuntó, los guiones temáticos elaborados como base para un discurso museográfico fueron asesorados por varios artistas grabadores y con el apoyo bibliográfico, referente tanto a las diversas técnicas como a biografías de artistas; la investigación fue realizada de acuerdo a los periodos históricos a que nos íbamos a referir.

Dichos guiones temáticos son la infraestructura que da cuerpo y concreta una exposición.

98

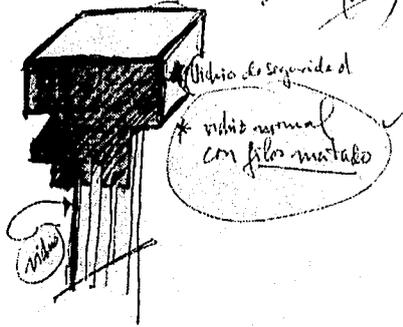


Pendones para identificación de salas a partir de títulos y gamas cromáticas. Se instalaron al inicio de la exposición como referencia para que el visitante conociera el contenido de la exposición y para facilitar la elección de su recorrido.

Posteriormente, se coordinaron todas las partes de la investigación realizada en los campos de la historia del grabado y sus técnicas para procesarlas y sintetizarlas dando como resultado, junto con la selección de la obra a exhibirse, al Guión Museográfico, el cual fue conformado de acuerdo a tres criterios principales que finalmente serían la base para elaborar el discurso que se intenta comunicar al público.

El primero fue el conocimiento de la colección, el segundo fue el diseño de la exposición y el tercero la investigación de las colecciones y la curaduría.

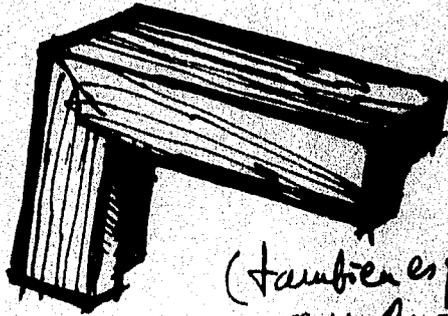
* Diseño por *movs de obra antigua*
en *madera maciza*. (acabe)



Bocetos de Diseño del Marco para las estampas y dibujos del acervo antiguo. Todos los diseños requirieron de la realización de planos a escala.

→ Los marcos se cotizarán por ambas partes sencillas

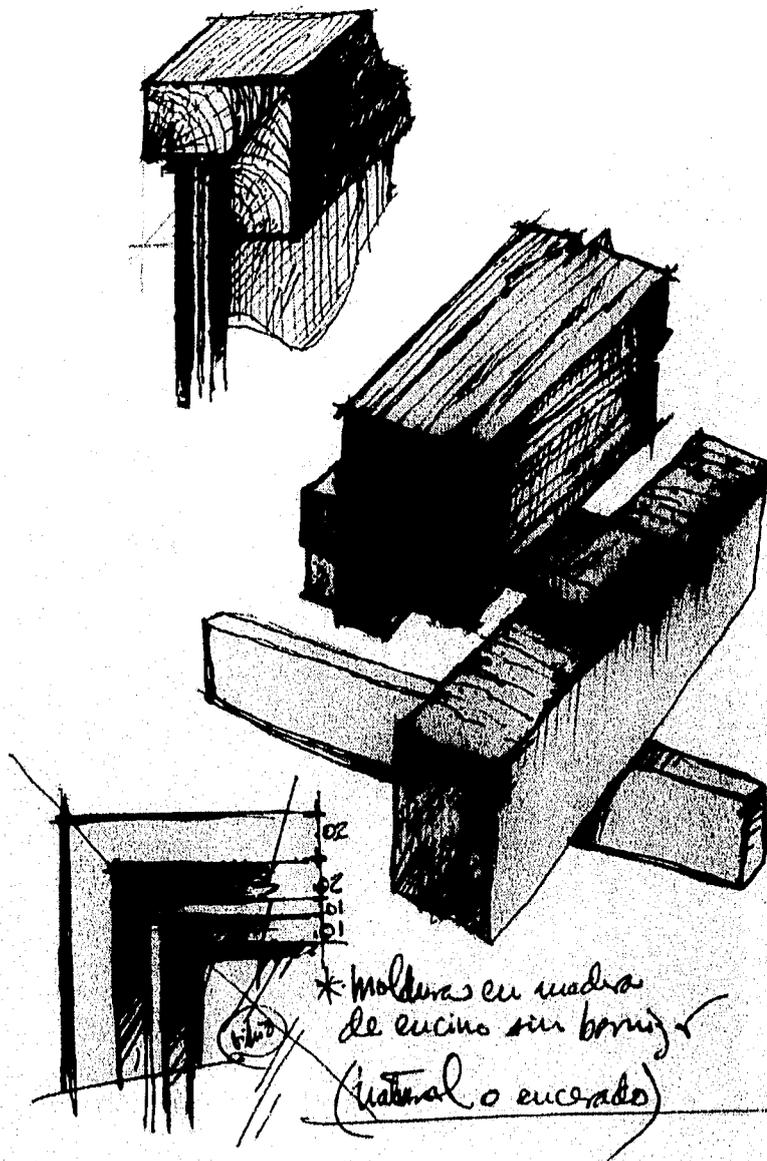
Cubrir los
medios y
diseño

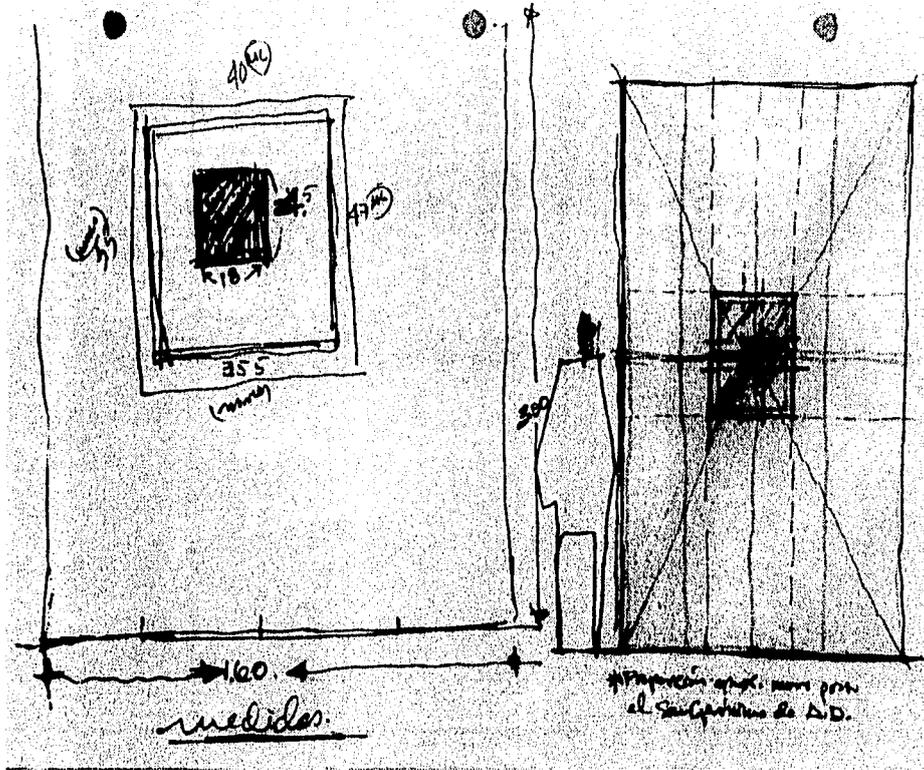


(también especificaciones)
madera vidrio
contra marco. etc

Dar apoyo para montaje

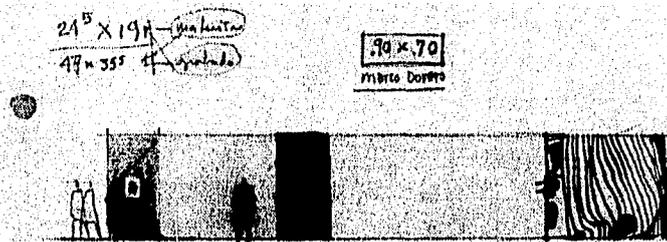
100



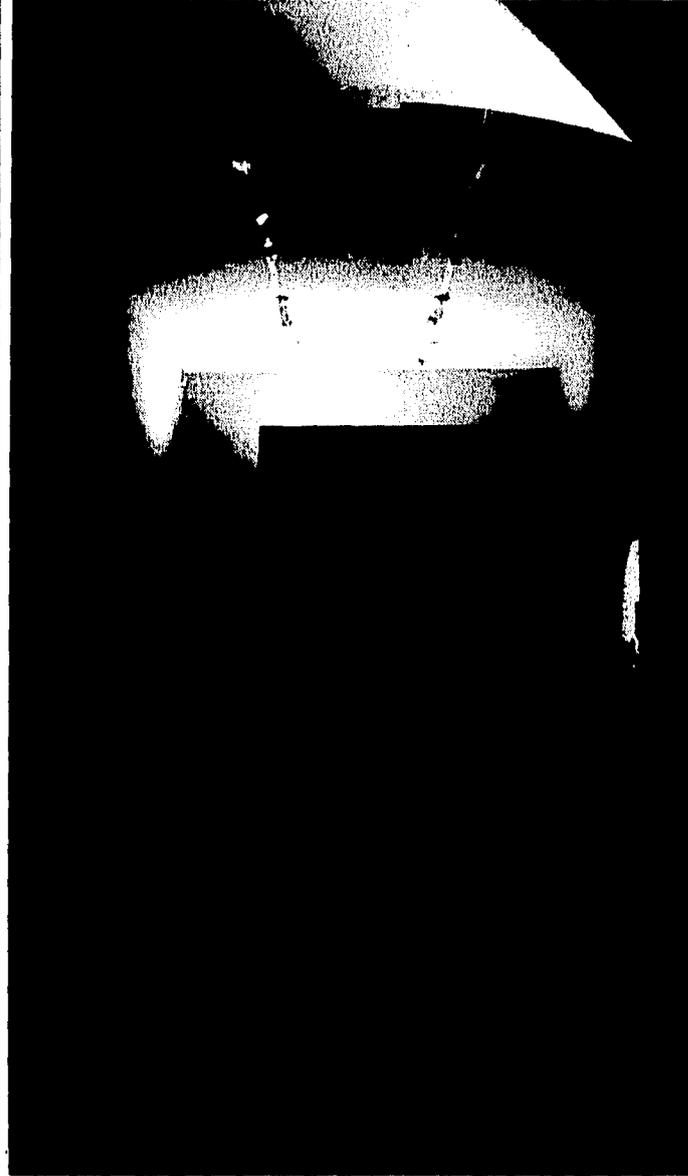


Boceto de diagramación de la mampara para el grabado de San Gerónimo de Durero, seleccionado como pieza clave para el inicio de la exposición.

Boceto para estudio de proporciones. La altura media del grabado de Durero fué la referencia para la colocación del resto de las obras expuestas.



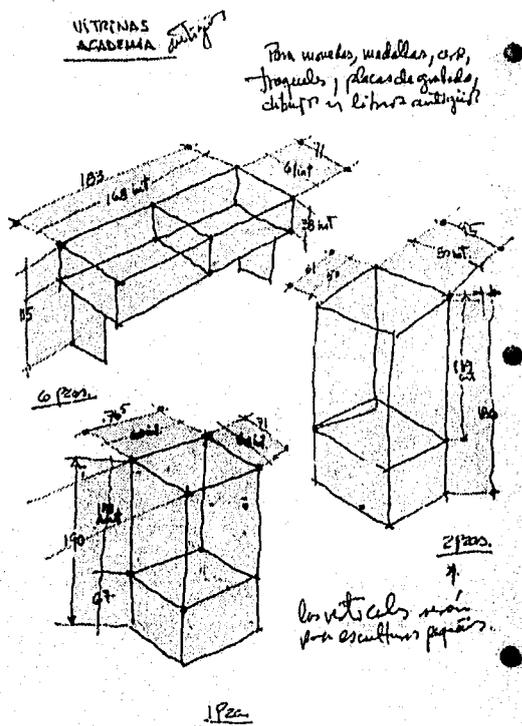
102



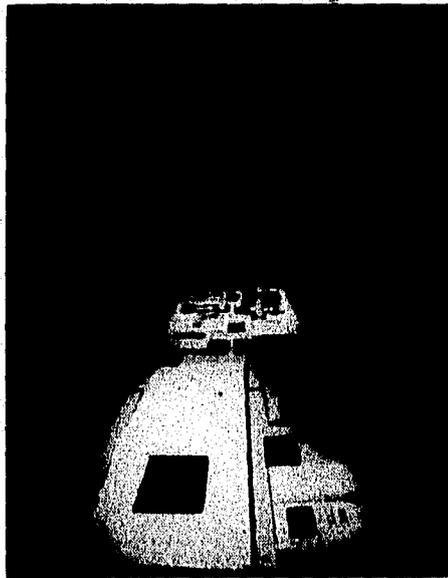
*Después del umbral se
inicia el recorrido de la
exposición con el grabado
de Durero, San Gerónimo;
montado según guión
museográfico. Esta fue
la pieza clave de la
exposición.
Sala I La Riqueza del
Grabado.*

A partir de los guiones temáticos se analizó el espacio disponible para la exposición y se distribuyeron los temas para cada sala, obteniendo una secuencia temática y en cada sala se estableció un orden cronológico. Esta exposición fue planeada para tener más de un recorrido o lectura del discurso, si bien existió la opción a ser visitada de principio a fin siguiendo el orden dado a las salas.

El público podía optar por visitar únicamente la sala o salas de su preferencia, ya que cada una poseía un discurso interno propio.



Vitrina con gráfica contemporánea en publicaciones. Sala 8 La actual Academia.



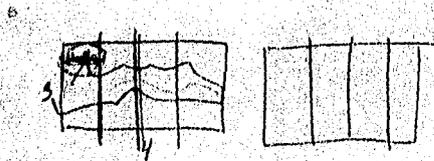
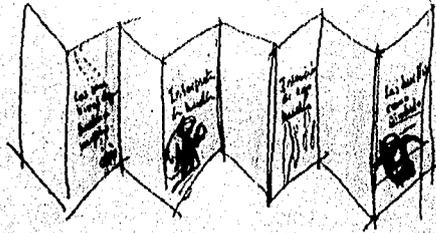
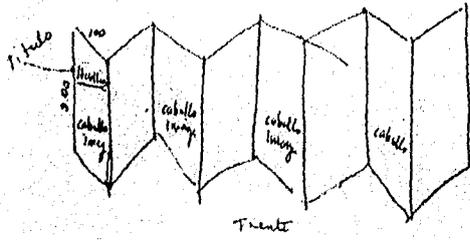
Boceto descriptivo con las medidas de las vitrinas antiguas existentes en la Academia. Algunas conservan el vidrio original. Se utilizaron en la sala de

la Academia para exhibir medallas, monedas, placas de grabado, libros antiguos, registros de asistencia y algunas piezas escultóricas pequeñas.

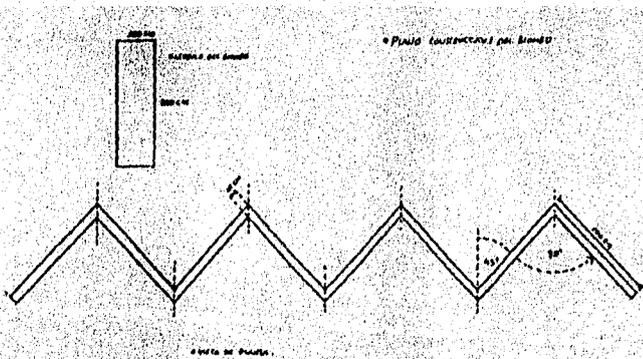
100

Biombo
Huellas

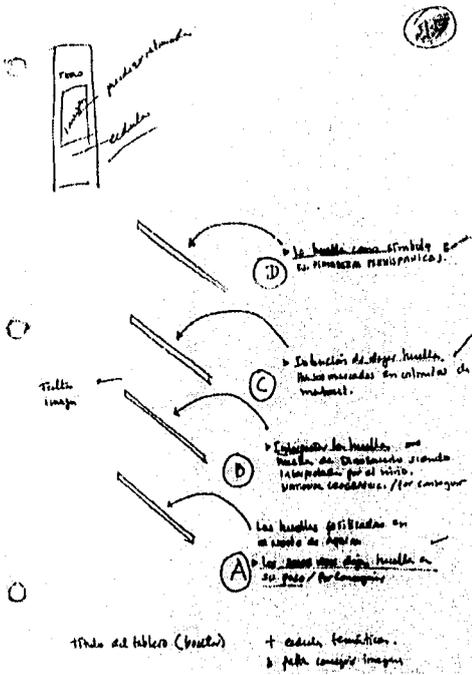
J. I.
Biombo



Bocetos para el biombo de la Sala I utilizado para ilustrar el tema El Origen de la estampación.



Planos a escala del biombo.

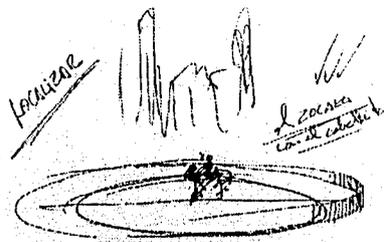


Vitrina con publicaciones del acervo antiguo impresas con tipo móvil y estampas originales impresas directamente de sus placas.

Biombo con referencias históricas para el tema Origen de la estampación; en él se mostró la voluntad del hombre de dejar huella desde la más remota antigüedad. Para medallas, monedas, troqueles, placas y libros antiguos se utilizaron vitrinas pertenecientes a la Academia de San Carlos; en otros casos se utilizaron las vitrinas existentes en San Ildefonso como en el caso de ésta que se colocó en la Sala I.



708

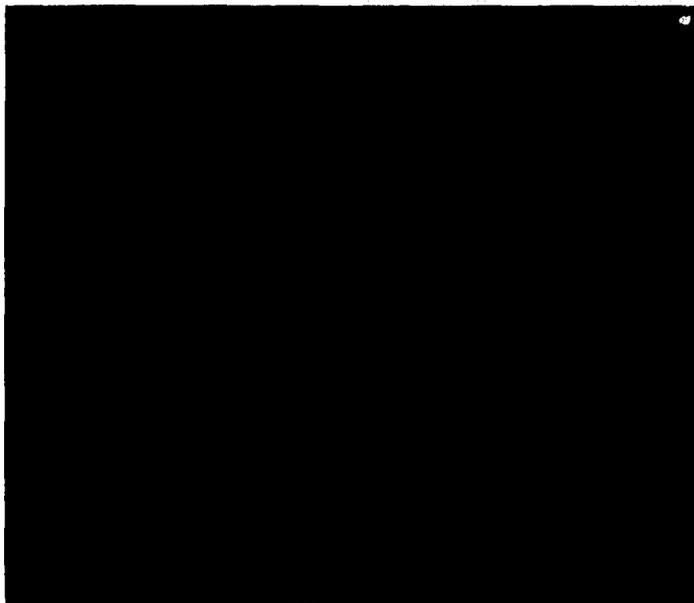


Grabado de Joaquín Fabregat sobre dibujo de Ximeno y Planes.

Fotocopia de un grabado en xilografía que es representación de un técnico. (una burla que imita metal)

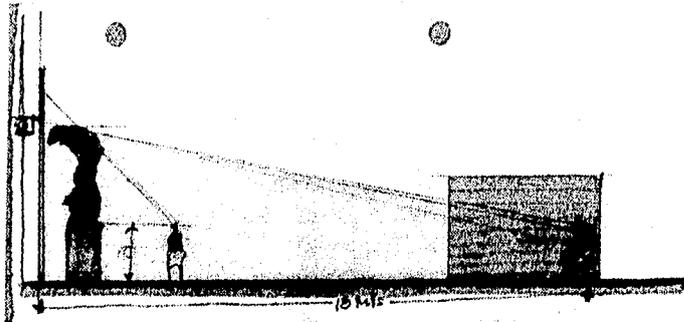
Replica de una prensa en madera. Tamaño original.

En reuniones de trabajo, seleccionamos las obras que posteriormente deberían ser solicitadas a la Academia de San Carlos y al Patrimonio Universitario, así como a diversos museos y al Archivo General de la Nación.

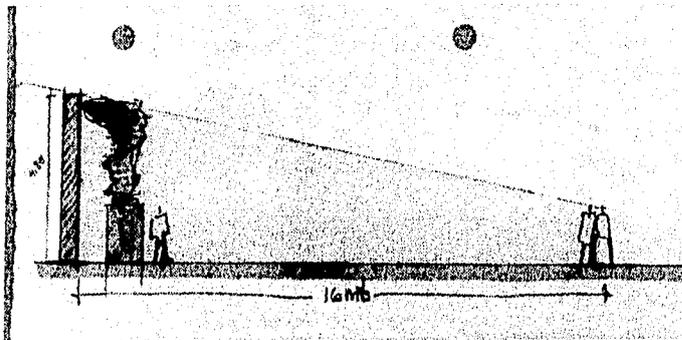


Sobre un dibujo de Ximeno y Planes, que grabó Joaquín Fabregat, se presenta el proyecto del Arquitecto Rodríguez Velázquez para la balaustrada que rodearía la escultura de Manuel Tolsá. Tiene la característica y el valor histórico de que los cuatro artistas mencionados eran los directores de cada una de las cuatro áreas en la Academia, Pintura, Grabado, Arquitectura y Escultura.

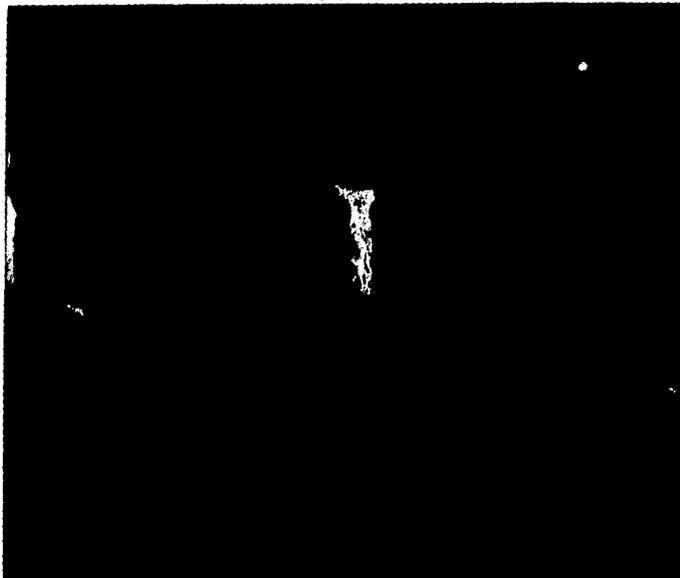
Sala de La Academia. Grabado de José Joaquín Fabregat.

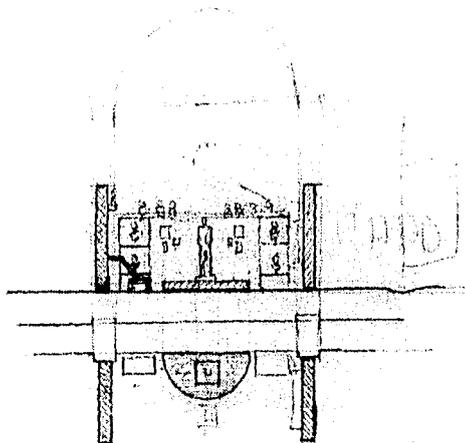


Bocetos con los primeros estudios de visibilidad para la ubicación de la Victoria de Samotracia, altura de mamparas y altura de base para exhibición y la clausura de puerta y elementos arquitectónicos (distancia a mitad de la sala mostrando la visión de espectador).



Vista frontal de la Victoria de Samotracia, copia en yeso del original en el Museo del Louvre. Esta y otras piezas igualmente importantes fueron traídas a México por Manuel Tolsá cuando se hizo cargo de la dirección de Escultura de la Academia. La Victoria se encuentra en el patio principal del edificio de la Academia y se ha convertido en su símbolo, por ello ocupó un lugar prominente en la sala correspondiente.



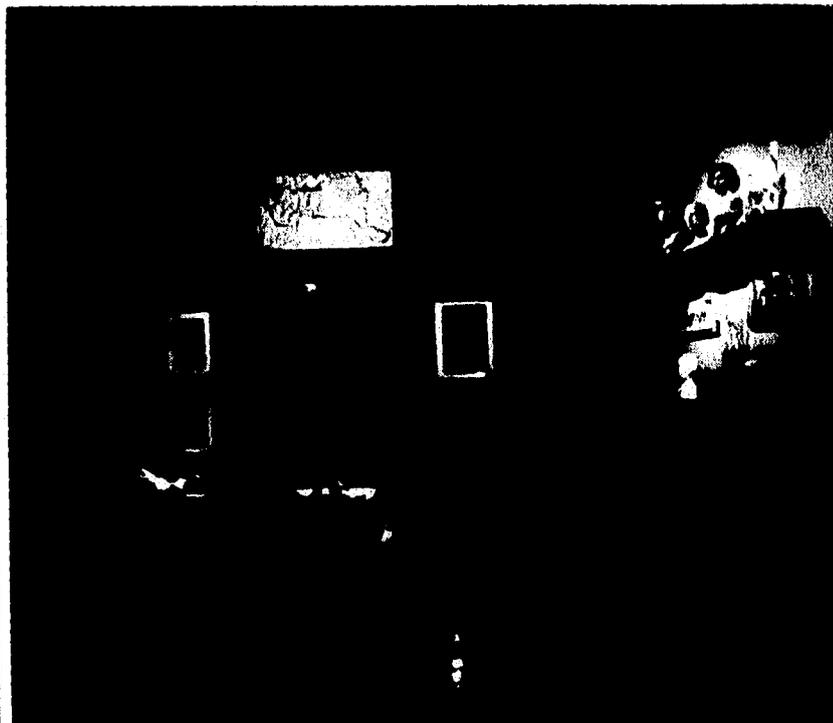


En la sala correspondiente a la Capilla se intentó que el visitante tuviera una visión de la Antigua Academia por medio de un discurso cronológico donde se mostrara la historia de esta sala desde su fundación hasta principios de este siglo.

Lo anterior se logró seleccionando el espacio que alguna vez fue la capilla del Antiguo Colegio de San Ildefonso; por su altura y su bóveda de cañón corrido así como por su piso de madera pintamos y colocamos las luces de tal forma que la altura no representara un problema.

Anteproyecto para la ambientación de un taller de dibujo de la Academia y su presencia final.

Los dibujos utilizados como ejemplo fueron seleccionados de acuerdo a los yesos exhibidos en la misma sala de la Academia. Reproducciones de yesos antiguos utilizados como modelos para la copia en dibujos y grabados.



Llegada de las piezas a San Ildefonso.



Dividimos el espacio logrando con las mamparas, el mobiliario antiguo, los yesos, pinturas, grabados, dibujos y fotos, así como libros y registros de asistencia, las placas de algunos grabados, monedas y troqueles, ceras y escayolas, el ambiente general buscado.

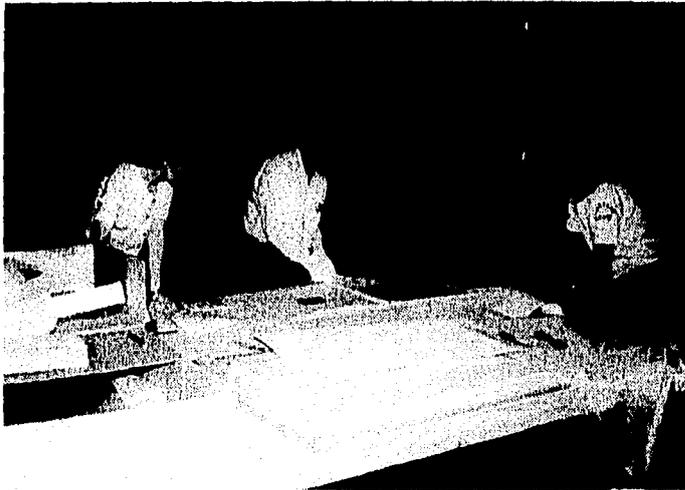
109

Asimismo se recreó, por medio de una interpretación museográfica, el ambiente de un taller de dibujo de copia de yesos, colocando estos últimos y sus dibujos correspondientes. También logramos conseguir algunas pinturas que en su momento fueron utilizadas como modelos para la realización de grabados en diversas técnicas de grabado que inspiraron a pintores para la realización de su obra. Localizamos en el acervo algunos yesos que comparados con el grabado correspondiente confirmaban los sistemas educativos de esas épocas.

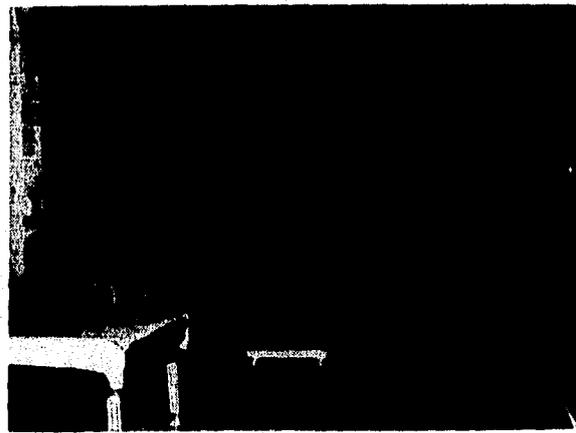
Salida de colecciones de la Academia de San Carlos. El embalaje protector se hizo con hule espuma, unicel y plástico burbuja. No se utilizaron cajas de madera por su alto costo y la urgencia del traslado.



Registro de obra en San Ildefonso ante los curadores y vigilantes del Colegio. El dictamen de los curadores de San Ildefonso al momento de la entrada de la obra al Colegio determinaría su estado de conservación, así mismo es necesario realizar dicho dictamen de cada obra para su aseguramiento durante la exhibición.

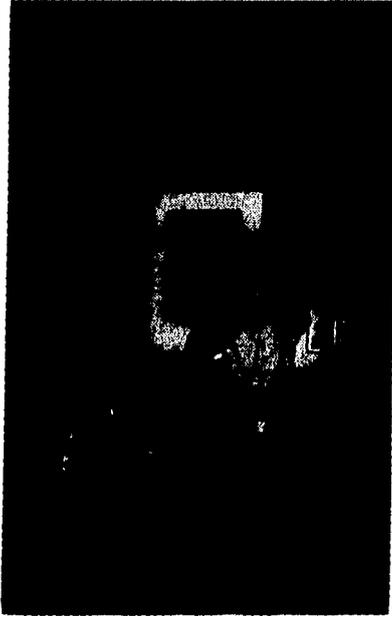


Sala-bodega en San Ildefonso antes del montaje.

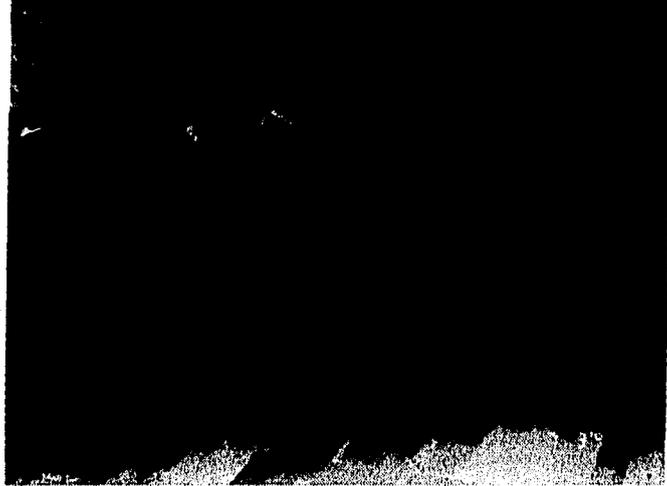


Ambientación de la sala Los Talleres antes del montaje. El equipo pertenece a los Talleres de Grabado de la Academia de San Carlos. Por su peso y dimensiones se depositó directamente en la Sala que le fue asignada a partir del Guión Museográfico.

Los Talleres, Sala 5. Se exhibieron tórculos de huecograbado, grabado en relieve y litografía, así como el equipo, instrumentos y materiales que intervienen en cada técnica; ejemplificando éstas en vivo.



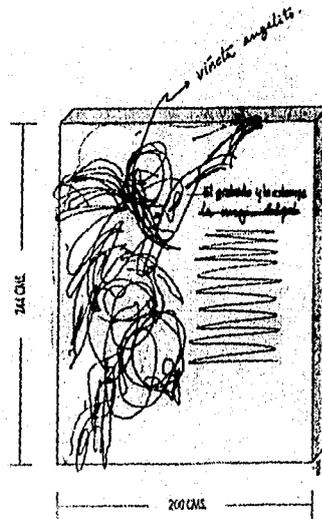
Montaje de obras en la Sala 8, La Academia hoy, durante la distribución general de la obra, de acuerdo al discurso previamente planificado, se realizó el montaje siguiendo los lineamientos de la diagramación de muro por conjuntos y para obras aisladas.



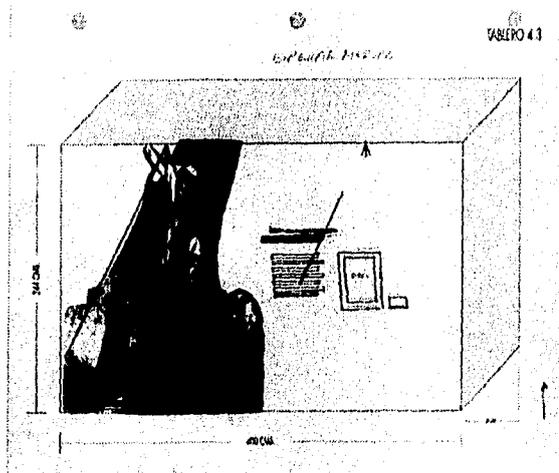
Proceso de la impresión serigráfica de una mampara con la imagen de San Gerónimo de Durero ampliada a gran

escala. El proceso de impresión serigráfica fué realizado directamente sobre las mamparas en cada sala.

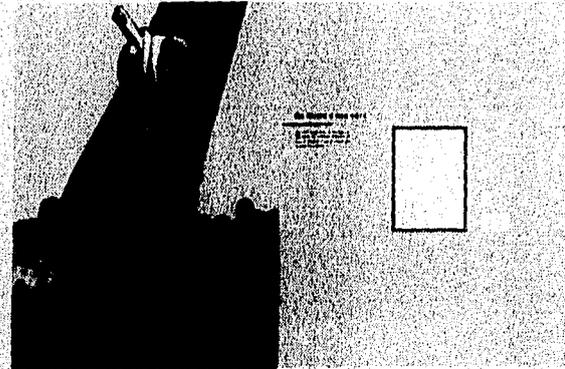
Boceto de primera intención de tablero a pared.



x Redada o Laminas Fotos.



Boceto de primera intención para la colocación de una obra según la composición de mampara con imagen y cédula temática impresas en serigrafía.



Boceto por computadora

Finalmente las fotografías de personajes conocidos, todos en el edificio de la Academia crearon el ambiente adecuado, mismo que se reforzó con la información de las cédulas y un video sobre la Academia, lo cual completó el discurso y estableció una efectiva comunicación con el público visitante.

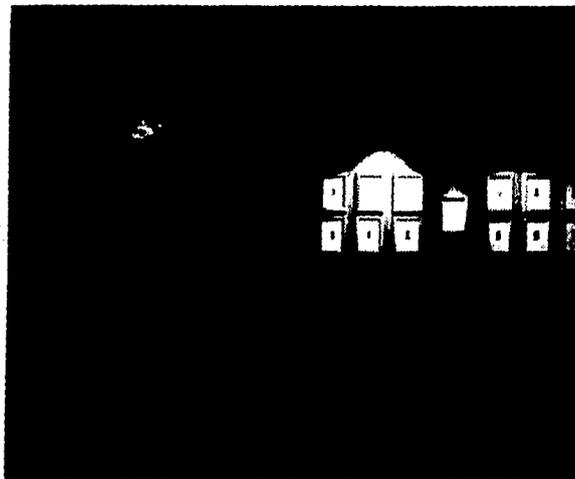
El discurso principal de la exposición reunió el discurso de cada sala a partir de criterios unificadores como lo fueron la selección de gamas cromáticas, la presentación de colecciones a partir de temas; al mismo tiempo estos criterios permitían distinguir cada sala como una unidad total.

Una vez que estuvieron realizados tanto el guión temático como el museográfico, pudimos diseñar sobre planos a escala cada una de las salas, distribuyendo las mamparas, vitrinas, bases y objetos que intervinieron en el discurso y que establecieron la circulación que se propone como básica para el recorrido del público.



Sala de la Colección de Gráfico Europea Antigua. Destacando una obra en cada conjunto, por series temáticas o por épocas.

Con impresiones serigráficas sobre las mamparas y jerarquías tipográficas adecuadas al diseño general.



Sala de la Colección de Gráfico Europea Antigua, ejemplos de impresión serigráfica, cédula temática y de obra y distribución de obra.

Paralelamente, se iniciaron los trámites de solicitud de préstamo y el resguardo de las obras, así como su embalaje, para efectuar el traslado y entrada de las colecciones al Antiguo Colegio de San Ildefonso; debieron de efectuarse similares trámites al momento de desmontar la exposición.

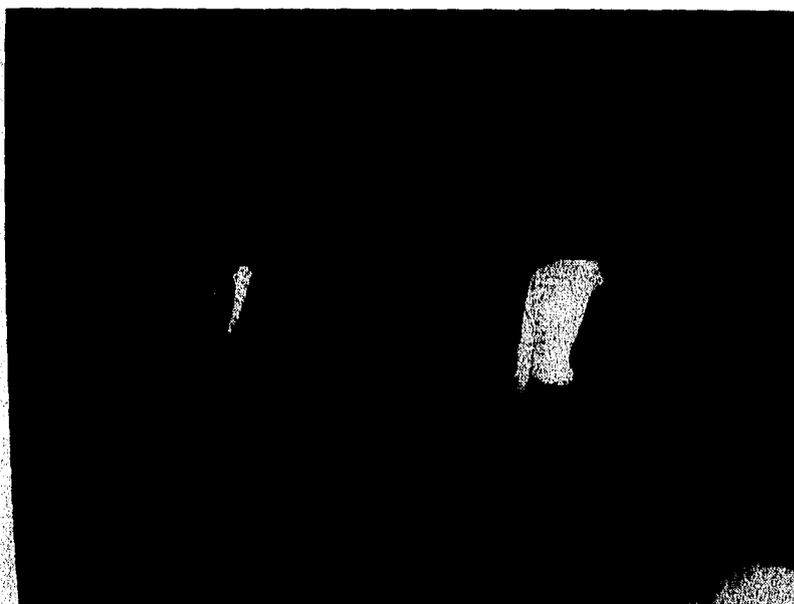
Las colecciones, una vez transportadas al Antiguo Colegio de San Ildefonso, fueron recibidas en dicha institución por el personal de seguridad y curaduría realizando los dictámenes correspondientes a cada obra y sugiriendo su limpieza o restauración en los casos necesarios y colocándolas en salas-bodega previamente determinadas. Estas permanecían cerradas la mayor parte del tiempo por seguridad y ahí se montaban las obras para distribuir los lotes a sus lugares de exhibición. Las piezas de mayor tamaño, como los tórculos, fueron las únicas que después de su traslado se colocaron directamente en el lugar que se les asignó en los planos del guión museográfico para ser mostradas al público.



Los modernos sistemas de diseño e impresión, en la última sala se dedicó un espacio a la Electrografía

Simultáneamente, se realizó la pintura de las salas, muros y plafones de acuerdo a la distribución museográfica y siguiendo la gama cromática preestablecida. El color de cada sala dependió de la connotación e identificación del recorrido del visitante; dicho recorrido podía ser lineal y ser iniciado o concluido en cada sala por ser éstas poseedoras de una congruencia interna independiente del resto de la exposición.

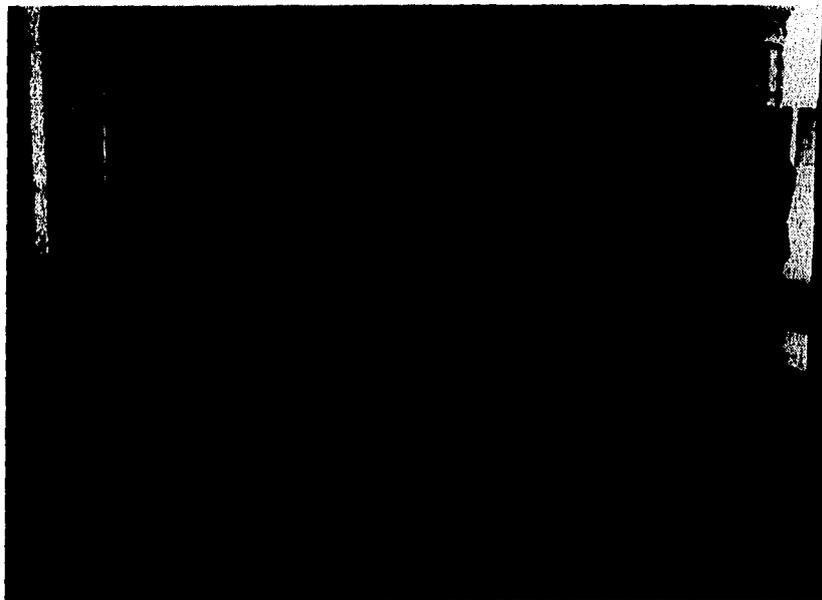
Visitas guiadas y promocionales para la prensa y de preparación del personal que fungirá como guía de la exposición posteriormente.



Al terminar la pintura y los muebles se programó la impresión serigráfica en mamparas y muros, tanto de imágenes como de textos, lo anterior con previo diseño de tipografía e imágenes y utilizando acentos cromáticos distintos en cada sala. El movimiento de colecciones a salas bodega antes del montaje de obras permitió además de su resguardo, la rectificación de cédulas. En esta etapa se procedió a la distribución de obras a cada sala según los planos realizados para el guión museográfico.

Simultáneamente se comenzaron los trabajos de iluminación tanto de salas como de objetos concluyendo estos hasta la culminación del montaje de todas las obras. La última fase del montaje fue la colocación de las obras ya enmarcadas y el retoque de lastimaduras que durante este proceso sufrieron algunas de las mamparas.

Durante el proceso de montaje el guión museográfico es la directriz a seguir haciendo los ajustes de iluminación, gama cromática y ubicación de algunos elementos. De este momento al término de la exposición el control de humedad a partir de humidificadores, así como la vigilancia se vuelven necesarios y permanentes.



Los detalles finales del montaje de una exposición se deben cuidar para no caer en errores debido a que los últimos días antes de la inauguración son de una actividad extraordinaria. Participan todos los involucrados en la puesta y generalmente trabajan los electricistas ajustando luces, los pintores y carpinteros retocando muros, bases, mamparas; los especialistas colocando cédulas de objeto o de sala. Se inicia la limpieza de piezas, bases, vidrios y de los espacios en general; normalmente se descubren manchas de pintura en pisos, mismos que requieren de pulido y encerado casi siempre. Se prueban monitores y equipos, se instruye a los custodios para que vigilen más atentamente ciertas piezas o áreas de cada sala, se prueban equipos de seguridad, se verifica la temperatura y la humedad en cada sitio, los curadores supervisan el estado de las piezas ya colocadas, y el funcionamiento de cada todo equipo que participa en la muestra.

Finalmente el museógrafo que coordinó el diseño da el visto bueno para la inauguración, fecha y hora que se han decidido previamente por algún motivo que normalmente tiene que ver con los tiempos de las autoridades que inauguran la exposición, más que con motivos de carácter técnico, lo que

116

sería más deseable. Pasando ese momento, y una vez abierta al público es cuando la exposición con todos sus medios entabla el diálogo con el público visitante. Objeto final de todos los esfuerzos y gastos realizados y a través de él es que podemos apreciar qué tan efectiva es la comunicación que intentamos por los múltiples medios del discurso museográfico.

Esto es en síntesis lo que sucede en mayor o menor escala en toda exposición, y *La Magia del Grabado* no fue la excepción; tuvimos que luchar contra el tiempo como sucede siempre en nuestro país y a diferencia de países como Inglaterra o Estados Unidos por enumerar dos del primer mundo que trabajan planificando sus museos o exposiciones con dos y hasta tres años de anticipación a la inauguración; aquí lo hicimos en aproximadamente tres meses, lo cual es asombroso aún para quienes hemos intentado investigar estos procesos y también hemos intentado sistematizarlos

apoyándonos teóricamente en instrumentos para la planeación, diseño y montaje, así como para la evaluación de los mensajes que el público recibirá.

Anexo I

La magia del Grabado *Guía de la exposición*



la magia del grabado

GUÍA DE LA EXPOSICIÓN

Antiguo Colegio de San Ildefonso
Justo Sierra 16
Centro Histórico de la Ciudad de México

©El Discurso Museográfico Contemporáneo/ENAP/UNAM, 1994

Coordinación de la publicación: Margen Rojo, S.C./Ofelia Martínez

Selección, investigación y textos: El Discurso Museográfico Contemporáneo,
ENAP/UNAM/Manuel López Montroy, Francisco Villaseñor

Diseño: Margen Rojo/Laura Serrano, Raquel Martínez

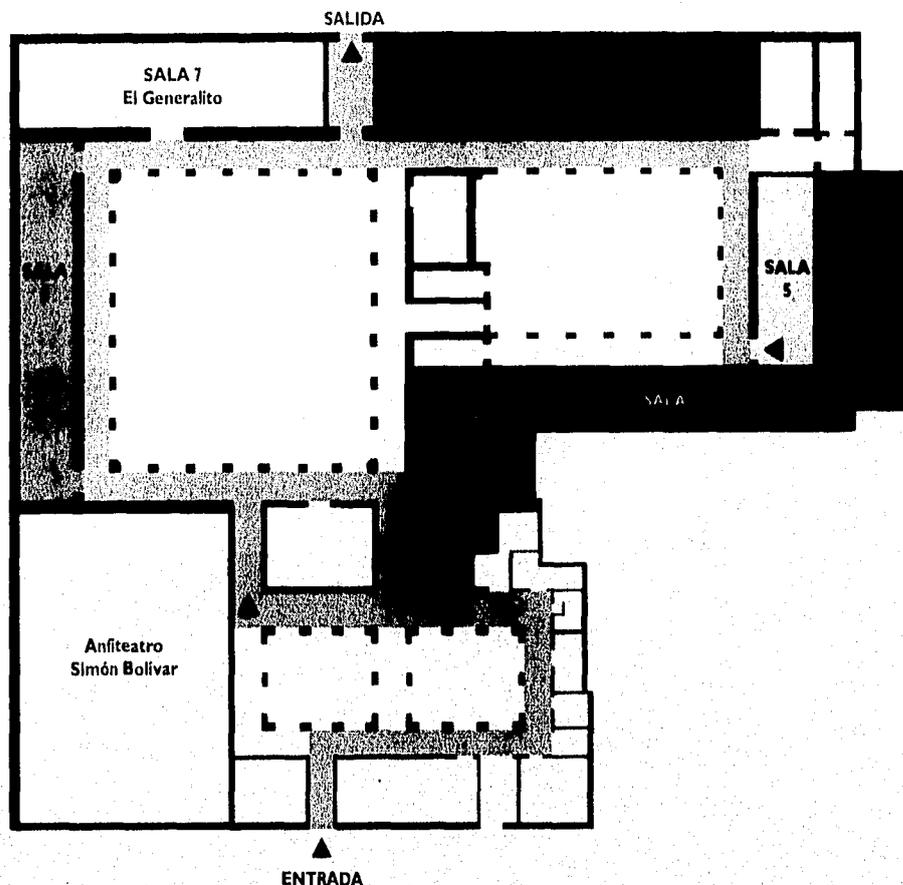
Fotografía: Víctor Montroy, Carlos Alarcón y Laura Castañeda

Impresión: Reproducciones Fotomecánicas, S.A.

Indice

| | |
|----------------------------------|----|
| <i>introducción</i> | 6 |
| <i>la riqueza del grabado</i> | 8 |
| <i>la alquimia del taller</i> | 12 |
| <i>obra gráfica europea</i> | 18 |
| <i>los talleres</i> | 22 |
| <i>la academia de San Carlos</i> | 24 |
| <i>la academia hoy</i> | 30 |

Esta exposición...



Esta exposición está dividida en secciones, cada una de ellas identificada con un color distinto:

La riqueza del grabado. Características y tendencias relacionadas con el grabado. El lenguaje de la gráfica.

La alquimia del taller/procedimientos. Exposición de las principales técnicas de producción gráfica.

Obra gráfica europea. Muestra del acervo de la Antigua Academia de San Carlos.

Ambientación del espacio y la dinámica de trabajo de un grabador.

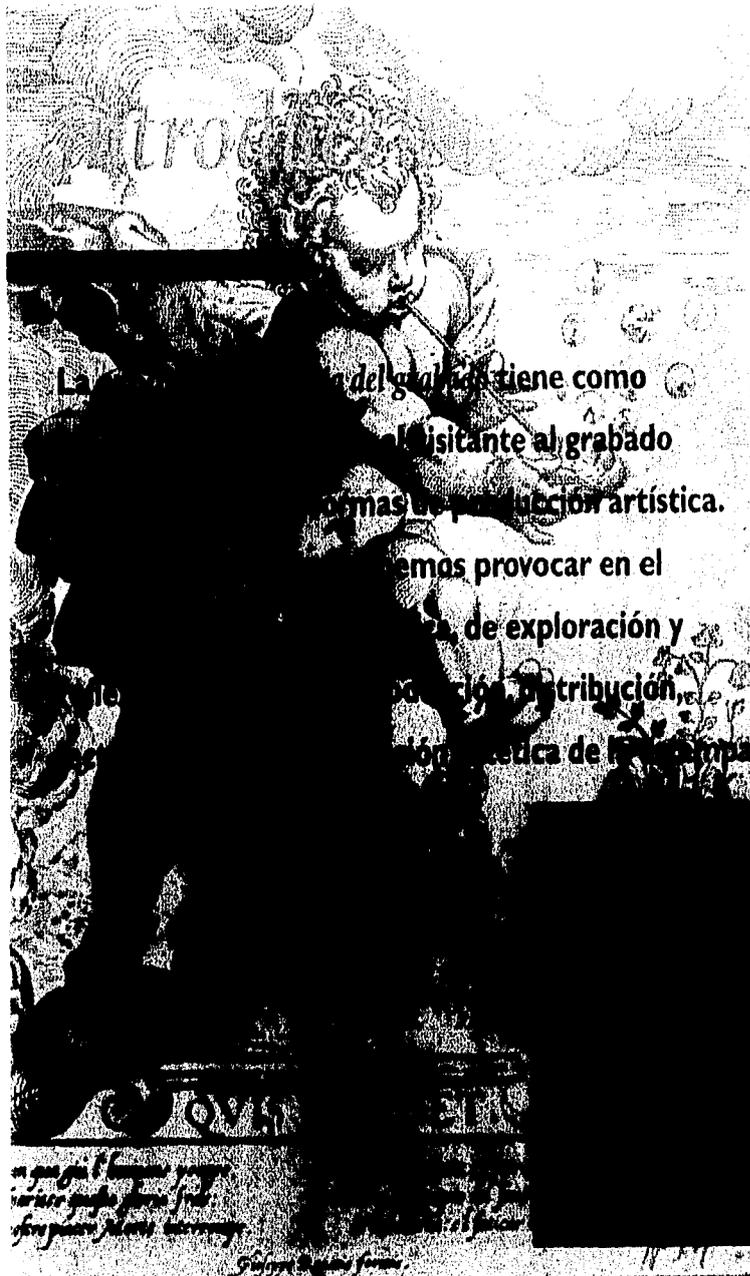
La Academia. La enseñanza del grabado en nuestro país.

La Academia hoy. Muestra de obra gráfica contemporánea. Nuevas técnicas y nuevos lenguajes. Maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Hay además espacios de transición:

Sala de descubrimiento. Aquí el visitante podrá establecer una relación directa con algunos objetos y materiales expuestos. Se trata de un espacio *para sí tocar*.

Sala de reflexión. Aquí el visitante podrá responder algunas preguntas sobre el grabado como disciplina artística y como oficio. Se trata de un espacio *para reflexionar*.

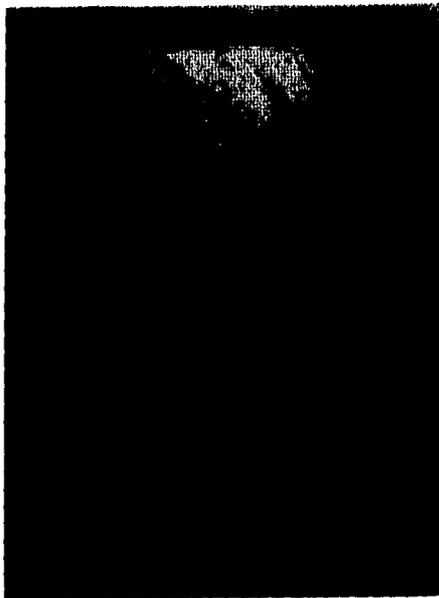


La historia del grabado tiene como
 al visitante al grabado
 temas de producción artística.
 podemos provocar en el
 de exploración y
 distribución,
 de la imprenta.



Vivimos rodeados de imágenes. En publicaciones, anuncios publicitarios, a través de los medios de comunicación audiovisual y por medio de sistemas como la fotocopiadora y el fax podemos encontrar una misma imagen multiplicada infinitad de veces. La gráfica se encuentra estrechamente ligada al desarrollo de la cultura en nuestro país. Esto se hace más evidente

desde la época virreinal ya que la imagen se emplea como uno de los principales recursos de enseñanza y adoctrinamiento. El grabado adquiere gran importancia al fundarse la Real Academia de San Carlos de la Nueva España. A partir de ese momento y hasta nuestros días la historia de la gráfica mexicana es extraordinariamente rica en ejemplos y en calidad.



Alberto Durero (Númberg 1471-id. 1528)
San Jerónimo en su estudio
Aguafuerte y butil

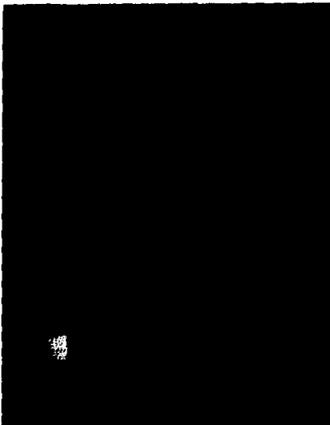
¿Qué es el grabado?

Grabar histórica y etimológicamente quiere decir hacer una incisión (del latín incidere que significa cortar, cincelar y del francés antiguo graver que significa cavar, enterrar).

El grabado es una imagen realizada sobre una matriz con la cual se genera una serie de impresiones.

También suele llamarse grabado a la imagen impresa, aunque en rigor no se trate de un grabado sino de una estampa.

La estampa es cada una de las impresiones producidas por medio de una matriz grabada. Estampar es la acción de imprimir esa matriz sobre papel u otros materiales y de ese modo reproducir la imagen grabada.



la riqueza del grabado y

Considerado inicialmente sólo como un medio para reproducir imágenes, el grabado evolucionó hasta adquirir una autonomía y una definición plásticas específicas. El objetivo de esta sala es descubrir que la riqueza en las posibilidades creativas de este lenguaje plástico se multiplican con la gran variedad de recursos técnicos y expresivos.

El grabado y sus características

Imagen Múltiple

Aunque para nosotros es común vernos rodeados de imágenes, la posibilidad técnica y la necesidad de reproducir una imagen por medio del grabado, sólo se logró a partir de una serie de avances técnicos y sociales que acompañaron al desarrollo mismo de la civilización. Por esto, podemos decir que la historia del grabado comienza cuando la imagen grabada se estampa varias veces, creando un original múltiple. A esta cualidad de reproducir una misma imagen se le conoce como multiplicidad del grabado.

La evolución de las técnicas y la madurez de las intenciones creativas y estéticas del artista colocan al grabado en el nivel de las llamadas artes mayores.

La imagen grabada tiene la virtud de llegar a un gran público, y de ser el vehículo que trasmite acontecimientos históricos, ideales políticos e incluso pautas lúdicas.



o y la estampa

Orígenes

El origen del grabado se puede encontrar en la antigua tendencia a dejar huella.

Las huellas significan. Para sobrevivir el hombre aprendió a interpretar las huellas. Interpretando huellas de dinosaurio es posible establecer el peso, volumen, estatura y posibilidades de movimiento de especies que se han extinguido hace millones de años.

De la interpretación los seres humanos pasaron a la intención de dejar huella. Existen huesos con marcas que indican las fases de la luna y otras señales relacionadas con el paso del tiempo.

Una de las manifestaciones pictóricas presente en las superficies rupestres es la huella de las manos. En este caso se trata de impresiones negativas obtenidas al apoyar



una mano sobre la pared pintando con la otra su contorno. Las siluetas de las manos en las paredes de las grutas no son resultado de un simple pasatiempo del hombre prehistórico, sino de una práctica mágico-simbólica. Las representaciones de esas imágenes nos indican que el ser humano siempre ha buscado dejar huella.



En esta serie de grabados realizados por Hipólito Salazar (grabador mexicano del siglo XIX), se pueden apreciar en detalle las distintas calidades de los trazos, que se logran trabajando con una misma placa grabada. En este caso Hipólito Salazar utiliza la técnica de la litografía (grabado sobre piedra) con algunas variantes en su estampa como los distintos grados de dureza del papel, tinta más o menos densa y diferente presión de la prensa.

Imagen-texto

En la historia del grabado se reconoce una estrecha relación entre la imagen y el texto. Muchas de las xilografías (grabados en madera) del siglo XV-XVI

eran estampas realizadas para ilustrar los primeros libros impresos.

El grabado logra un gran efecto, al incorporarse a los textos la tipografía como en el caso de las letras capitulares.



El lenguaje de la pintura y el lenguaje del grabado

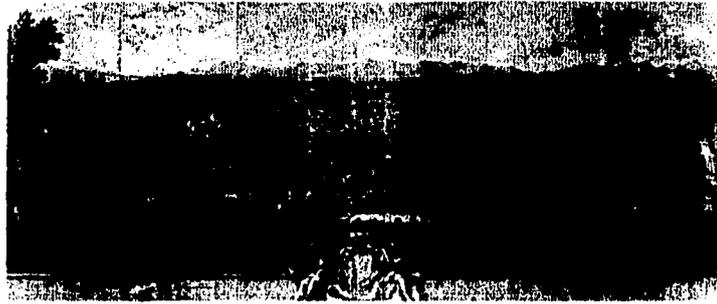
En las artes existen diferentes manifestaciones plásticas, como la pintura, la escultura, el grabado, etcetera. Cada una de ellas tiene una manera particular de expresarse; tiene un lenguaje propio.

La pintura es uno de los medios plásticos más versátiles y ricos en posibilidades ya que puede ir tanto de la línea a la mancha, de lo monocromático a lo policromático, de lo figurativo a la mayor abstracción.

Puede utilizar el color, el degradado de tonos o manejar altos contrastes, puede aplicarlos muy diluidos o en manchas con mucha textura.

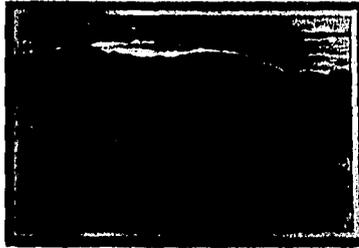
Por otro lado, el grabado está determinado en buena medida por la técnica y los materiales que se emplean. El grabador trabaja en una matriz o placa en la que produce los trazos al cortar o atacar con ácidos la placa donde quiere realizar el diseño.

El grabado tradicional basa su lenguaje



formal en el trazo de líneas y retículas que dan los efectos de volumen y contraste.

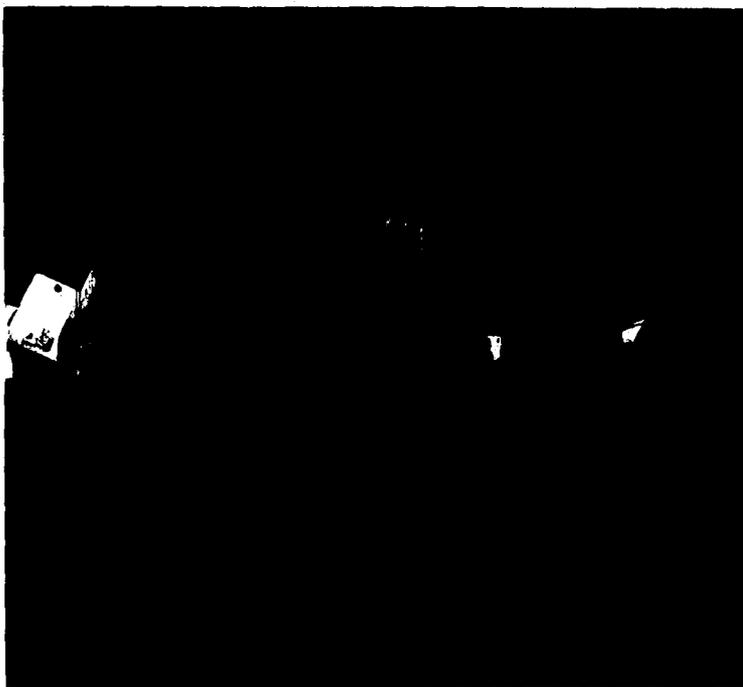
Esta imagen así trabajada, con gran economía de elementos, produce formas sintéticas de gran fuerza y calidad expresiva, generalmente resueltas por el contraste del blanco del papel y el negro de la tinta.



Giuseppe Vasi
Vista de Roma, 1765
Aguafuerte

Carlos Alvarado Lang
(Atlixacán 1905-D.F. 1961)
Atlixacán, 1955
Linóleo

Nicolás Moreno (D.F. 1925-)
Erosión en Guanajuato, 1977
Encáustica sobre madera



Dentro de la riqueza expresiva del grabado se pueden reconocer algunos usos:

Religioso

Los primeros grabados que llegaron a México en el siglo XVI se utilizaron para reforzar la evangelización. Así mismo, buena parte del grabado popular durante la época virreinal produjo estampas religiosas que circulaban entre el pueblo.

Informativo

Uno de los aspectos más interesantes con el que se liga el grabado como medio de información y divulgación es el de la ilustración científica, sobre todo a partir del Renacimiento se publicaron tratados sobre anatomía, botánica, zoología, etcétera, que demuestran el interés del hombre por conocer y dominar su entorno.

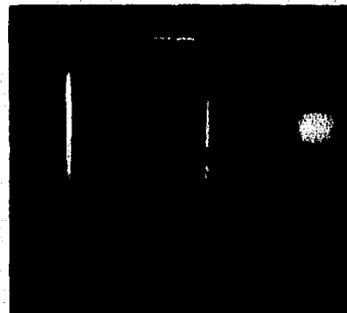
El grabado visto a partir de su función informativa es un medio de tremenda fuerza comunicativa, que abarca prácticamente todos los niveles: desde el de la divulgación a un gran público hasta el de especialistas.

Virgen del Rosario

La producción de impresos y de estampas demostró su eficacia y su poder de convencimiento en los procesos de adoctrinamiento y evangelización en la primera etapa de la vida colonial. Con la introducción de la imprenta en México en 1539, aparecen talleres independientes que poco a poco producen estampas con temas profanos. Por esta razón, la Iglesia representada por la Inquisición estableció los medios para controlar este tipo de

producción gráfica. Su preocupación se centraba principalmente en dos aspectos: primero porque algunas estampas llevaban la concesión de indulgencias y en segundo lugar por la facilidad de insertar en las estampas desviaciones o errores relativos al dogma. Esto explica por qué aparecen procesos inquisitoriales contra grabadores o talleres de impresión. Uno de los casos más interesantes fue el proceso establecido en 1572 contra el grabador, fundidor de

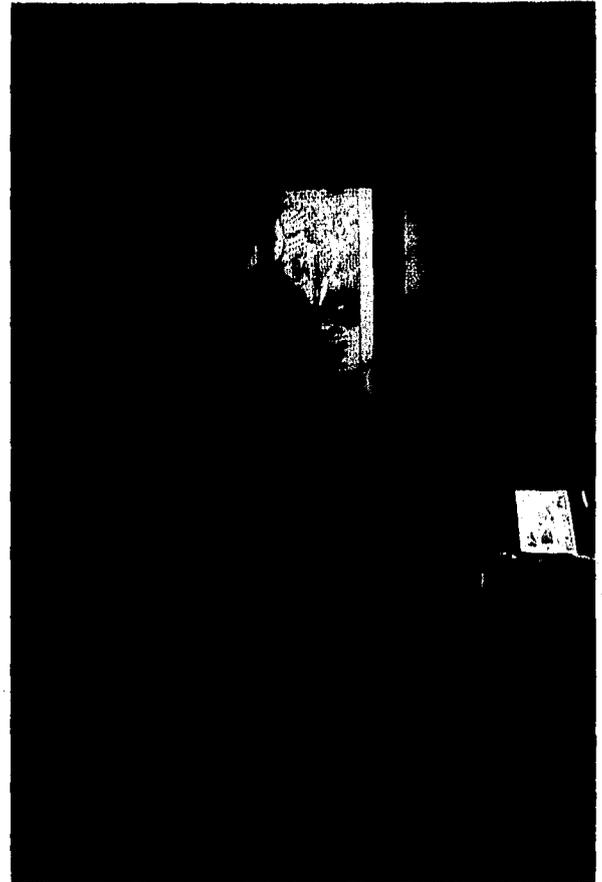
caracteres e impresor Juan Ortiz, por una talla en madera que representa a la Virgen del Rosario, en la que incluía una leyenda que no agradó a los inquisidores: "Estas cuentas son cincuenta en valor y eficacia, el pecador que os reza jamás le faltará gracia". En este proceso también se vio involucrado Pedro Ocharte, impresor de origen francés para quien trabajaba Ortiz, este último fue procesado, martirizado, multado y desterrado.



Vesalius

Uno de los temas a ilustrar por grabadores es el relativo a la anatomía humana. Por medio del grabado se representa minuciosamente cada parte de las estructuras anatómicas, como los huesos, los músculos y la piel. Así como, el estudio detallado de cada uno de los

órganos del cuerpo humano. El trabajo de Adreas Vesalius de Bruselas constituye uno de los más grandes tesoros de la cultura occidental, su obra maestra "De humani corporis fabrica" fue publicada en 1543, y establece el inicio de la moderna observación e investigación científica.



la alquimia del taller

El grabado tiene dentro de la producción artística, un lenguaje plástico con características únicas derivadas tanto de la voluntad plástica del grabador como de las sustancias, materiales, herramientas y maquinaria que emplea.

Por sus características particulares se suele asociar el grabado a la magia y al misterio. El propósito de esta sala es descubrir la magia de la reproducción de una imagen y el misterio de su elaboración, desde el concepto y los dibujos previos hasta la ejecución de la plancha y su posterior estampación.

"Le original"

duge en

donde

de

Trafalgar

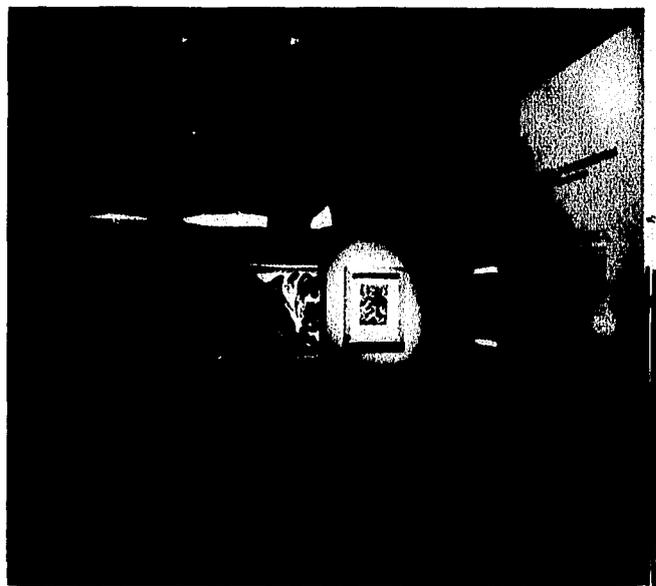
classico

Paul Westheim

Grabado en relieve

La xilografía es la técnica más representativa del grabado en relieve. Sus características son: el artista trabaja sobre una matriz de madera; la imagen con la que se trabaja está invertida; la imagen sobre la matriz se produce como resultado de la acción de "escarbar" o tallar, y se imprime el relieve.

Esta técnica también puede realizarse en otros soportes como linóleo, vidrio, cuero, estireno, acrílico, suela de zapato, etcétera.



Grabado en hueco

Las características del grabado en hueco son: el artista trabaja sobre un soporte indirecto comúnmente una matriz de metal; la imagen a imprimir se trabaja invertida sobre la matriz y se produce como resultado de la acción de escarbar o dejar huella con instrumentos o ácidos, y se imprime la tinta depositada en los huecos. Esta técnica se descubrió como tal en el siglo XV y todo indica que nació en el taller del orfebre o del armero.



El grabado en hueco brindó la posibilidad de llevar la producción de estampas al máximo nivel de virtuosismo por medio de técnicas como: el grabado al buril, con el que se logran trazos limpios y netos; la punta seca, cuyo trazo presenta una calidad vibrante, y la manera negra que se reconoce porque durante su ejecución se ha partido del negro profundo y que por medio del rascador y el brunidor

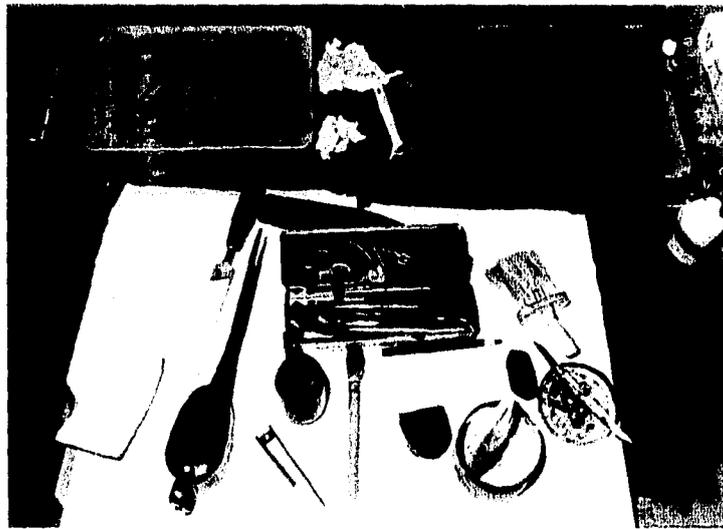
se han ido sacando los valores de grises y blancos. También el aguafuerte es notable por su característica libertad en el trazo de líneas de calibre uniforme; distintos colores logrados por las distintas potencias del mordido del ácido. Asimismo, la especial profundidad que caracteriza al aguafuerte, por la acumulación y entrecruces de trazos.



Grabado en plano. Litografía

La litografía es la técnica más representativa del grabado en plano. Sus características son: el artista trabaja sobre un soporte indirecto: la matriz de piedra calcárea; la imagen con la que se trabaja está invertida, y la elaboración de la imagen sobre la matriz se produce como resultado de trazar con un instrumento graso y fijar el dibujo mediante un proceso químico. La estampación se basa en la incompatibilidad del agua con los materiales grasos.

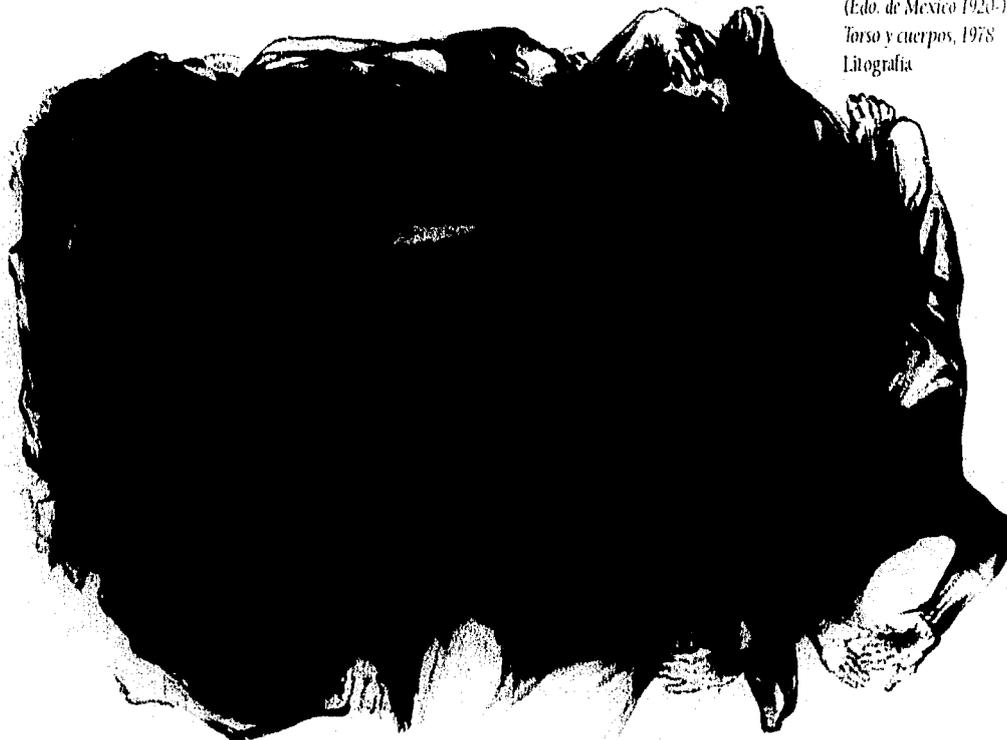
Alois Senefelder en 1796-1798 descubrió la litografía o impresión en piedra. Con ello se había encontrado un método de reproducción que



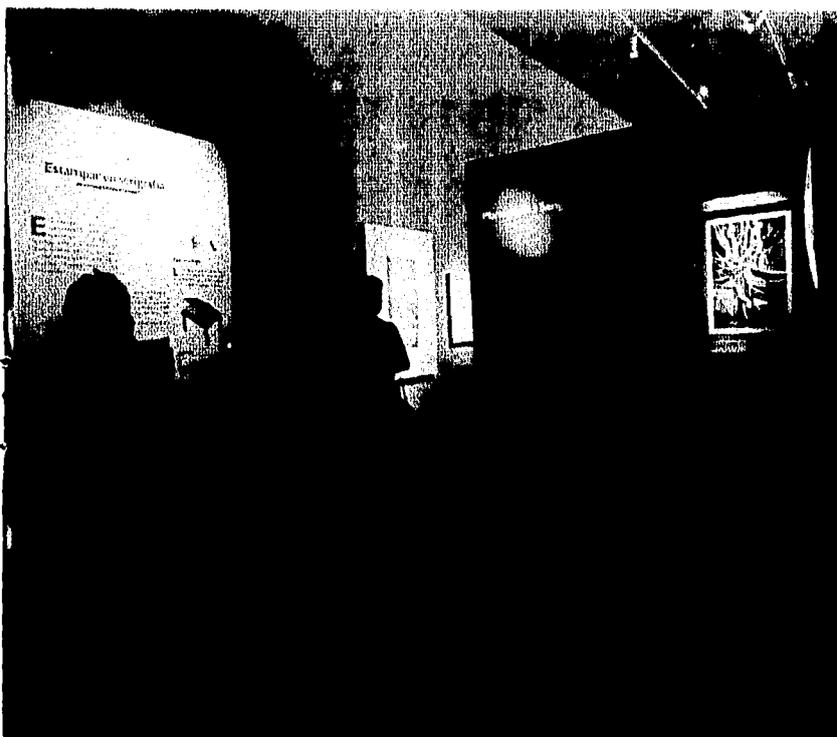
dependía de procesos químicos y que era impresión en plano, es decir, la zona que debía imprimirse se encontraba en el mismo nivel que la que no debía serlo.

En el siglo XIX la litografía desplazó al

aguafuerte y al grabado en madera en la ilustración de colecciones de dibujos y libros de viajes tan populares durante aquella época.



Luis Nishizawa
(Edo. de Mexico 1920-)
Torso y cuerpos, 1978
Litografía



Grabado en plano. Serigrafía

En la estampación serigráfica se trabaja sobre una matriz de malla de seda o de fibras sintéticas. La imagen se traza en su posición normal. La estampación se efectúa después de bloquear ciertas áreas de la malla.

La tinta atraviesa la malla en las áreas no bloqueadas. Este proceso también se conoce como estarcido.



*Espacio de transición Si Tocar:
Una vez que el espectador ha conocido la manera en que se trabaja un grabado, en este espacio tendrá la oportunidad de experimentar en forma sencilla con algunos materiales y herramientas utilizados comúnmente por un grabador.*







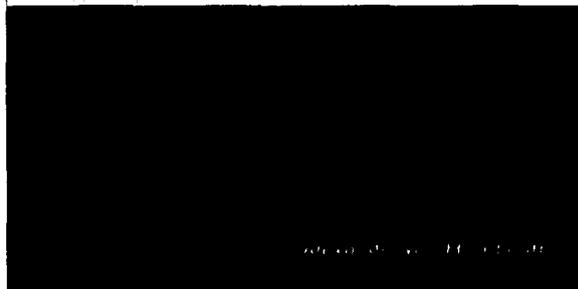


obra gráfica europea

En esta sala se exhibe una pequeña muestra de la riqueza de las colecciones que actualmente pertenecen a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad. La información que el espectador ha podido observar en las salas anteriores permitirá que la lectura de este espacio se pueda realizar con una nueva visión del quehacer del artista.



La Academia de San Carlos no sólo tiene el mérito de ser la primera en América, sino que también se distingue por haber conformado el museo más antiguo del continente. Las espléndidas obras que se muestran en esta sala llegaron al acervo de la Academia por adquisiciones sucesivas. Para apoyar la enseñanza de las artes. Es decir, una de sus funciones principales era su valor didáctico; se mostraban las obras ejemplares para normar el sentido estético en los alumnos.





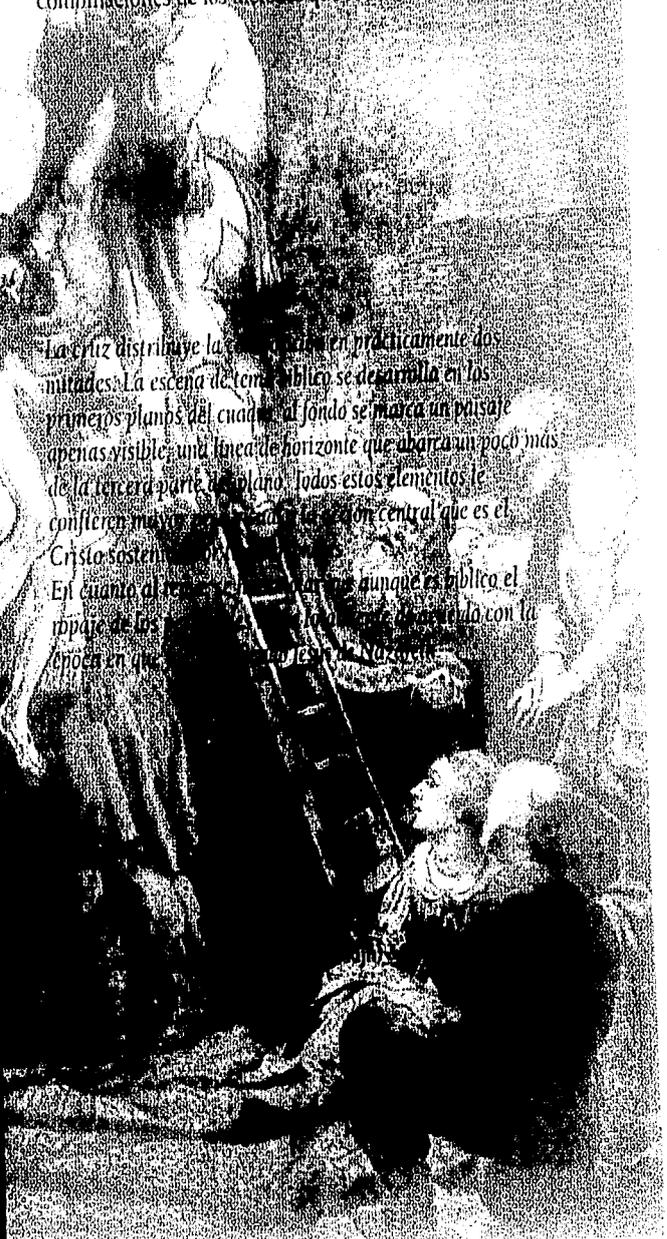
Rembrandt Harmenz van Rijn

Rembrandt es considerado el Santo Patrón de los grabaduristas, fue un prolífico autor, tanto de aguafuertes como de pinturas.

La secuencia cronológica de sus grabados demuestra que en su evolución, se esforzó siempre por conseguir una gran expresividad antes que desarrollar y sistematizar su estructura lineal. Su principal preocupación fue la experimentación libre. Rembrandt utilizó en sus planchas el aguafuerte, el buril, la punta seca y el denominado grabado al azufre. Aunque muchas de sus planchas son en la práctica aguafuertes puros, utilizaba frecuentemente combinaciones de los métodos que se han mencionado.

El Descendimiento de la Cruz
Este grabado presenta algunos rasgos
característicos de la obra de Rembrandt. En este
Descendimiento de la Cruz se aprecia una estructura
compositiva en forma de triángulo que le confiere una
sensación de equilibrio.

La cruz distribuye la composición en prácticamente dos
mitades. La escena de tema bíblico se desarrolla en los
primeros planos del cuadro, al fondo se marca un paisaje
apenas visible, una línea de horizonte que abarca un poco más
de la tercera parte del plano. Todos estos elementos le
confieren mayor importancia a la zona central que es el
Cristo sostenido por sus discípulos.
En cuanto al espacio, el artista, aunque es bíblico el
tema, se preocupa de dar un sentido de realidad con la
aparición de los rostros y gestos de los personajes.



Giovanni Battista Piranesi

Nació en Mestre, Italia en 1720 y murió en Roma en 1778

Pertenece al grupo de los mejores artistas italianos de principios del siglo XVIII.

Grabó con la ayuda de su hijo Francesco más de mil planchas en serie que comprenden 71 "Vistas de Roma" así como otras tantas de la "Magnificencia de la arquitectura romana", los "Arcos de Triunfo", "Las Ruinas de Pestum" etcétera. De estas series sobresale la de las "Prisiones de Invención", que fueron grabadas al aguafuerte con verdadero sentido de modernidad. Sus primeras series, en su mayoría, fueron grabadas al ácido y al buril y tienen un gran valor no sólo por la calidad del grabado, sino por la documentación arquitectónica que aportan a la arqueología.

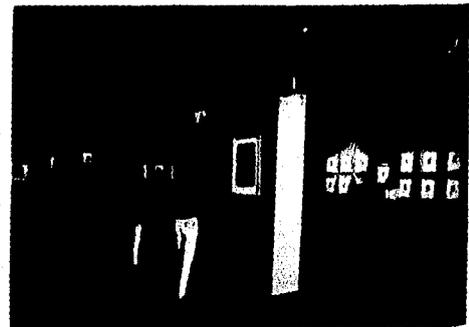


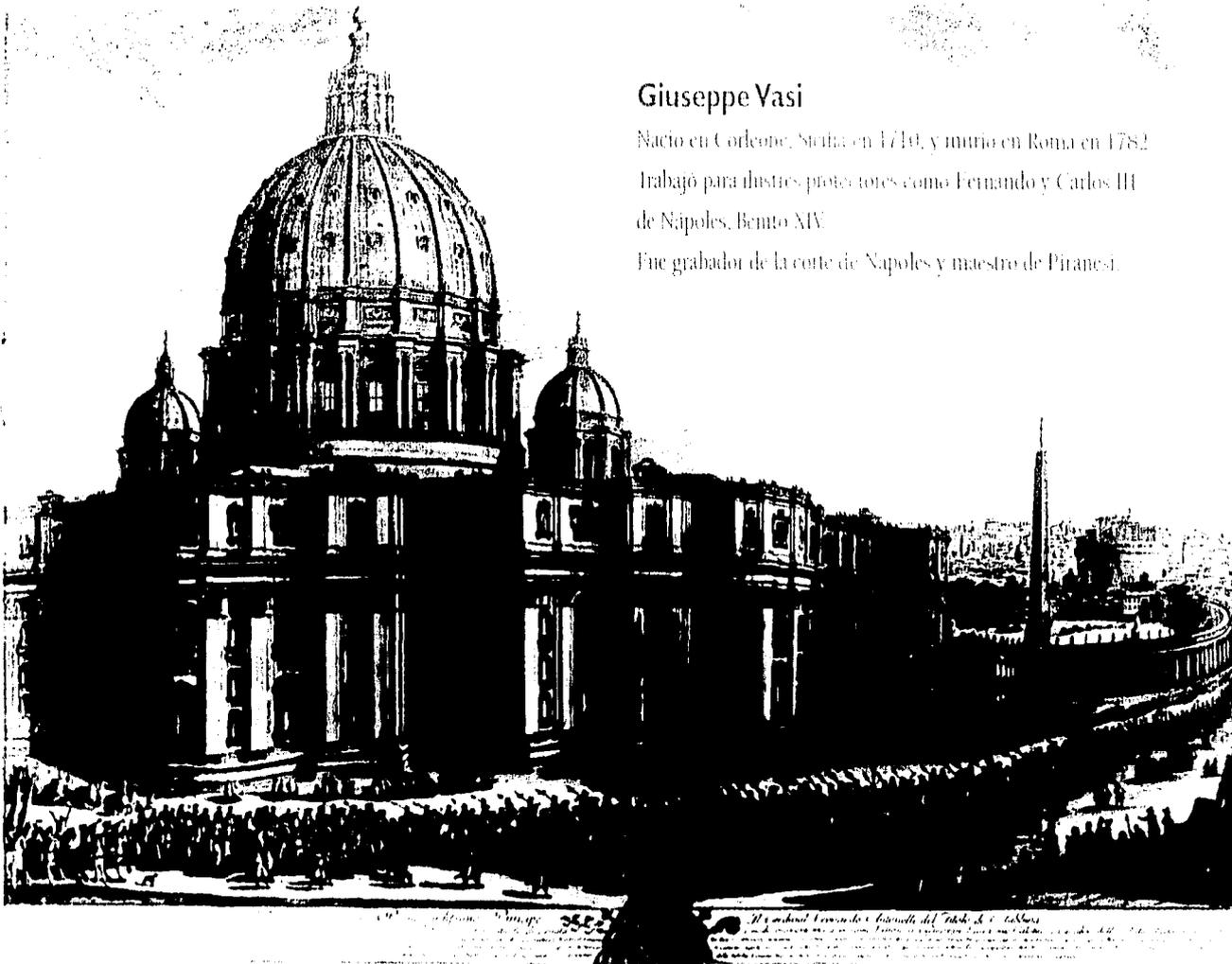
Giovanni Battista Piranesi
(Mestre 1720-Roma 1778)

Colonna Antonina

Ruine d'un antico sepolcro...
sff (s. XVIII)

Aguafuerte



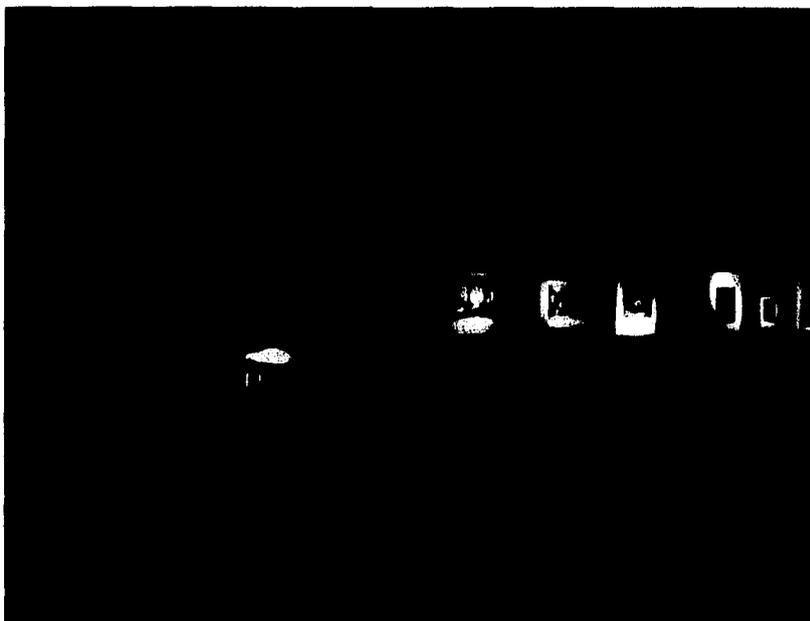


Giuseppe Vasi

Nació en Corchone, Sicilia en 1710, y murió en Roma en 1782.
Trabajó para ilustres protectores como Fernando y Carlos III de Nápoles, Benito XIV.
Fue grabador de la corte de Nápoles y maestro de Piranesi.

La Basílica de San Pedro fue iniciada por el arquitecto Bramante y enriquecida con la extraordinaria cúpula diseñada por Miguel Ángel, a quien también se debe la fachada lateral que se aprecia en este grabado de Vasi.

Durante siglos, los visitantes de Roma, han adquirido como recuerdo estampas que reproducen algunos de sus monumentos. A mediados del siglo XVIII el principal autor de vistas romanas era el pintor y grabador Giuseppe Vasi, quien fue maestro del célebre Piranesi.

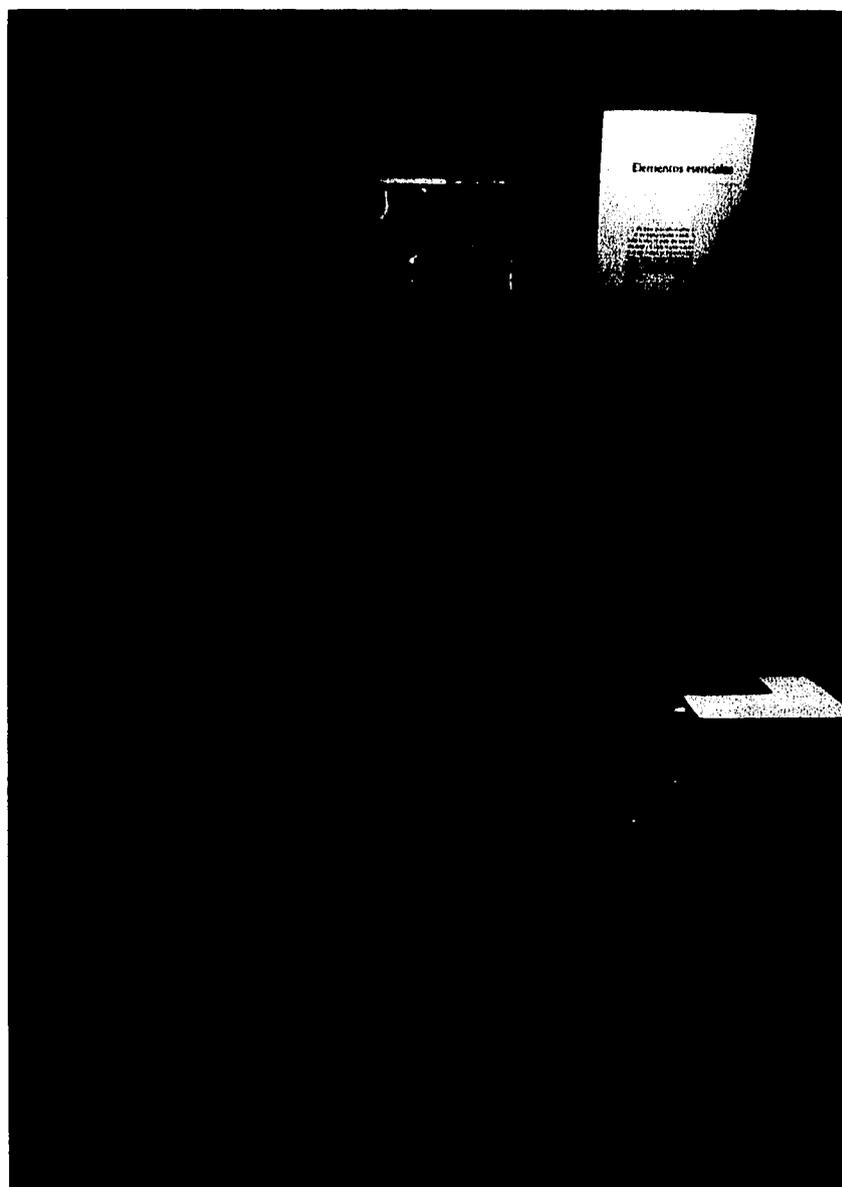


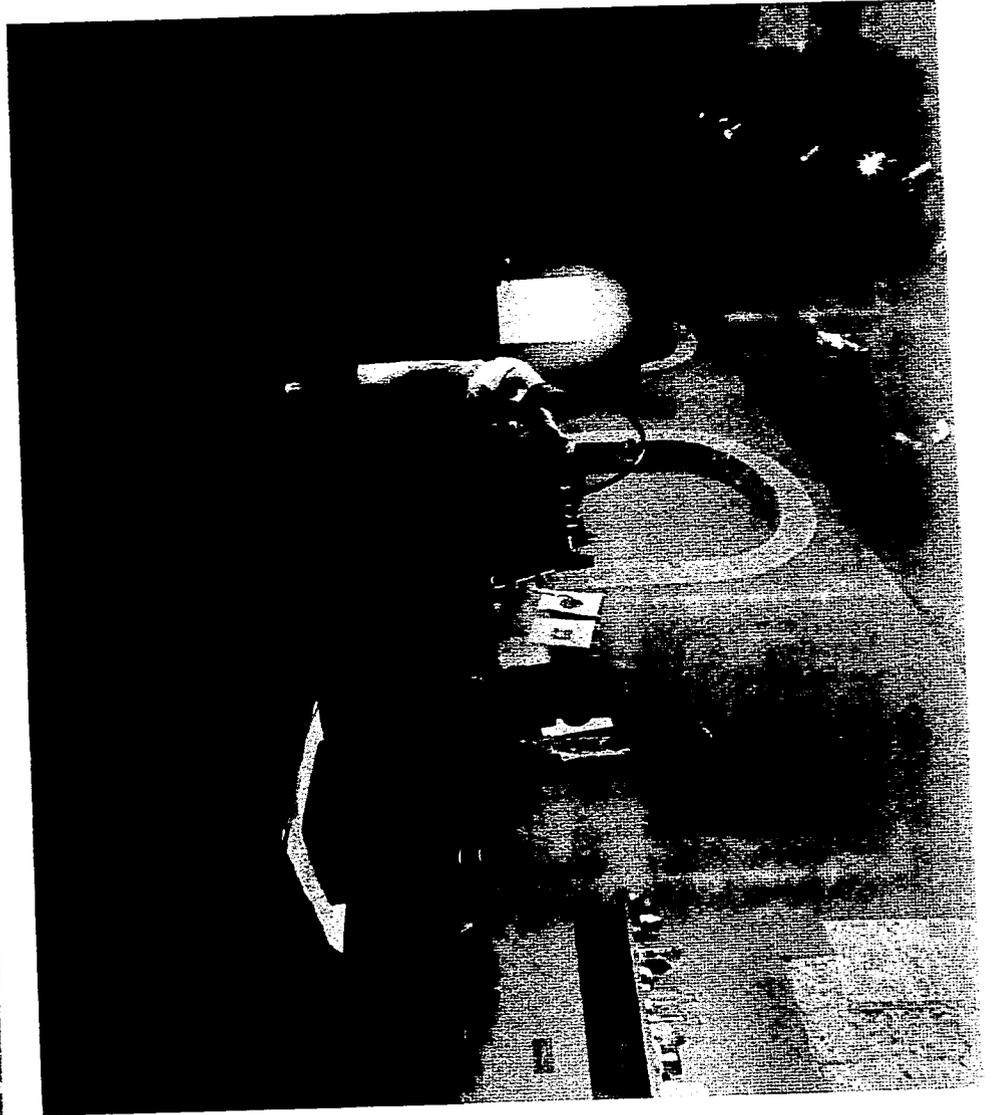
los talleres

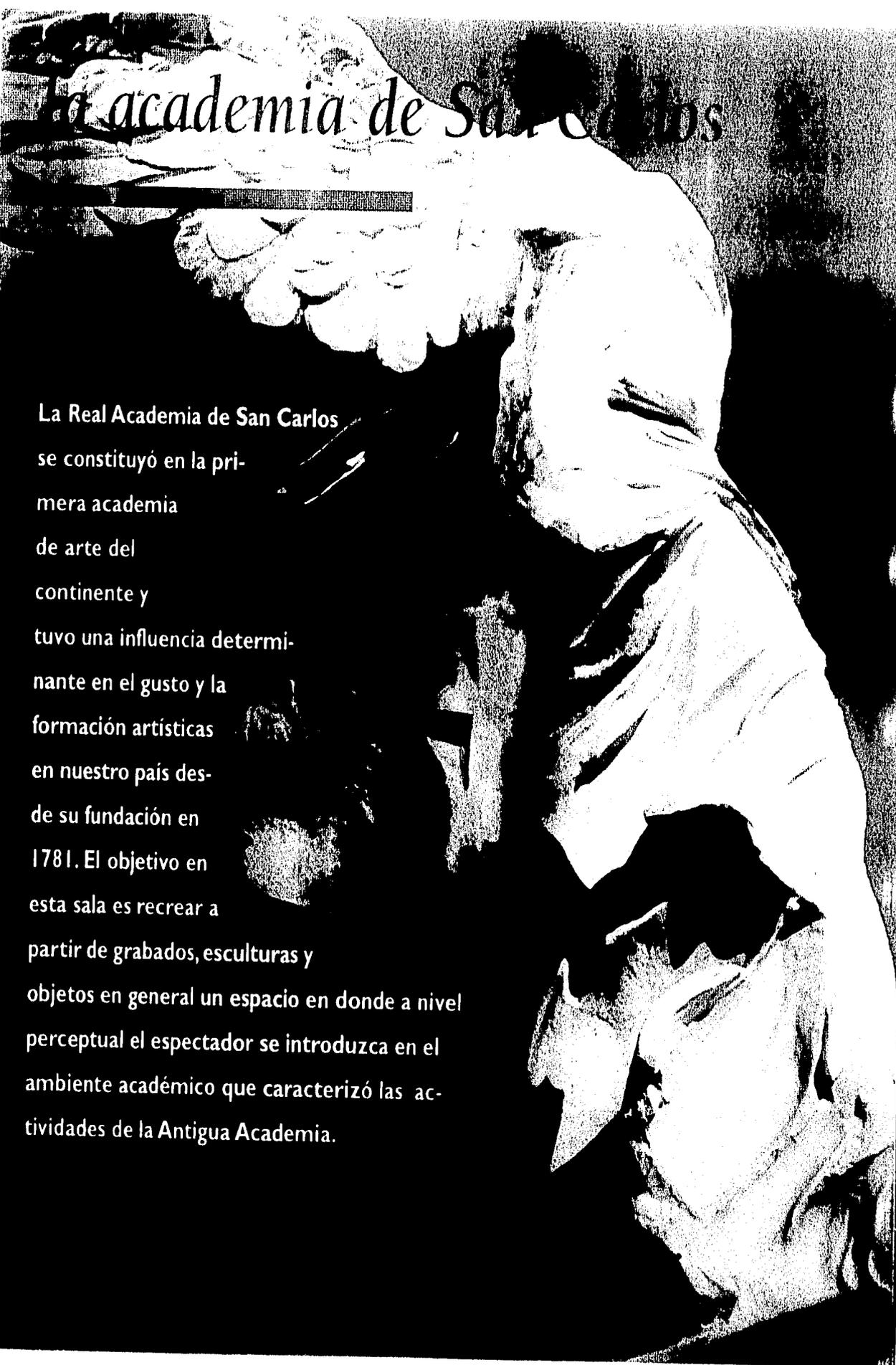
Esta Sala es una recreación de los talleres en donde el espectador tendrá la oportunidad de observar “en vivo” el trabajo cotidiano de un artista grabador.

La actividad que se realiza en un taller de grabado es una mezcla de rutinas de trabajo y de creatividad.

En el taller se requiere de una adecuada distribución del espacio. Es común separar las áreas de trabajo de acuerdo con el tipo de labor que se desarrolla en ellas: área de proyectos, área de grabado, área de estampación y área de secado y presentación.







La academia de San Carlos

La Real Academia de San Carlos se constituyó en la primera academia de arte del continente y tuvo una influencia determinante en el gusto y la formación artísticas en nuestro país desde su fundación en 1781. El objetivo en esta sala es recrear a partir de grabados, esculturas y objetos en general un espacio en donde a nivel perceptual el espectador se introduzca en el ambiente académico que caracterizó las actividades de la Antigua Academia.

Academia era el nombre con el que se conocía a la escuela de Atenas donde el ilustre pensador griego Platón enseñaba filosofía a sus discípulos. El recuerdo de este lugar legendario excitó la imaginación de numerosos artistas e intelectuales europeos a partir de la época del Renacimiento.

Admiradores de la cultura griega, o "mundo clásico" como se le daba en llamar, los renacentistas llevaron a la práctica la fundación de numerosas academias que, a semejanza de la de Platón, operaban como centros de estudio del más alto nivel.



En los siglos XVII y XVIII la costumbre continuó, si bien adaptada a las exigencias de los tiempos. El racionalismo, la fe en la ciencia y posteriormente el espíritu progresista se incorporaron al ideal académico, al igual que un elemento no menos importante: el "despotismo ilustrado", característica que debía poseer todo monarca moderno que quisiera estar con la época. El poder político podía ser tan absoluto como fuera posible, pero debía traducirse en el fomento de las artes, las ciencias, y la cultura en general. Una de las maneras que encontraron los monarcas ilustrados para combinar ambas exigencias fue precisamente la

de patrocinar la fundación de academias, mismas que proliferaron en todo el continente europeo.

La ciudad de México, capital del rico virreinato de la Nueva España, no se quedó atrás en medio de tal fiebre académica. Las clases acomodadas de la sociedad colonial estaban al tanto de las nuevas corrientes del pensamiento europeo que hoy conocemos bajo el nombre genérico de Ilustración, y consideraban un deber para con la cultura y el buen gusto seguir su noble ejemplo.

Gerónimo Antonio Gil, grabador español, director de la Escuela de Grabado que por entonces existía en la Casa de Moneda, presentó al virrey Don Martín Mayorga su proyecto de fundar una Academia de Bellas Artes en la Nueva España.

La Real Academia de San Carlos fue fundada en la Ciudad de México en 1781, con el apoyo del rey de España Carlos III. Su objetivo principal era la enseñanza de las tres nobles artes: pintura, escultura y arquitectura, según los cánones de un estilo que estaba de moda en la Europa de aquellos años, el Neoclásico.

Como un segundo renacimiento, el Neoclásico buscaba rescatar los valores artísticos, filosóficos y culturales del mundo grecorromano. Si las academias evocaban a la antigua escuela de Platón, las obras de arte también debían ajustarse a los cánones de la estética griega.



Lo Neoclásico era una alternativa estética para combatir los excesos del arte religioso barroco que se cultivó intensamente en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII. Las clases cultas de fin de siglo veían con horror esas obras recargadas de elementos y excesivamente decoradas que desplegaban a la par lo que entonces se consideraba mal gusto e ignorancia.

José Joaquín Fabregat era un maestro español y fue uno de los primeros directores de grabado en la Academia, una de sus creaciones más célebres es una imagen de la Plaza Mayor de México a fines del siglo XVIII que muestra una espléndida escultura ecuestre en honor de Carlos IV. El pintor español Rafael Ximeno y Planes, director de pintura, dibujó una imagen de la Plaza Mayor de México, y Fabregat, grabó la imagen que mostraba la plaza, que había sido remodelada por Velázquez, director de arquitectura. La plaza estaba adornada por una estatua ecuestre de Carlos IV en el centro. Dicha estatua había sido concebida por otro maestro español, Manuel Tolsá, director de escultura en la Academia. Llegó a convertirse en el artista más prestigiado e influyente de la Nueva España.

Actualmente el popular caballito ha sido colocado enfrente del Antiguo Colegio de Minas, obra también de Tolsá. Ambas pueden considerarse como las expresiones máximas del Neoclásico mexicano.



Los primeros maestros eran españoles y estaban más interesados en imitar el arte clásico que en entender los graves problemas políticos y sociales del virreinato que desembocaron en el estallido de la guerra de Independencia, cuyas consecuencias afectarían la producción de arte académico durante varios años.

Tanto la bonanza de la Academia como sus rígidos propósitos artísticos iban a sufrir un duro golpe a partir de 1810. Los continuos movimientos independentistas que encabezaban líderes como Hidalgo, Morelos o Guerrero provocaron la bancarrota del gobierno virreinal, que tuvo que suspender su patrocinio a las nobles instituciones ilustradas. En los años que siguieron a la guerra de Independencia y ya sin subvención real, la Academia sufrió un deterioro en

sus finanzas y en la calidad de sus producciones artísticas, los ideales neoclásicos de su fundación habían sufrido un duro golpe y un nuevo periodo estaba por inaugurarse en la Academia de San Carlos.

De hecho, si no desapareció tras las primeras décadas de vida independiente en México fue debido a Antonio López de Santa Anna, quien decidió reestructurarla en 1843.

Una notable idea respecto a la renovación de la Academia fue la de asignarle los fondos monetarios generados por la lotería, que a partir de entonces fue conocida como "Lotería de San Carlos". Este brillante plan fue llevado a cabo por el director de la Academia quien administró los fondos lo suficientemente bien como para remunerar en

breve los sueldos atrasados durante años a los maestros del establecimiento y permitieron volver a contratar maestros europeos para ejercer la docencia.

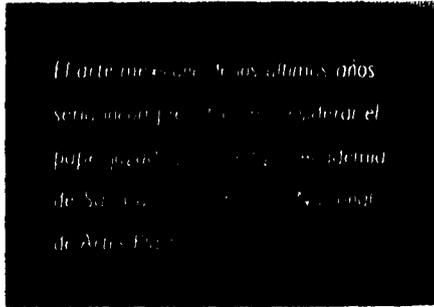
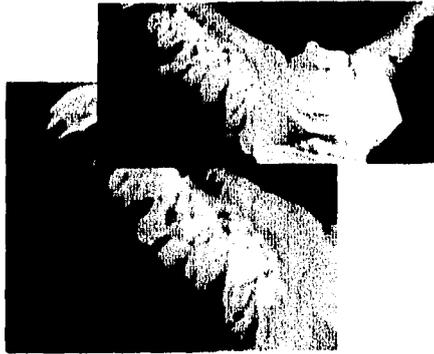
Se hicieron viajes a la ciudad de Roma para seleccionar a los candidatos idóneos. Los primeros elegidos resultaron ser dos catalanes, Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, contratados para ocupar las cátedras de pintura y escultura respectivamente, en 1846. Las viejas técnicas de grabado traídas a México por Gil resucitaron

en este período gracias a los maestros ingleses Santiago Bagally y Jorge Agustín Periam. Por fortuna fueron artistas prolíficos que exponían constantemente en la Galería de grabado de la Academia y aún hoy podemos admirar sus ejemplares en el acervo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Eugenio Landesio, maestro italiano de pintura, no sólo fomentó el perfeccionamiento técnico de sus alumnos como Clavé, sino que además introdujo la pintura de

paisaje a los caminos renovadores del arte mexicano. Eugenio Landesio sentó las bases para el desarrollo de sus discípulos entre ellos, uno que estaba destinado a convertirse en el pintor más importante de todo el siglo XIX mexicano: José María Velasco. En su obra se sintetizaron muchas tendencias de pintura de la época que hasta entonces sólo se habían vislumbrado como el gusto por paisajes representativos de la geografía de México y la inquietud por la arqueología y la ciencia.





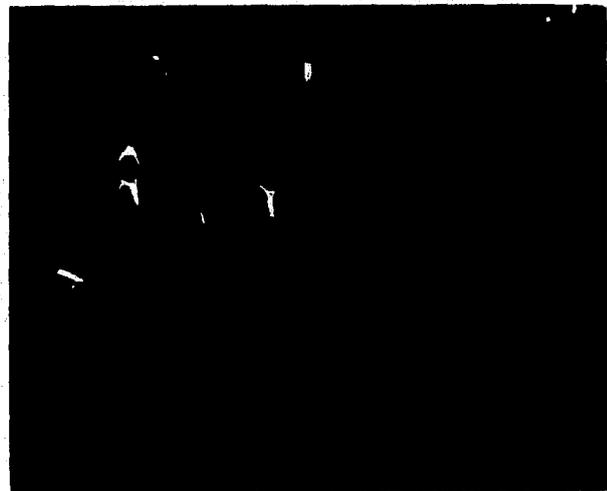
Juárez y Maximiliano estuvieron destinados a influir sobre la Academia en este nuevo período de actividad artística. Entre 1861 y 1863 Juárez suprimió el control de la Lotería a los académicos y cerró temporalmente su recinto. Maximiliano evitó mostrar un aspecto tan feroz y reabrió la Academia convirtiéndola en Imperial. Tras la crisis política de los años de Juárez y Maximiliano México había alcanzado la paz con el gobierno de Porfirio Díaz, que tenía interés en la modernización del país a través de la ciencia. Los estudiantes de la Academia tenían obligación de cursar materias científicas, esto es un buen ejemplo de las ideas que caracterizarían a la cultura del periodo porfiriano. El gobierno de Porfirio Díaz aún tenía influencia del gusto Neoclásico que originalmente había inspirado a la Academia de San Carlos, pero las nuevas generaciones de académicos habían cambiado mucho en cuanto a sus

aspiraciones artísticas. Los jóvenes Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco revolucionarían los conceptos tradicionales de la pintura mural durante la primera mitad del siglo XX.

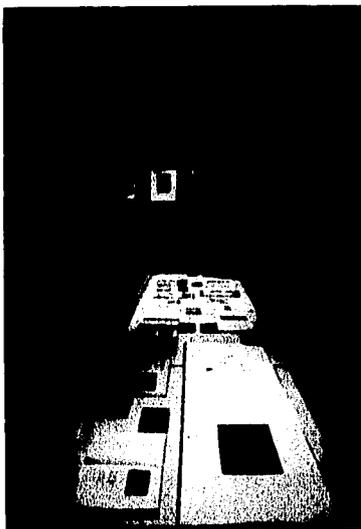
Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl, además de ser un excelente paisajista encabezó una huelga de los estudiantes en 1911, cuyo resultado fue la creación de las Escuelas al Aire Libre.

En la historia de la academia ha sido constante la necesidad de apoyo por parte de personas e instituciones, en este sentido un importante capítulo quedó cerrado cuando la Universidad declaró su autonomía en 1929, la Antigua Academia dependía

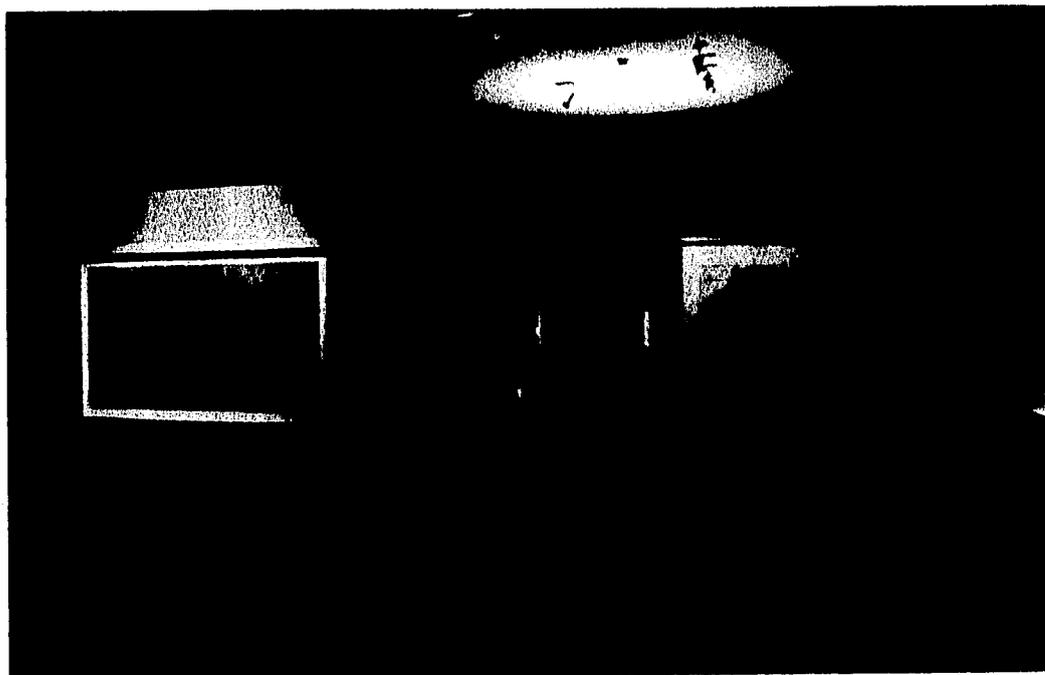
de la universidad desde 1918 y en 1929 perdió la mayor parte de su acervo artístico que hoy se conserva en las colecciones del Museo de San Carlos, Pinacoteca Virreinal y del Museo Nacional de Arte. Sólo la importante colección de obra gráfica iniciada con grabados traídos por su primer director Gerónimo Antonio Gil permanece en la hoy Escuela Nacional de Artes Plásticas.



la academia hoy



El grabado vive momentos de gran dinamismo como actividad plástica. En esta sala es importante mostrar que una generación de maestros herederos de la vieja tradición de enseñanza del grabado, esmerada y disciplinada, pero además creativa, ha producido ejemplos de extraordinaria calidad gráfica y ha formado una talentosa generación de jóvenes grabadores.



Esta publicación se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 1994 en los
talleres de REFOSA.

La edición consta de 2,000 ejemplares.

Antiguo Colegio de San Ildefonso

Dolores Béistegui de Robles

Directora General

Evangelina Villarreal

Cuidado de la edición

Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM

José de Santiago Silva

Director

El Discurso Museográfico Contemporáneo ENAP/UNAM

Gerardo Portillo Ortiz

Responsable del Proyecto de Investigación

Ofelia Martínez

Corresponsable del Proyecto de Investigación

Margen Rojo, S.C.

Gerardo Portillo, Ofelia Martínez y Manuel López Monroy

Diseño y producción museográfica



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CIUDAD DE MEXICO
DDF

Anexo 2

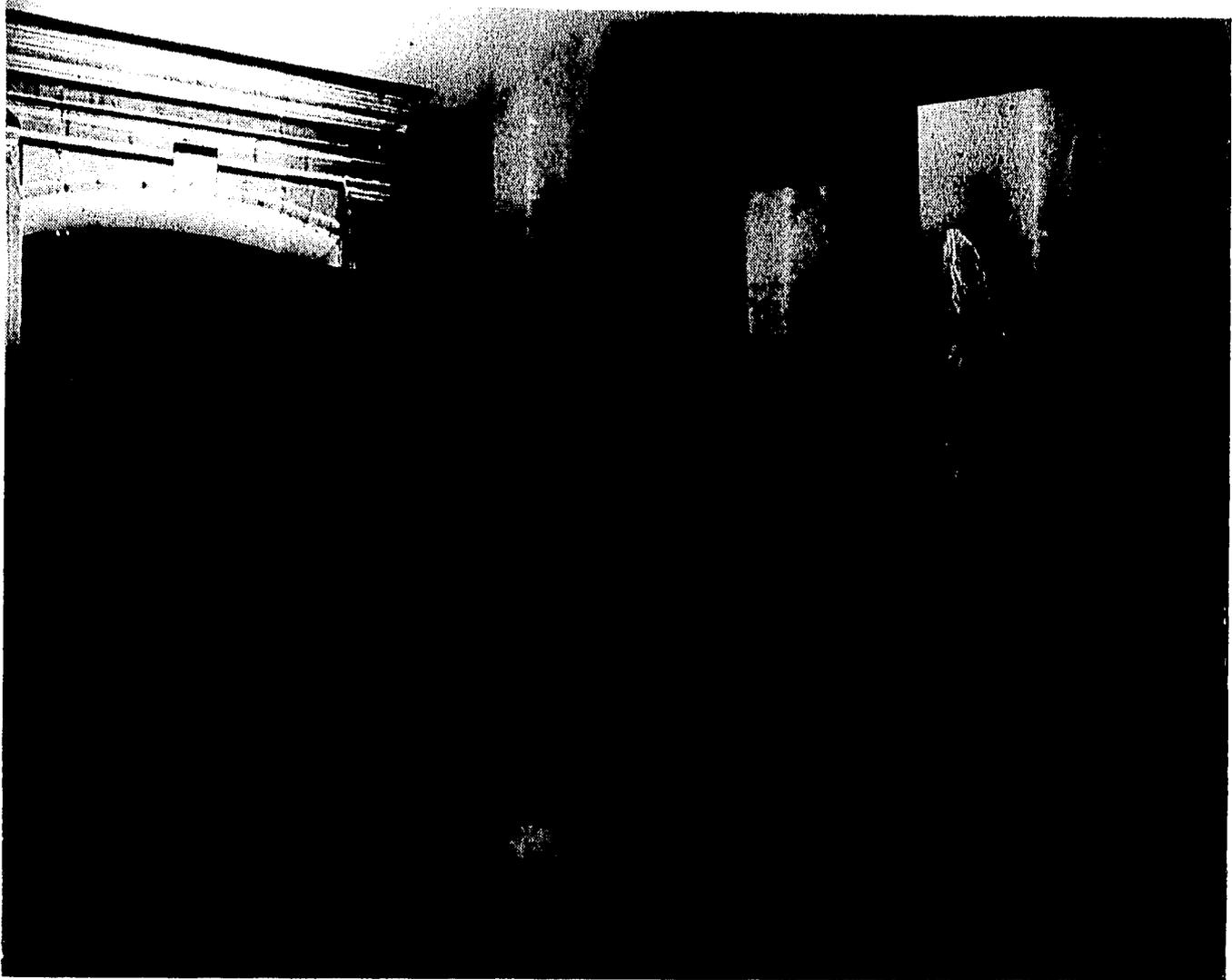
Los mágicos animales del grabado ***Guía de lectura infantil***



Los Mágicos animales del grabado

Guía de lectura infantil





Antiguo Colegio de San Ildefonso
Justo Sierra No. 16
Centro Histórico de la Ciudad de México



Introducción

■ Esta exposición fue creada para que disfrutes tu visita al Colegio de San Ildefonso conociendo un poco acerca de la **Magia del Grabado**, qué es, cómo se realiza un grabado, cómo se enseñaba en la Academia de San Carlos, y qué es lo que a los artistas, hoy en día les gusta hacer con la imagen grabada.

Esta pequeña publicación es una compañera que te ayudará a descubrirla.



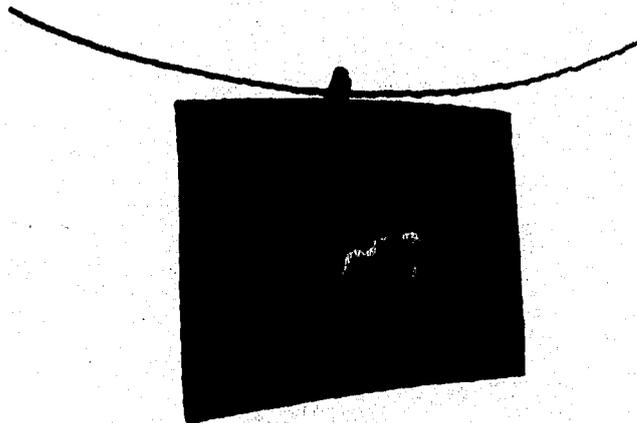
Los mágicos animales del grabado

En esta exposición encontrarás fantásticos animales que se realizaron gracias a la Magia del Grabado.



¿Qué es un grabado?

Se conoce como grabado o estampa a la impresión de una imagen dibujada en una placa de metal, madera o piedra que se llama matriz sobre una superficie plana. El grabado: fue como la fotocopia del pasado, se utilizó para reproducir una misma imagen muchas veces. Imagínate todos los tipos de grabados que se hicieron, desde religiosos para enseñar la doctrina católica, hasta ilustraciones para los libros científicos de medicina, anatomía y maquinaria. Pero lo más divertido es que también se usó para estampar naipes o barajas. Existen tres principales técnicas para hacer grabados: En relieve, en hueco y en plano.





Observa

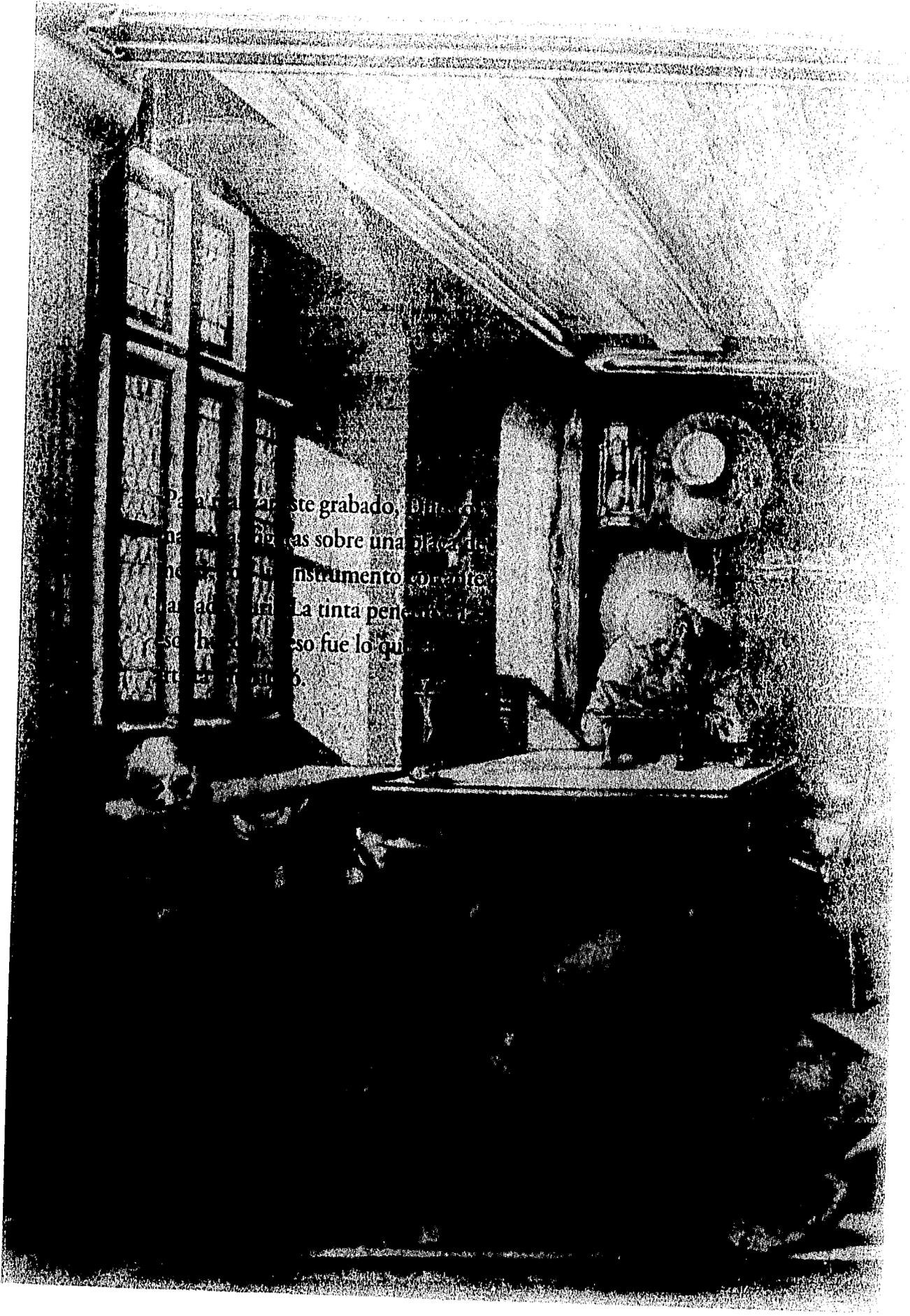


Observa con cuidado esta obra que se titula *Una vaca y dos corderos* del artista mexicano Valeriano Lara, es un grabado en relieve sobre madera. Fíjate bien que para obtener esta imagen el grabador tuvo que realizarla al revés sobre la placa de madera, como si se estuviera viendo reflejada en un espejo. Para lograr que las manchas de la vaca se vieran negras, las dejó en relieve, y para que la piel apareciera blanca, cortó y escarbó en la madera con unos instrumentos llamados gubias.

..... ¿Qué te parece?



Este león es un detalle de la obra *San Jerónimo en su estudio*, que fue realizada por el grabador alemán Alberto Durero. ¿Qué te parece el león?,
¿Es un león feroz o soñoliento?



Para realizar este grabado, el artista
manejó la litografía sobre una placa de
cobre con un instrumento conocido como
"litho" o "litho". La tinta penetró en
los huecos que se formaron y eso fue lo que
se grabó en el metal.

¿Qué vemos el grabado: El lobo y las ovejas, que se realizó con la técnica de la litografía. Ésta parte del principio de que «El agua y el aceite; no se mezclan», sobre una piedra caliza bien pulida se dibuja la figura con un lápiz graso y se cubre con goma arábiga para fijarlo.

Después se entinta la placa y se limpian con agua los residuos, de modo que la tinta se quede adherida al dibujo. Para obtener la impresión, se coloca una hoja de papel sobre la placa y se mete a una prensa.

Inventa una divertida historia de esta escena y escribe su título.



Recetas



Para hacer tus sellos en relieve

- Corta una papa a la mitad
- Dibuja y corta tu figura en relieve sobre la superficie
- Moja tu sello con pintura (soluble al agua) y estámpalo sobre papeles de colores.

Para hacer tus sellos en hueco.

- Corta un pedazo de jabón grande (con una superficie plana)
- Dibuja tu figura con un lápiz o palo con punta.
- Marca bien tu dibujo escarbando el jabón.
- Entinta tu sello con un rodillo y pintura y utilízalo para decorar: tarjetas, playe-ras, papel para envolver...

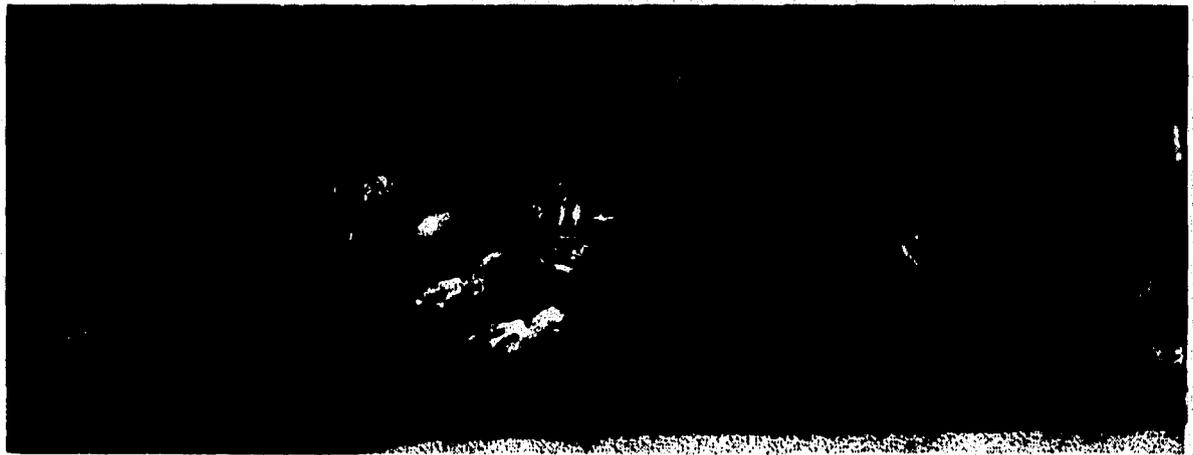




Diseña



En la obra completa este felino aparece junto a un fiel perro que duerme profundamente, ambos son los guardianes del estudio del santo. Este artista firmaba con sus iniciales o monograma dentro de una placa. Inventa tu monograma y elabora un sello.



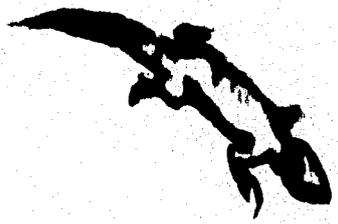


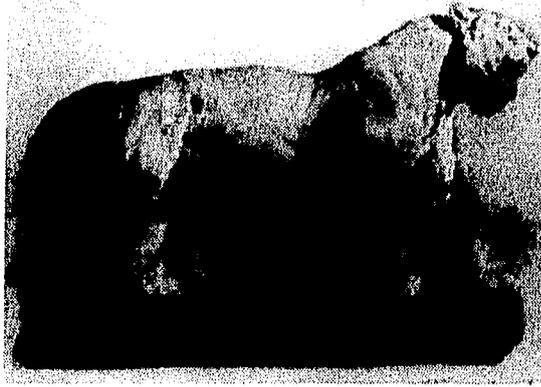
Busca

Safari gráfico de animales

En la sala de grabados europeos, localiza *La huída a Egipto* de Alberto Durero y busca los siguientes animales escondidos en el grabado: dos lagartijas, una mula, un venado, un buey y un pajarito.

Encuentra la obra *Desayuno del Gato* del artista francés Théodule Agustin Ribot. ¿por qué se le habrá ocurrido al autor representar esta escena?

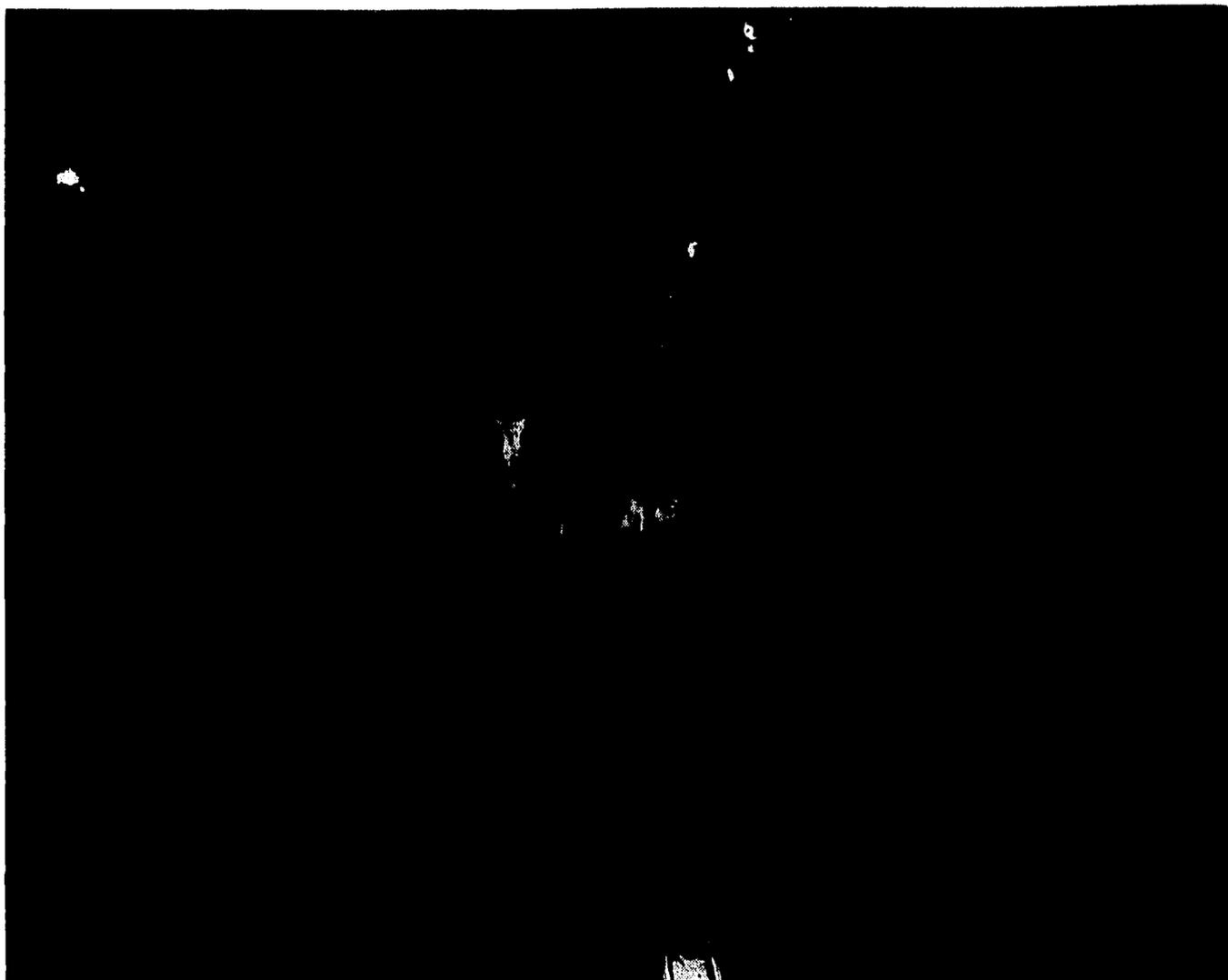




Dibuja a la manera de los académicos

Dirígete a la sala de la Academia, recórrela y busca el relieve *Leona y estudio anatómico* del artista P. Rouillard. Al igual que un alumno de la antigua Academia de San Carlos, toma este relieve como modelo y cópialo con mucho cuidado y detenimiento. Trata de que sea lo más parecido a la realidad, casi como una fotografía, no se te olvide ver primero su esqueleto.

**Después de haber conocido ¿Qué es un grabado?
y ¿Cómo se hace?
Seguramente te habrás dejado atrapar por su
magia.**



Antiguo Colegio de San Ildefonso

Dolores Béistegui de Robles
Directora General

Marcia Larios
Texto

Margen Rojo/Ofelia Martínez
Diseño

Francisco Nava Bouchain
Ilustración

Carlos Alarcón
Fotografía



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CIUDAD DE MEXICO
DDF

Algunas de las relaciones bibliográficas utilizadas para el desarrollo de los guiones temáticos y museográfico

Selección de libros de referencia
temas de guion
EXPO - SAN ILDEFONSO

- 1- Agustín Rodríguez Pardo / Juan Riquelme / UNAM 1971
- 2- Libro Manual del Expresionismo del Museo de Berlín / MAM 1982
- 3- Juan Miró / Rosa M. Molt / Poligrafía 1983
- 4- Tronera de la Escultura / UNAM 1980
- 5- Historia del arte / José Piquero (5 tomos) / Salvat 1955
- 6- BÖRER (His Art and Life) Felja Anselmsky / ALPINE 1980
- 7- Guía que permite captar lo bello / Bergellini - Fratti / IFE UNAM / 1987
- 8- Historia del Grabado / Feo. Gorge / CEAC / España 1980
- 9- Manual de litografía / J. Tappin / J. Gouy / CEAC España / 1993
- 10- Andy Warhol / Tom Lico / Abrams N.Y. 1981
- 11- Historia del Libro / Samuel Cahal / Alianza Editorial / Mex. 1991
- 12- Introducción a la Construcción del Libro / Juan Ochoa / Fideus Mex. 1992
- 13- Salón Nacional de A.P. / Soc. Mex. de A.P. 1977 - 2 vols.
- 14- Anuario al mundo del libro / Definición al libro / UNAM oct. nov. 1981
- 15- CAUSE / grabado en México / UNAM 1956. cat.
- 16- Salón de la plástica mexicana - 1966 - 1968. cat.
- 17- Gabriel Fernández Ledesma / Feo. Gorge / CEAC UNAM / 1985
- 18- Instituciones de arte del siglo XIX en México / UNAM - X - 1978
- 19- José Goya Pareda vol. I / José A. Navarro Rivera / SEP. 1963
- 20- Tomo II SEP 1963
- 21- Medio de Mentes e historia del arte / Juan A. Ramírez / Alredra 1976
- 22- Los Caprichos. Feo. Gorge / Dover N.Y. 1969.
- 23- The Disasters of War / Feo. Gorge / Dover N.Y. 1967.
- 24- Pintura Colonial en México / M. Poussaint / UNAM - 1982
- 25- Dibujos de Cortés / Ivon Tubau / CEAC / 1987
- 26- The Art Pack / Christopher Frayling - Helen Frayling. Ron Van Der Meer / 82
- 27- Ismael Vargas / cat. Montevideo 1985. (cat)
- 28- Silvia Orozco / MARCO, Montevideo. 1993. (cat)
- 29- México - Artesanos / No. del Comercio Exterior / Dirección General de Comercio Exterior / 1987
- 30- Guía Completa de Caligrafía / José Martín / H. ELIENE / 1985.

Bibliografía

175

- A.A.V.V., **MUSEUMS ARE FOR PEOPLE**, Scottish Museums Council, England, 1985, p.p. 99.
- ADELAIDA DE, Juan, **EN LA GALERIA LATINOAMERICANA**, Colección: Nuestros Países, Ja. ed., Cuba, 1977, p.p. 203.
- ALFREY, Judith & Tim Putman, **THE INDUSTRIAL HERITAGE. Managing resources and uses**, Ed. Routledge, London & New York, 1992, p.p. 175.
- AMBROSE, Timothy & Crispin Paine, **MUSEUM BASICS**, Ed. Routledge, London & New York, 1993, p.p. 203.
- AMBROSE, Timothy, ed., **WORKING WITH MUSEUMS**, Ed. Scottish Museums Council, London, 1988, p.p. 96.
- AMBROSE, Timothy & Sue Runyard, **FORWARD PLANNING. A handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries**, Ed. Routledge, 1a. reimp., London & New York, 1991, p.p. 171.
- AMES, Kenneth L., ed., et. al., **IDEAS AND IMAGES: Developing Interpretative history exhibits**, Ed. American Association for State and Local History, Nashville, Tennessee, 1992, p.p. 336.
- ANGULO, Jorge, **MUSEO CUAUHNAHUAC. Una visión del Museo Palacio de Cortés. Recopilación histórico-arqueológica del proceso de cambio en el Edo. de Morelos**, INAH, SEP, México, 1979.
- ANTONIDES, John, ed., Joan Darragh, Director del proyecto, **A NEW BROOKLYN MUSEUM. The Master Plan Competition**, Rizzoli International Publications, New York, 1988, p.p. 209.
- APPELBAUM, Barbara, **GUIDE TO ENVIRONMENTAL PROTECTION OF COLLECTIONS**, Ed. Sound View Press, Madison, Connecticut, 1991, p.p. 270.
- BACHMANN, Konstanze, ed., **CONSERVATION CONCERNS: A guide for collectors and curators**, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1992, p.p. 149.
- BAEZ MACIAS, Eduardo, **GUIA DEL ARCHIVO DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS**, UNAM, México, D.F., 1972, p.p. 312.
- BAZIN, Germain, **THE MUSEUM AGE**, Universe Books Inc., Publishers-New York, Bélgica, 1991, p.p. 302.
- BELCHER, Michael, **ORGANIZACION Y DISEÑO DE EXPOSICIONES. Su relación con el museo**, Ed. Trea, S.L., España, 1994, p.p. 277.
- BELCHER, Michael, **EXHIBITIONS IN MUSEUMS**, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- BINDER, Roberta H., **VIDEODISCS IN MUSEUMS: A project and resource directory**, Future Systems Inc.
- BIRD, Jon, ed., et. al., **MAPPING THE FUTURES. Local cultures, global change**, Ed. Routledge, London & New York, 1993, p.p. 288.
- BLOMM, Joel N., et. al., **MUSEUMS FOR A NEW CENTURY: A report of the commission on museums for a new century**, Ed. American Association of Museums, Washington, D.C., 1984, p.p. 143.

- BONIFACE, Priscilla J. & Peter J. Flower, **HERITAGE AND TOURISM IN "THE GLOBAL VILLAGE"**, Ed. Routledge, London & New York, 1993, p.p. 175.
- BORUN, Miranda, **MEASURING THE IMMEASURABLE. A pilot study of museum effectiveness**, Ed. The Franklin Institute, 3a. ed., Washington, D.C., 1982, p.p. 114.
- BOYLAN, Patrick, ed., **MUSEUMS 2000: Politics, people, professionals and profit**, Ed. Routledge, London & New York, 1992, p.p. 204.
- BURCAW, George Ellis, **INTRODUCTION TO MUSEUM WORK**, Ed. American Association for State and Local History, 6a. reimp., Nashville, 1990, p.p. 209.
- CABRERO, Teresa María G., **EL MUSEO UNIVERSITARIO DE ANTROPOLOGIA**, UNAM, México, D.F., 1985, p.p. 28.
- CARBONE, Kenneth, **SIGN DESIGN: Environmental graphics**, Graphic Design: USA, New York, 1992, p.p. 191.
- CARPENTER, Edwar K., **PRINT CASEBOOKS 8 THE BEST IN EXHIBITION DESIGN**, Ed. RC Publications, Inc., Hong Kong, 1989, p.p. 96.
- CARPENTER, Edwar K., **PRINT CASEBOOKS 9 THE BEST IN EXHIBITION DESIGN**, Ed. RC Publications, Inc., Hong Kong, 1991, p.p. 104.
- CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo, **LAS GALERIAS DE PINTURA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS**, UNAM, México, 1944, 82.
- CASSAR, May, **ENVIRONMENTAL MANAGEMENT. Guidelines for museums and galleries**, Ed. Routledge, London, 1995, p.p. 165.
- CATO, Ken y Leigh, **GRAPHICS IN THE THIRD DIMENSION**, GRAPHIC. SHA, Japón, 1992, p.p. 223.
- Centro de Investigación y Servicios Museológicos, ed., **MUSEOS Y ESPACIOS MUSEOGRAFICOS DE LA UNAM**, UNAM, México, 1985, p.p. 28.
- CHAVEZ, Carlos, **INAUGURACION DEL MUSEO NACIONAL DE LAS ARTES PLASTICAS**, International & National Sales, New York, 1993, p.p. 130.
- CIMET, Esther, et. al., **EL PUBLICO COMO PROPUESTA. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte**, Ed. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA, México, D.F., 1987, p.p. 248.
- CISM, **MUSEOS DE LA CIUDAD DE MEXICO**, Directorio Gráfico, UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Arte, México, D.F., 1980, p.p. 119.
- CLEERE, Henry, ed., **ARCHAEOLOGICAL HERITAGE MANAGEMENT IN THE MODERN WORLD**, Ed. One World Archaeology. Unwin Hyman, London, 1989, p.p. 318.
- CLIFF, Stafford, **DISEÑO DE STANDS, GALERIAS, MUSEOS Y FERIAS**, Ed. Gustavo Gill, 4a. ed., Barcelona, 1992, p.p. 224.
- Communications Design Team of The Royal Ontario Museum, ed., **COMMUNICATING WITH THE MUSEUM VISITOR. Guidelines for Planning**, Ed. The Royal Ontario Museum, 6a. ed., Toronto, Canada, 1988, p.p. 491.

- CREGO FUENTES, Teresa, **PANORAMA HISTORICO Y ORGANIZACION DE LOS MUSEOS**, Ed. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, p.p. 275.
- CRIMP, Douglas, **ON THE MUSEUM'S RUINS**, Ed. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1993, p.p. 348.
- CRONYN, J. M., **THE ELEMENTS OF ARCHAEOLOGICAL CONSERVATION**, Ed. Routledge, New York, 1992, p.p. 326.
- CURTI, Orazio, **MUSEOCIENZA. Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo Da Vinci"**, Ed. S.P.A. Alberto Matarrelli, Milano, Italia, 1978, p.p. 607.
- DAVIDSON, Betty, **NEW DIMENSIONS FOR TRADITIONAL DIORAMAS: Multisensory additions for access, interest, and learning**, Ed. National Science Foundation, Boston, 1991, p.p. 82.
- DAVIS, Douglas, **THE MUSEUM TRANSFORMED. Design and culture in the Post-pompidou age**, Ed. Abbe Ville Press, New York, 1990, p.p. 238.
- DEAN, David, **MUSEUM EXHIBITION: Theory and practice**, Ed. Routledge, London & New York, 1994, p.p. 177.
- DEXTER LORD, Gail & Barry Lord, ed., **THE MANUAL OF MUSEUM PLANNING**, Ed. HMSO, London, 1991, p.p. 361.
- EL DISCURSO MUSEOGRAFICO CONTEMPORANEO y Miles, R., **EL MUSEO DEL FUTURO, Algunas perspectivas europeas**, UNAM-CONACULTA, 1995, p.p. 213.
- EDSON, Gary & David Dean, **THE HANDBOOK FOR MUSEUMS**, Ed. Routledge, London & New York, 1994, p.p. 302.
- FAHY, Anne, ed., **COLLECTIONS MANAGEMENT**, Ed. Routledge, Leicester Readers in museum studies, London, 1995, p.p. 304.
- FALK, John H. & Lynn D. Dierking, **THE MUSEUM EXPERIENCE**, Ed. Whalesback Books, Washington, D.C., 1992, p.p. 205.
- FERNANDEZ ESQUIVEL, Patricia y Patricia Faith Jiménez, **MUSEO ORO PRECOLOMBINO**, Museo Banco Central de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1967, p.p. 286.
- FERNANDEZ, Justino, **GUIA DEL ARCHIVO DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS**, UNAM, México, D. F., 1968, p.p. 118.
- FERNANDEZ, Miguel Angel, **HISTORIA DE LOS MUSEOS DE MEXICO**, Promotora de Comercialización Directa, México, 1988, p.p. 248.
- FERNANDEZ, Miguel Angel, **HOMENAJE A LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN SU BICENTENARIO**, Ed. Organización Somex, México, D.F., 1982, p.p. 68.
- FINN, David, **HOW TO VISIT A MUSEUM**, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1985, p.p. 136.
- FISHER, Philip, **MAKING & EFFACING ART. Modern American Art in a Culture of Museums**, Ed. Oxford University Press, New York, 1991, p.p. 267.

- FORTIN, Roger A., **SELECTED REPRINTS FROM MUSEUMS, ADULTS, AND THE HUMANITIES: A guide for educational programming**, Ed. American Association of Museums, Washington, D.C., 1993, p.p. 178.
- GARIBAY, Roberto, **BREVE HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**, División de Estudios de Posgrado/Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM, México, D.F., 1990, p.p. 56.
- GARY, Edson, **THE HANDBOOK FOR MUSEUMS**, Ed. Routledge, New York, 1994, p.p. 302.
- GEORGE, Gerald, y Cindy Sherrill-Leo, **STARTING RIGHT. A Basic Guide to Museum Planning**, American Association for State and Local History, Nashville, Tennessee, 1986, p.p. 159.
- GIRAUDY, Danièle; y Henri Bouilhet, **LE MUSEE ET LA VIE. Un texte commenté et illustré de cinquante dessins originaux**, La Documentation Française, Paris, 1977, p.p. 95.
- GLUSBERG, Jorge, **MUSEOS FRIOS Y CALIENTES**, Museo de Telecomunicaciones. Serie Arte y Comunicaciones, 4, Argentina, 1983, p.p. 226.
- HASHIMOTO, Shuhei, ed., **DISPLAY AND COMMERCIAL SPACE DESIGNS. Vol. 19**, Rikuyo-Sha publishing, Japan, 1991, p.p. 439.
- HASHIMOTO, Takafumi, ed., **DISPLAY, COMMERCIAL SPACE AND SIGN DESIGNS**, Rikuyo-Sha, Japón, 1993, p.p. 463.
- HEIN, Hilde, **THE EXPLORATORIUM: The Museum as Laboratory**, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1990, p.p. 256.
- HERDEG, Walter, **GRAPHIS DIAGRAMS. The Graphic Visualization of abstract Data**, The Graphic Press, 3a. ed., Zurich, Switzerland, 1979, p.p. 183.
- HERNANDEZ HERNANDEZ, Francisca, **MANUAL DE MUSEOLOGIA**, Ed.Sintesis, Madrid, España, 1994, p.p. 317.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, **MUSEUM, MEDIA, MESSAGE**, Ed. Routledge, London & New York, 1995, p.p. 299.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, **MUSEUMS AND THEIR VISITORS**, Ed. Routledge, London & New York, 1994, p.p. 207.
- HOTTA, Katsuyuki, et. al., **MUSEUMS AND AMUSEMENT PARKS. Display. Dsigns in Japan, Vol. 4**, Ed. Rikuyo-Sha Publishing, Japón, 1992, p.p. 254.
- HUDSON, Kenneth, **MUSEUMS OF INFLUENCE**, Cambridge University Press, 2a. ed., New York, 1988, p.p. 220.
- IZUMI, Shinya, et. al., **EXPOSITIONS & EXHIBITIONS. Display Designs in Japan. Vol. 3**, Ed. Rikuyo-Sha publishing, Japón, 1992, p.p. 254.
- KARP, Ivan y Steven D. Lavine, ed., **EXHIBITING CULTURES. The poetics and politics of museum display**, Smithsonian Institution Press y American Association of Museums, Washington, D.C. & Londres, 1991, p.p. 468.
- KAVANAGH, Gaynor, ed., **MUSEUM LANGUAGES: Objects and texts**, Leicester University Press, London & New York, 1991, p.p. 180.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

- 179**
- KEDING OLOFSSON, Ulla, ed., **MUSEUMS AND CHILDREN**, Ed. UNESCO, Francia, 1979, p.p. 195.
- KLEIHUES, Josef P., **THE MUSEUM PROJECTS**, Rizzo l'Internacional Publications, Inc., New York, 1989, p.p. 160.
- KLEIN, Larry, **EXHIBITS: Planning and design**, Madison Square Press, New York, 1986, p.p. 252.
- KNOBEL, Lance, **INTERNATIONAL CONTRACT DESIGN. Offices, Stores, Hotels, Restaurants, Bars, Concert Halls, Museums, Health Clubs**, Abbeville Press Publisher, New York, 1994, p.p. 255.
- KNOBLOCH, Heinz, **BERLIN, CAPITALE DE LA RDA. Guide des musées**, Ed. Berlin-Information, Berlin, 1978, p.p. 63.
- KONIKOW, Robert B., **DESIGN IN MOTION. Exhibits**, PBC International, INC, New York, 1989, p.p. 181
- KONIKOW, Robert B., **EXHIBIT DESIGN. The Graphics of Trade Show Communication**, PBC Internacional, 3a. ed., New York, 1987, p.p. 255.
- KONIKOW, Robert B., **EXHIBIT DESIGN 5**, PBC International, New York, 1992, p.p. 235.
- KONIKOW, Robert B., **EXHIBIT DESIGN 6**, PBC International Inc., New York, 1994, p.p. 235
- KONIKOW, Robert B., **EXHIBIT DESIGN 2, Trade Show Graphics**, PBC Internacional, New York, 1986, p.p. 256.
- LECOCQ, Christian, Director, **ORSAY, Société Française de Promotion**, Paris, 1987, p.p. 74.
- LECOCQ, Christian, director publicación, **GEORGES POMPIDOU CENTER. Complete guide**, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p.p. 74.
- LEON, Aurora, **EL MUSEO. Teoría, praxis y utopía**, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p.p. 377.
- LEVIN, Michael D., **THE MODERN MUSEUM**, Dvir Publishing House, Jerusalem, Tel Aviv, 1983, p.p. 206.
- LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, et. al, **ALLIAGE. CULTURE-SCIENCE-TECHNIQUE**, Jean-Marc Levy-Leblond, Francia, 1991, p.p. 118.
- LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, et. al, **ALLIAGE. SAVOIR RIRE**, Jean-Marc Levy-Leblond, Francia, 1992, p.p. 198.
- LEWIS, Justin, **ART, CULTURE, AND ENTERPRISE. The politics of art and the cultural industries**, Ed. Routledge, New York, 1990, p.p. 164.
- LISTON, David, ed., **MUSEUM SECURITY AND PROTECTION. A handbook for cultural heritage institutions. ICOM and the International Committee on Museum Security**, International Committee on Museum Security, Ed. ICOM and Routledge, London & New York, 1993, p.p. 319.
- LOOMIS, Ross J., **MUSEUM VISITOR EVALUATION: New Tool for Management**, Ed. American Association for State and Local History, USA, 1987, p.p. 306.
- LUMLEY, Robert, **L'INDUSTRIA DEL MUSEO. Nuovi contenuti, gestione, consumo di massa**, Costa and Nolan, 2a. ed., Genova, Italia, 1989, p.p. 270.
- MACKELLAR GOULTY, Sheena, **HERITAGE GARDENS. Care, conservation and management**, Ed. Routledge, London & New York, 1993, p.p. 176.

- MADRID JAIME, Miguel A., **LEXICON ABREVIADO DE MUSEOLOGIA**, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, UNAM. Serie: Museología, México, 1985, p.p. 15.
- MADRID, Miguel A., **GLOSARIO DE TERMINOS MUSEOLOGICOS**, UNAM, México, 1986, p.p. 130.
- MADRID, Miguel Alfonso, **MANUAL DE MANTENIMIENTO MUSEOGRAFICO**, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuadernos de los museos, 2a. ed., México, D.F., 1976, p.p. 101.
- MAGNANO LAMPUGNANI, Vittorio, ed., **MUSEUM ARCHITECTURE IN FRANKFURT 1980-1990**, Prestel, Alemania, 1990, p.p. 200.
- MALARO, Marie C., **MUSEUM GOVERNANCE. Mission, Ethics, Policy**, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1994, p.p. 183.
- MELLOR, David, Ensayo de, **MUSEOLOGY**, A New Images Book, Hong Kong, 1989, p.p. 79.
- MELTON, Arthur W., **MUSEUM CLASSICS. Problems of installation in museum of art**, American Association of Museums, Washington, D.C., 1988, p.p. 269.
- MELTON, Arthur W., **PROBLEMS OF INSTALLATION IN MUSEUMS OF ART**, The American Association of Museums, Washington, D.C., 1988, p.p. 269.
- MILES, Roger & Lauro Zavala, ed., **TOWARDS THE MUSEUM OF THE FUTURE. New European Perspectives**, Ed. Routledge, London & New York, 1994, p.p. 495.
- MILES, Roger S., compilador, **THE DESIGN OF EDUCATIONAL EXHIBITS**, UNWIN HYMAN LTD, 2a. ed., London, 1988, p.p. 198.
- MILLER, Oskar Von, **DEUTSCHES MUSEUM OF NATURAL SCIENCE AND TECHNOLOGY. Guide through the collections**, Deutsches Museum, Munich, Alemania, 1978, p.p. 124.
- MOMOSE, Nobuo, productor, **SHOWROOM AND EXHIBITION DISPLAY**, Ed. Routledge/Meisei Publications, New York, 1992, p.p. 204.
- MONTANER, Josep Ma., **MUSEOS PARA EL NUEVO SIGLO**, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1995, p.p. 191.
- MURPHY, Pat & Suzanne Shimek, ed., **THE EXPLORATORIUM SCIENCE SNACKBOOK. Teacher Created versions of Exploratum Exhibits**, Ed. The Exploratum, San Francisco, California, 1991, p.p. 107.
- NISHIOKA, Fumihiko, consultor edit., **GRAPHICS DIAGRAM. The best in graphs, maps, and technical illustration**, P I A Books, Tokyo, Japón, 1992, p.p. 220.
- OBRAS MAESTRAS DE LA GRAFICA EUROPEA**, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 1984, p.p. 494.
- PANTELL, Hope, ed., **OFFICIAL GUIDE TO THE SMITHSONIAN**, Ed. Smithsonian Institution Press, 1a. reimp., Washington, D.C., 1986, p.p. 159.
- PEARCE, David, **CONSERVATION TODAY**, Ed. Routledge, London & New York, 1989, p.p. 246

- PEARCE, Susan M., **MUSEUMS, OBJECTS, AND COLLECTIONS: A cultural study**, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1992, p.p. 296.
- PEARCE, Susan M., ed., **INTERPRETING OBJECTS AND COLLECTIONS**, Ed. Routledge, London & New York, 1994, p.p. 343.
- PEARCE, Susan M., ed., **OBJECTS OF KNOWLEDGE. (New research in museum studies: an international series, Vol. 1)**, The Athlone Press, London, 1990, p.p. 235.
- PEDERSEN, Martin B., ed., **GRAPHIS DIAGRAMS I. The Graphic Visualization of Quantitative Information, Procedures, and Data**, Graphis Press Corp., Zurich, Switzerland, 1988, p.p. 284.
- PRENTICE, Richard, **TOURISME AND HERITAGE ATTRACTIONS**, Ed. Routledge, 2a. ed., London & New York, p.p. 253.
- PUNT, Barbara, **DOING IT RIGHT: A Workbook for Improving Exhibit Labels**, Ed. The Brooklyn Children's Museum, 2a. ed., New York, 1991, p.p. 70.
- RAYMOND, Chris A., et. al., **WHAT RESEARCH SAYS ABOUT LEARNING IN SCIENCE MUSEUMS, Vol. 2**, Association of Science-Technology Centers, Washington D.C., 1994, p.p. 44.
- REEVE, James K., **THE ART OF SHOWING ART**, The Consultant Press, New York, 1986, p.p. 133.
- REILLY, Paul, **ARCHAEOLOGY AND THE INFORMATION AGE: a global Perspective**, Ed. Routledge, London & New York, 1992, p.p. 395.
- RICHARDSON, Joy, **INSIDE THE MUSEUM. A children's guide to The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art**, Harry N. Abrams, New York, 1993, p.p. 72.
- RIVIERE, Georges Henri, **LA MUSEOLOGIA. Curso de Museología. Textos y testimonios**, Ed. Akal, Madrid, España, 1993, p.p. 533.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, **CATALOGOS DE LAS EXPOSICIONES DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS**, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 1963, p.p. 690.
- ROUARD-SNOWMAN, Margo, **MUSEUM GRAPHICS**, Thames and Hudson LTD, London, 1992, p.p. 192.
- RUBINOFF, Roberta, ed., **SMITHSONIAN OPPORTUNITIES. For Research and Study in History, Art, Science**, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1992, p.p. 216.
- S/A, **MUSEO DE SAN CARLOS**, INBA, SEP., México, 1958, p.p. 160.
- S/A, **GALELIA MUNDI, UNA GIRA POR LOS MUSEOS**, Hoechst, México, D.F., 1984, p.p. 16.
- S/A, **HUMAN BIOLOGY**, an exhibition of ourselves, Westerham Press Limited o British Museum, 2a. ed., Gran Bretaña, 1981, p.p. 120.
- S/A, **PUBLICS ET MUSEES. No. 1**, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, Francia, 1992, p.p. 161.
- SALVADOR, José María, **EDGAR NEGREY, DE LA MAQUINA AL MITO**, EDISIGMA, Caracas, Venezuela, 1991, p.p. 120.

- SCHMILCHUK, Graciela, **MUSEOS: COMUNICACION Y EDUCACION. Antología Comentada. Colección Artes Plásticas,** Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México, 1987, p.p. 571.
- SERRELL, Beverly, ed., **WHAT RESEARCH SAYS ABOUT LEARNING IN SCIENCE MUSEUMS,** Association of Science-Technology Centers, Washington D.C., 1990, p.p. 31.
- SHANKS, Michael, **EXPERIENCING THE PAST. On the character of archaeology,** Ed. Routledge, London & New York, 1992, p.p. 231.
- SHAPIRO, Yuri, **EL ERMITAGE. Guía Ilustrada,** Editorial de Artes Aurora, Leningrado, 1983, p.p. 216
- SHERMAN, Daniel J. & Irit Rogoff, ed., **MUSEUM CULTURE: Histories, discourses, spectacles,** Ed. Routledge, London, 1994, p.p. 301.
- SHERMAN, Daniel J. & Irit Rogoff, ed., **MUSEUM CULTURE. Histories, discourses, spectacles,** Ed. University of Minnesota Press, New York, 1994, p.p. 301.
- Smithsonian Institution, ed., **OFFICIAL GUIDE TO THE NATIONAL MUSEUM OF NATURAL HISTORY/NATIONAL MUSEUM OF MAN,** Smithsonian Institution Press, 2a ed., Washington, D.C., 1989, p.p. 112.
- SOLINGER, Janet, ed., **MUSEUMS AND UNIVERSITIES: New paths for continuing education,** Ed. National University Continuing Education Association & American Council on Education/ Oryx Pres, London & New York, 1990, p.p. 351.
- SOUZA GONZALEZ, Rosa Ma., et. al., **PROGRAMAS DE MUSEOS ESCOLARES,** INAH-SEP, México, 1978, p.p. 23.
- SPECTOR, Nancy, ed., **GUGGENHEIM MUSEUM: A TO Z,** Rizzoli, New York, 1992, p.p. 296.
- STEELE, James, ed., **MUSEUM BUILDERS,** Academy Editions-Ernest y Sohn, Singapore, 1994, p.p. 264.
- STOCKING Jr., George W., ed., **OBJECTS AND OTHERS. Essays on Museums and Material Culture,** The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1985, p.p. 258.
- STRAND, John, ed., **MUSEUM NEWS. Hard Money Museum Funders Have Their Say. September/October. No. 5,** American Association of Museums, Washington, D.C., 1995, p.p. 72
- TARRANT, Naomi, **THE DEVELOPMENT OF COSTUME,** Ed. Routledge, London, 1994, p.p. 176.
- THIBAUT-LAULAN, Anne Marie, **EL LENGUAJE DE LA IMAGEN,** Ed. Marova, Madrid, España, 1976, p.p. 218.
- TSUYOKATSU KUDO, **DISPLAY AND COMMERCIAL SPACE DESIGNS,** Rikuyo Sha Publishing, Japón, 1992, p.p. 1019.
- UNAM, **EL PALACIO DE MINERIA,** Ed. Nueva Dimension, 2a ed., México, 1979, p.p. 232.
- Universidad Iberoamericana, **DE MUSEOS,** Universidad Iberoamericana, México, 1992, p.p. 27.
- VARGAS SALGUERO, Ramón, **PABELLONES Y MUSEOS DE PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ,** Ed. Noriega, México, 1995, p.p. 240.

- VELARDE, Giles, **DESIGNING EXHIBITIONS. The principles and process of Contemporary Show Space Design**, Ed. Whitney Library of Design, New York, 1988, p.p. 187.
- VERGO, Peter, ed., **THE NEW MUSEOLOGY**, Ed. Reaktion Books, 1989, p.p. 230.
- VERON, Eliséo et MartineLevasseur, **ETHNOGRAPHIE DE L'EXPOSITION, L'ESPACE, LE CORPS ET LE SENS**, Ed. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, France, 1989, p.p. 178.
- WALSH, Kevin, **THE REPRESENTATION OF THE PAST. Museums and heritage in the post-modern world**, Ed. Routledge, London, 1992, p.p. 184.
- WEHRENS, Bernhard M., et al., **MUSEUMS WITHOUT BARRIERS: A new deal for the disabled**, Ed. Routledge, London & New York, 1991, p.p. 214.
- WEIL, Stephen E., **A CABINET OF CURIOSITIES: Inquiries into museums and their prospects**, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1995, p.p. 264.
- WHITE, Judith, et al., **SNAKES, SNAILS AND HISTORY TAILS: BUILDING DISCOVERY ROOMS AND LEARNING LABS AT THE SMITHSONIAN INSTITUTION**, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1991, p. p. 69.
- WITTERBORG P. Lothar, **A PRACTICAL GUIDE FOR TEMPORARY EXHIBITIONS**, Library of Congress Cataloging in Publication Data, 2a. ed, Washington, D.C., 1991, p.p. 184.
- WILSON, David M., **THE BRITISH MUSEUM. Purpose and politics**, Ed. British Museum Publications Ltd., London, 1989, pp. 126.
- WYERSON, Jeremy, et al., **PROFILE/ EUROPEAN DESIGNERS**, Ed. Eifande Art Publishing Ltd, London, 1991, p.p. 143.
- YEW, Wei, **NOAH'S ART. Zoo, Aquarium, Aviar, Wildlife Park, Graphics**, Ed. Quon Editions, New York, 1991, p.p. 240.
- ZAVALA, Lauro, SILVA, Ma. de la Paz y VILLASEÑOR, Francisco, **POSIBILIDADES Y LIMITES DE LA COMUNICACION MUSEOGRAFICA**, UNAM, México, D.F., 1993, p.p. 155.
- ZUNZUNEGUI, Santos, **METAMORFOSIS DE LA MIRADA. El museo como espacio del sentido**, Alfar. Ed. col. Semiótica y Crítica 6, Sevilla, España, 1990, p.p. 128.