

30
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

PROYECTO DE ORGANIZACION DE LA FOTOTECA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN COMUNICACION GRAFICA PRESENTAN:
JAIMES RODRIGUEZ ARCELIA
JIMENEZ MONDRAGON ERENDIRA
SOLTERO LEAL SANDRA
SOLTERO LEAL SILVIA

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO: José de Santiago Silva



DEPTO. DE ASISTENCIA PARA LA EDUCACION ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS XOCOMILCO D.F.

MEXICO, D. F.

DICIEMBRE 1996

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Definitivamente este proyecto surgió
de la motivación de un pequeño
gran equipo
de cuatro personas, pero continuó
gracias a la energía que nos
brindo el apoyo,
el entusiasmo y la confianza de todos
los que nos conocen y estiman.
Sin ellos, y sin nuestro propio empeño
(sazonado con un bastante de orgullo)
esto nunca se hubiera completado, así
que solo me resta decir:

A ti:

Porque aunque la empresa es inmensa
siempre confiaste en mí y me apoyaste
cuando la frustración, la desesperación
y las dudas asechaban.

Y espero que aunque no estes presente,
La Tía este dichosa disfrutando
este momento.

Gracias

Sandra.

A Dios por otorgarme la vida y guiarme en mi camino.

A mi madre por su ejemplo, apoyo y comprensión en cada etapa de mi vida. Sin ti nada de esto sería posible.

A mi padre, que no importando la distancia siempre ha estado conmigo compartiendo los momentos importantes de mi vida.

A mi hermana que me ha brindado momentos y experiencias maravillosas.

A Adrián con quien he vivido los momentos más hermosos de mi vida, gracias por tu apoyo, comprensión y motivación.

A mis amigas de la infancia, Verónica y Bertha, por todos estos años de vivencias, por su cariño y sus ocurrencias.

A Eréndira y Arcelia, hemos compartido muchas cosas en nuestros años de escuela, gracias por estar conmigo en la culminación de todos nuestros esfuerzos, por su paciencia y sobre todo por su amistad.

A todas aquellas personas que de una u otra forma contribuyeron a la realización de este sueño con su entusiasmo, apoyo y motivación me dieron la energía necesaria para seguir adelante.

Dedicado especialmente a Luisa Ma. Leal, me enseñaste a vivir la vida intensamente, a disfrutar cada momento como si fuera el último y apostararlo todo por lograr mis sueños.

Gracias.

Silvia

Por fin he llegado a la culminación de unas de las metas más importantes de mi vida, en esta hoja quedará plasmada una parte de mis sentimientos, para los que no se encuentren en la lista estarán en el fondo de mi corazón.

Doy gracias, en primer lugar, a Dios por permitirme creer en él, por dejarme vivir en este tiempo y en este lugar, por lo que tengo y lo que soy.

A mis padres, por la vida, su amor, protección, dedicación y apoyo, y sobre todo, gracias por guiarme siempre por el buen camino.

A las compañeras de toda mi vida; hermanas las quiero mucho, les agradezco toda su paciencia, comprensión y amor que me brindan siempre.

A los tíos, maternos y paternos que siempre han estado en el momento justo. Y a toda la familia en general. (Chicas, gracias).

No podían faltar las amigas y amigos, que si los nombrara resultaría algo más grueso que el mismo proyecto, todos ustedes forman una parte elemental de mi ser.

A Eréndira, por una amistad sincera, gracias por compartir todos esos momentos tan importantes.

A Silvia, por tomarnos siempre en cuenta y compartir de sus grandes rebanadas del pastel, esto por el lado profesional. Hablando de amistad, puedo decir que cuento siempre con una buena amiga.

Al pequeño, que significó y significa mucho en mi vida, que en los inicios de mi carrera me impulsó a seguir en ella.

A los que no están conmigo físicamente pero que en alma y espíritu me acompañan siempre, en especial, al hombre que llenó mi vida de amor, consejos y que preservó en mí su imagen...
Viejo, te extraño.

ARCELIA

1991 dio inicio a una larga velada que hoy llega a su fin.

¿Cuántas cosas vio la noche y qué fue lo que no pudo ver la luna?

Dedicada a las cinco personas a quienes robe su sueño durante esta larga noche.

A mi mamá, papá, Blanca y Tomy, gracias por quedarse siempre con la comprensión, paciencia, tolerancia y cariño.

A tí Alex por llegar a mi vida y ser lo mejor de ella con tu táctica y estrategia.

Gracias a mis compañeras de ayunos y desvelo - Arcelia, Silvia y Sandra- por la paciencia y solidaridad en esta travesía que muchos llamaron *suerte* sin saber que se le llama así a lo que sucede cuando se reúnen la preparación y la oportunidad.

Y a tí, que siempre estas tan lejos y tan cerca. Ojalá que me acompañen siempre en las lunas por venir.

ERY

INTRODUCCION

La necesidad de comunicación ha obligado al hombre a crear imágenes. Estas son resultado del desarrollo estético de la humanidad y se les asignaron valores sociológicos, culturales e históricos, que determinan su resguardo como evidencia del conocimiento adquirido en su proceso evolutivo.

Este resguardo está determinado por el desarrollo tecnológico de cada época. Desde las pinturas rupestres conservadas en el interior de la cuevas hasta el actual almacenamiento digital, el hombre se preocupa por crear sistemas para la preservación de la expresión humana en sus diferentes facetas, para así poder transmitirla a generaciones posteriores.

Con el surgimiento y desarrollo de la fotografía como medio de comunicación se han mejorado los procedimientos técnicos de captura y conservación de imágenes que así mismo favorecen la preservación y difusión de grandes cantidades de información visual.

Por lo tanto, la fotografía se ha convertido en una herramienta indispensable para el diseñador por la capacidad de reproducir los objetos sin distorsionar sus características, permitiéndole tener una concepción real y objetiva de su entorno.

Con el paso del tiempo los avances tecnológicos en la computación se incrementan de manera considerable, esto permite un amplio y constante desarrollo en el área visual.

Al crear programas diseñados para el manejo de gráficos, la fotografía adquiere una novedosa faceta al utilizar filtros para su manipulación y permitir su conservación, de manera virtual, aún cuando el original sufra deterioros.

De igual forma concede un enorme rango de posibilidades de capacidad para almacenar imágenes con fácil acceso e impresionante rapidez.

Este desarrollo tecnológico apoya al diseñador en nuevas áreas de expresión gráfica, utilizando la computadora como una herramienta para lograr una mayor calidad y rapidez, específicamente en el área de la conservación de toda su producción y creación como medios de comunicación gráfica.

La Fototeca es parte importante en la carrera de un diseñador, comunicador o artista gráfico. En ella se basa gran parte del archivo visual que le da la capacidad para realizar su trabajo.

Cada imagen registrada por el diseñador es indispensable en su desarrollo; esto se refleja al distinguir un estilo artístico de otro y aplicarlos en lo profesional para crear uno propio.

De igual forma los es el conocer los métodos adecuados para la conservación de imágenes que le ayudarán a almacenar sus propios archivos.

Durante su estancia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el diseñador no se preocupa por resguardar sus propios trabajos o fotografías; los lleva de un lado a otro sin contemplar su deterioro que, posteriormente, lamentará al recurrir a su campo profesional por no contar con una carpeta de trabajos en óptimas condiciones.

Con esta investigación no solo se propone un proyecto de clasificación para la fototeca de la E.N.A.P., se sugiere al diseñador el uso de los métodos y materiales de conservación para el beneficio de su trabajo, que le resultaran en grandes posibilidades en el área de trabajo y un gran ahorro en las caras repeticiones fotográficas que en ocasiones son irrepetibles.

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I

LA FOTOTECA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

1.1	Definición de fototeca	15
1.2	Objetivos de la fototeca de la E.N.A.P.	30
1.2.1	Funciones de la fototeca de la E.N.A.P.	32
1.2.2	Descripción de diferentes sistemas de clasificación	33

CAPITULO II

PROPUESTA DEL SISTEMA DE CLASIFICACION CON APLICACION DE LA COMPUTADORA COMO HERRAMIENTA EN APOYO A LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P.

2.2	Descripción del sistema de clasificación	58
2.2	Clasificación de la información	71
2.3	Aplicación de la computadora en el manejo de la fototeca	74
2.4	Materiales en los que se montará y almacenará el acervo fotográfico	78

CAPITULO III

ORGANIZACION DEL ACERVO DE LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P. ARTE UNIVERSAL

3.1	Definición del área	86
3.2	Importancia del área	86
3.3	Período histórico	87
3.4	Análisis de clasificación	109

ORGANIZACION DEL ACERVO DE LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P. ARTE PREHISPANICO EN MEXICO

3.1	Definición del área	114
3.2	Importancia del área	114
3.3	Periodo histórico	116
3.4	Análisis de clasificación	123

ORGANIZACION DEL ACERVO DE LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P. ARTE EN MEXICO DEL SIGLO XVI AL CONTEMPORANEA

3.1	Definición del área	126
-----	---------------------	-----

3.2 Importancia del área 127

3.3 Período histórico 129

**ORGANIZACION DEL ACERVO DE LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P.
TEATRO Y ESCENOGRAFIA**

3.1 Definición del área 171

3.2 Importancia del área 173

3.3 Período histórico 174

3.4 Análisis de clasificación 189

ANEXO A

Sistemas de almacenamiento para las imágenes y la información de cada una de ellas, ya digitalizadas. 194

ANEXO B

Diferentes opciones de software aplicables a una fototeca y glosario de computación. 202

CONCLUSIONES 211

BIBLIOGRAFIA 215

CAPITULO I

**LA FOTOTECA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES
PLASTICAS**

1.1 DEFINICION DE FOTOTECA

Para poder comprender las funciones, complejidad y elementos que componen a una fototeca, es necesario dar una definición completa que aclare éstos y otros puntos de gran importancia.

En principio, debe analizarse el término archivo y a la ciencia encargada de estos, la archivística, su historia y evolución, para poder concretar si una fototeca entra en tales términos.

La palabra *archivística* empieza a utilizarse en castellano en la década de los 50 - 60, aún cuando en Italia y Alemania se usaba con bastante anterioridad, 1930 aproximadamente, utilizado la mayoría de las veces como un determinativo o como término de calificación específica referente.

De los siglos XVIII y XIX tenemos mención del *archivista* cuando la Junta de Comerciantes por Mayor de Sevilla nombra como *secretario-archivista* a Francisco Martínez de Rivas el 31 de Marzo de 1770. Sin embargo, la necesidad humana de dar testimonio escrito va unido a la historia de los archivos, teniendo éstos desde el primer escrito conocido hasta la época actual, un lugar importante en el acontecer humano; los archivos nacen como una necesidad de la vida pública y privada, son la memoria de una y otra; nacen como una conveniencia de hacer durables los actos religiosos, públicos y económicos.

La existencia de archivos está demostrada en Egipto y Mesopotamia, archivos patrimoniales donde se llevaba la contabilidad de las cosechas, siendo los escribas los archivistas. Los restos del Tel-el-Amarna nos hablan de los depósitos egipcios en soportes de papiro o materias duras donde escribían mediante punzones. En Nínive se han descubierto 20 000 tablillas con escritura cuneiforme con órdenes de gobernadores, sentencias y contratos; en Ras Shamra, Siria, se encuentran los documentos de los reyes hititas de los archivos de Ugarit.

Los chinos ofrecen los primeros documentos del siglo XVI a.C. y libros de bambú y de madera de las dinastías Qin y Han del siglo II a.C. Los griegos guardaban las actas públicas de carácter político administrativo y notarial en su *arqueo*n para dar garantías a los ciudadanos; y es de aquí que, etimológicamente, se deriva nuestro en castellano al pasar al latín *archivum*.

Grecia y Roma tienen archivos civiles como el *Tabularium*, cerca del Capitolio, y es aquí que la figura del archivero se va delimitando como *conservador de los testimonios escritos* y como *persona de conocimientos y de confianza*, apareciendo también el notario para registro de los documentos privados. Durante la Edad Media el archivo incrementó su importancia, el espíritu individualista de los señores feudales inicia la existencia de archivos personales; la Iglesia va a jugar en este momento un papel fundamental por el carácter estable y fijo de los monasterios que permitió la conservación de los documentos, pues el hecho de que las cortes reales fueran ambulantes favoreció que muchos archivos desaparecieran. Los archivos pontificios se conservan desde el siglo IV.

La aparición del papel traerá el aumento en la producción documental y favorecerá el aumento de archivos depositarios; aunque invento chino, fue transmitido por los árabes, y para el siglo XIII su uso se empieza a generalizar. El más antiguo depósito de China es el Huang Shi Cheng, en Beijing, constituido durante la dinastía Ming.

En 1545 se funda el primer archivo general que reúne la documentación de Carlos I al crearse el Archivo de Simancas.

En el siglo XIX se crean las primeras escuelas para el estudio documental: la Escuela Diplomática de Madrid (1856), la de Viena (1854), l'Ecole de Chartes (1821); es en éste momento donde se delimita a la archivística, se hace la legislación de archivos, se establecen los sistemas de archivos y programaciones archivísticas a diferentes niveles.

Se ha dicho que el auge de los archivos, el empeño por su organización y por su conservación van unidos a momentos de auge en la historia de los pueblos. La sistematización de un Estado, el afianzamiento del poder, van ligados al deseo de perdurar estos momentos con la regularización de los depósitos documentales; los periodos de crisis o revolución son ajenos e incluso contrarios a mantenerlos.

Se ha hecho mención de archivos documentales en esta semblanza, y es aquí donde las diferentes opiniones crean seria controversia sobre la aceptación de los documentos gráficos como un archivo o como un concepto diferente.

La *archivística* es la ciencia de los archivos, no de los documentos, aunque en última instancia éstos sean el producto integrante de aquellos; como tal se ocupará de la creación, historia, organización y servicio de los mismos a la sociedad.

Sentada esta delimitación, podemos definir a la *archivistica* como la ciencia que estudia la naturaleza de los archivos, los principios de su conservación y organización y los medios para su utilización.

Esta es una disciplina relativamente moderna, nace en el siglo XIX como una técnica empírica para arreglo y conservación de los archivos, pero su configuración como disciplina independiente y su consideración como ciencia auxiliar de la Historia es bastante reciente. Su desarrollo se ha establecido, como tantos otros, sobre la observación basada en la experiencia, que ha desembocado en la fijación de principios esenciales que a su vez han determinado una metodología y lenguaje propios que la identifican y distinguen de otras ciencias y disciplinas afines hasta quedar integrada dentro del conjunto de Ciencias de la Información.

Hasta hace poco más de 25 años, privaba el nombre de archivología o archiconomía y el de algunas sub-divisiones como *archivoeconomía*. Actualmente el término está universalmente aceptado aunque no faltan publicaciones que mantienen la antigua denominación. En Hispanoamérica sigue utilizándose con frecuencia el término *archivología*.

En sus orígenes, la *archivistica* nace unida a la *Diplomática* que estudia al documento en sí mismo; a la *Paleografía* que analiza los caracteres gráficos, la escritura; y a la *Biblioteconomía* que se encarga de la relación a partir del contenido de los libros, lo que ocasionará una dependencia negativa que retrasará su propia delimitación hasta el extremo de que en sus inicios se nutrirá del lenguaje y metodología de aquellas. La independencia total se logra hasta épocas muy recientes, cuando se asume plenamente y se lleva a la práctica la teoría de que los documentos se pueden organizar de acuerdo a la estructura y necesidades de la institución de que proceden, de forma bien diferente a los libros de las bibliotecas, a las colecciones o a las publicaciones periódicas. El diccionario de terminología *archivistica* publicado por el CIA - Consejo Internacional de Archivos, 60 rue des Francs Bourgeois, 75003 París - lo define como *la disciplina que trata de los aspectos teóricos y prácticos de los archivos y de su función.*¹

- Para Giulio Battelli y Aurelio Tanodi, la *archivistica* es una disciplina, al considerar que su nacimiento reciente no ha hecho posible aún la formulación de una teoría y una

1.- CIA. Dictionary of Archival Terminology, München, N.Y., London, Paris. 1984.

metodología uniformes. Arad la consideraba una *ciencia en formación* al faltarle un *lenguaje archivístico* común como consecuencia de la diversidad de formación entre los profesionales, circunstancia que plantea, en efecto, una de las mayores dificultades a la hora de un entendimiento para elaborar síntesis y preparar normas.

La *finalidad* de la archivística no es otra que el servicio de los archivos a la sociedad, materializado en el ofrecimiento de la Información ya sea a las instituciones productoras como a los ciudadanos. El método lo constituyen todos los procedimientos llevados a cabo por el archivero para conseguir el fin que se pretende siguiendo las etapas preestablecidas de recoger, conservar, organizar y servir los documentos.²

Para poder realizar sus fines es necesario seguir algunos procedimientos ya establecidos como:

- La elaboración y aplicación de los principios relacionados con la organización y descripción del contenido, abarcando tanto los documentos textuales como los cartográficos, audiovisuales, informáticos, etc.
- Gestión de documentos y administración de archivos que incluyen desde la racionalización de la producción documental, las transferencias hasta los servicios, acceso y control de la Información y de los usuarios, sus necesidades y la difusión por todos los medios y en todos sus aspectos.
- Consideración de las instalaciones, conservación y restauración, agentes de destrucción, reproducción y toda la problemática consecuente de todo lo anterior.

Estos pasos deben seguirse en cualquier tipo de archivo, sin embargo, consideramos importante resaltar los diferentes tipos de disciplinas, según sus características, consideradas por los expertos en archivística.

1.- *Archivística general*. Trata de los conceptos fundamentales en torno a la disciplina; de los documentos, de los archivos y de sus funciones, de las transferencias, organización y descripción de éstos y de la comunicación y difusión.

2.- *Archivística técnica*. Que entra en el estudio de la conservación, restauración, reproducción y mecanización.

2.- Heredia Herrera, Antonia. Archivística, ciencia o técnica. Delimitación de principios, Sevilla .1987.

3.- *Archivística especial*. Que considera a los diferentes grupos de archivos y a los documentos especiales como los cartográficos, audiovisuales, sellos, pergaminos, etc.

El término de *Archivística especial* se refiere a que el contenido del archivo, por sus características particulares, crea en sí mismo las adecuaciones necesarias que faciliten el manejo de este tipo de documentos; sin embargo, existen conocedores que eliminan ésta última dejándola englobada dentro de la Archivística general en el apartado de organización y descripción.

- *Archivo* es uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, a los ciudadanos o para servir de fuentes de historia.- de ésta definición se derivan otras similares que otorgan mayor importancia al orden natural o a la organización de los documentos.

De una manera muy gráfica y simple, se ha dicho que archivo es la mezcla de 3 elementos:

Documentos + Organización + Servicio

Y para que exista un archivo es preciso que haya una institución con una función un programa y actividades que desarrollar.

La cualidad de *orden* en su más amplio y riguroso sentido es esencial en el concepto de archivo, de tal manera que es imposible no incluirla en su definición, aunque no todos lo hacen; en el momento de producirse un documento es necesario seguir un orden, ya sea el natural de su producción u otro que permita su localización, pero lamentablemente llegar a éste no es trabajo fácil por las características físicas y de contenido que se encuentran muchos de los archivos, esto es, si se trata de documentos textuales administrativos, de registro público o de instituciones privadas; requerirán de un sistema de Ordenación muy diferente a los archivos documentales, gráficos o visuales. El orden aplicado a cada archivo depende de las necesidades de los usuarios o las instituciones interesadas en éstos, pero también es desgraciadamente frecuente que tal orden se deshaga con el tiempo y constante manejo de los documentos.; la desorganización sustituye a la sistematización perdiéndose así la razón de su ser, que no es otra que la del servicio a la sociedad.

Los archivos, de acuerdo a su productor, sus usuarios o la institución que los controla, pueden dividirse en *públicos y privados*; en ocasiones uno puede pasar al otro al cambiar una de las características antes mencionadas, aunque en la mayoría de los casos son los archivos privados los que pasan al dominio público. La categoría vendrá determinada por su ámbito y los agrupará de los más simples a los más complejos o viceversa de acuerdo a su jurisdicción, amplitud y necesidades de la entidad poseedora y controladora de éstos.

Cada archivo será de distinto tipo atendiendo a la edad de los documentos; de gestión, intermedios e históricos; por su finalidad preponderante serán administrativos e históricos. Una última clasificación los divide en singulares y múltiples según contengan un solo fondo o varios.

Otras clasificaciones se han hecho atendiendo al carácter específico de la documentación que albergan, bien por su soporte o bien por la materia monográfica sobre la que pueden facilitar Información, así existen:

- *Archivos audiovisuales.* Fotografías, películas, grabaciones.
- *Archivos cartográficos.* Mapas, cartas, planos, dibujos.
- *Archivos especiales.* Por la temática de sus documentos: literatura, comercio, ciencias, etcétera.

Tampoco en esto se ponen de acuerdo los especialistas ya que declaran a éstos como *algo artificioso que no responde al concepto riguroso de archivo.*³ Lo que es cierto, es que en los anteriores siempre se presentan serios problemas de conservación.

Teniendo en cuenta que la principal función del archivero es favorecer el acceso a los documentos y que éste ha de lograrse a través de los instrumentos de descripción que exigen con anterioridad la clasificación y la Ordenación, es obvia la importancia fundamental de las operaciones o actividades que nos ocupan. Un archivo desorganizado (sin clasificar ni ordenar) no favorece que perduren los documentos; el orden, por el contrario, disminuye los problemas de conservación y hace más fácil el control para el archivero.

3.- Lodolini, Elio. *Archivistica. Principi e Problemi*, Milán., 1984.

Existen dos términos, clasificar y ordenar, referidos a la documentación de archivos, que continuamente se utilizan indistintamente, incluso por parte de los profesionales, hasta el punto de definir que *ordenar es clasificar el material*, o a la inversa, *clasificar es la acción de ordenar o disponer por clases*.⁴

En el Elsevier's Lexicon of Archive Terminology de 1964, aparecían en el glosario español ambas voces como sinónimos.

Otros comentan que *la ordenación es la actividad de poner en orden los documentos, el método principal, fundamental, de ordenar los documentos es su buena clasificación; clasificar significa ordenar por clases*.⁵

Clasificación en archivología puede significar el sistema razonado conforme al cual se han de ordenar los fondos de un archivo para que rindan la máxima eficiencia. Las dos operaciones fundamentales que se deben practicar en los archivos para que sus fondos estén bien ordenados son la clasificación y la Catalogación.⁶

También se ha dicho que los más importantes sistemas de clasificación son el alfabético, numérico, cronológico, geográfico, ideológico o por materias. Si se han de ordenar teniendo como punto de referencia la fecha, o sea cronológicamente, al estructurar un fondo y hacer su clasificación ésta debe reflejar una sistematización que parta de un antes a un después al ser testimonio de la evolución histórica. En cuanto a documentos textuales trata, lo más recomendable es seguir o restablecer el orden natural del archivo, esto es, el orden en el cual fueron creados por la institución generadora y así dar seguimiento a los trámites y movimientos legales y administrativos de éstas. Los documentos encerrados en la denominada Archivología especial no siempre pueden catalogarse bajo este sistema por la naturaleza de su soporte y contenido, que es el caso de los archivos gráficos y visuales como las fototecas, videotecas y otros.

Antonio Matilla Tascón en su *Cartilla de organización de archivos*, separada del número 55 del Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas de Madrid, 1960, considera a la clasificación como una tarea con diferentes etapas: desbroce, selección,

4.- Piazzali, Luis. Manual práctico sobre técnicas archivísticas, Madrid. 1983.

5.- Tanodi, Aurelio. Introducción a la Ordenación y clasificación.

Archivística PNUD. Capacitación a distancia, Santiago de Chile. 1981-1982.

6.- Nuñez Cepeda, Marcelo. Manual teórico práctico del archivero, Pamplona. 1947.

reorganización (por dependencias, áreas, temas, etcétera.), Ordenación (según diversos métodos: numérico, cronológico, geográfico, alfabético, orgánico, etcétera.). Así pues, la Ordenación sería la última etapa de esa operación llamada clasificación, sin embargo la introducción a esa -Ordenación orgánica-, que no es otra cosa que clasificación, plantea de nuevo la confusión entre clasificación y Ordenación.

Lodolini⁷ define como único método de Ordenación correcta aquél que respeta el orden original que denomina *método histórico* y que identifica con el mantenimiento del principio de procedencia; añade otra clasificación, la *decimal*, aunque solo para rechazarla ya que sigue el método bibliotecario que no conviene, en todo caso, más que a las colecciones documentales.

Clasificar y ordenar son dos actividades dentro de una más amplia llamada organización, perfectamente diferenciadas y esenciales en aras de la conservación de los documentos, de una parte, e indispensable para inventariar y catalogar, de otra. En definitiva, la organización en un archivo es reflejo de un sistema planificado de Información; los documentos y con ellos la Información, siguen los flujos derivados del procedimiento administrativo y su traducción nos ha de ofrecer la organización plasmada a través de un esquema de clasificación y mediante los diferentes tipos de Ordenación en las distintas series documentales.

Un archivero se encuentra con frecuencia con fondos totalmente desorganizados y debe plantearse la clasificación aunque no siempre tratando de acercarse al orden que tuvieron y, no pocas veces, haciendo frente a la realidad resultado de la alteración del material llevado a cabo por diferentes personas en aras de una mejora equivocada; esto no es otra cosa que reclasificar.

Frente a la clasificación, actividad profunda e intelectual, la Ordenación responde a reglas mecánicas; la clasificación va unida a la idea de separar, la Ordenación a la de unir. Clasificar es separar o dividir un conjunto de elementos establecidos; ordenar es unir todos los elementos de cada grupo siguiendo una unidad-orden que puede ser la fecha, el alfabeto, el soporte o el número; ésta última actividad, ordenar, exige menos preparación en el que la hace aún con toda su problemática; elegido el tipo de Ordenación para una serie, impuesto a su vez por la tipología documental y por el contenido de la documentación, aquélla puede ser dirigida en su realización.

7.- Lodolini, Ello. *Archivística. Principi e Problemi*, Milán. 1984.

Por lo que se refiere a la clasificación, ha de llevar una crítica seria y constructiva reclasificada desde afuera mediante cuadros auxiliares; si la documentación está totalmente desorganizada, deben estudiarse los organismos, sus atribuciones, funciones y actividades, reconstruir y plasmar la sistematización y clasificación de los fondos.

La documentación se produce en el curso de un procedimiento administrativo o para satisfacer las necesidades de la institución en diversos aspectos, pero en todo caso, a la institución que da o dio lugar a la misma le interesa conservarla de tal manera que les sea fácil localizar un determinado documento y para ello ha de estar *debidamente clasificado* y ordenado, permitiendo así localizar antecedentes o datos que faciliten la gestión administrativa de las instituciones; en el caso de documentación histórica para investigar o estudiar un determinado aspecto, institución o tema y en los casos de archivos visuales para investigar, analizar y difundir las diferentes expresiones artísticas de cualquier lugar o época.

Es lógico que en la clasificación actual de cualquier fondo, ha de ofrecerse un cuadro estructurado que refleje los organismos y actividades de la institución que los resguarda; la clasificación puede ser impuesta por la propia documentación y en este caso el archivero solo puede respetarla o rehacerla, pero en los archivos no administrativos debe crearse e instalarse un sistema adecuado a éstos y a sus usuarios; en el particular caso de los archivos visuales esta tarea resulta mucho más compleja que en los demás por la gran variedad de soportes, temas y necesidades que se generan en cada institución; por lo que más adelante se analizará este aspecto con mayor detalle.

Existen dos sistemas generales de clasificación, el primero *a priori*, realizado de antemano, sin profundizar en el contenido del fondo, sin tener en cuenta a la institución que lo creó, artificialmente, con cuadros y criterios subjetivos y personales; puede convenirle a la colección documental y a determinadas series facticias y es sin duda el aplicado a las bibliotecas. Pero es el segundo, el realizado *a posteriori*, tras el análisis y conocimiento profundo del fondo y que nos viene dado por el cumplimiento de las funciones propias del organismo en cuestión, el que ha de aplicarse para la clasificación de cualquier fondo. Hemos dicho que clasificar es dividir o separar un conjunto de elementos estableciendo clases, grupos o series, de tal manera que dichos grupos queden integrados, formando parte de la estructura de un todo.

La clasificación por materias podrá aplicarse con frecuencia en archivos particulares que se acercan bastante a las colecciones donde los órganos o las funciones son casi

inexistentes, o en las instituciones donde la investigación sea recurrente y ésta sea la forma más sencilla para su localización.

La clasificación es anterior a la Ordenación, debe ser consistente y resulta muy importante que los niveles sucesivos sean congruentes, es decir, que en un mismo nivel se han de incluir solo funciones o actividades o materias. Los cuadros que reflejan una clasificación no deben ser excesivamente desarrollados con innecesarias subdivisiones. Ordenar es la segunda operación, dentro de la organización, que ha de aplicarse con independencia a cada serie documental dentro de un fondo o sección o bien a un conjunto de documentos relacionados por su asunto o tipología al tratar de preparar un catálogo.

Conservar _____ Organización:	1o.	2o.
	Clasificación	y Ordenación
Servir _____ Descripción:	Inventario	y Catalogación

Los diversos tipos de Ordenación reciben su nombre de la unidad elegida para determinar dicho orden. Así, según optemos por la fecha o data, tendremos el *cronológico*; si las letras, el *alfabético*; si la situación o el lugar, el *topográfico* o *geográfico*; si el *tamaño*, por éstos mismos; si es por su contenido, el área o temas. Puede establecerse una Ordenación mixta en la que se utilizan dos o más tipos de Ordenación. La aplicación de cualquiera de estas unidades como punto de partida para la Ordenación de un archivo depende de varios factores, entre los más importantes se encuentra el tipo de información que se maneja y el método más eficiente que permita la búsqueda y localización de la información por parte de los usuarios.

No hay elemento más estable que la data de un documento cuando está expresa. De las diferentes clases de fechas (cronológica, tónica, histórica) la primera sitúa a los documentos en el tiempo y con relación a ella son colocados uno detrás del otro. La Ordenación alfabética es aquella por la cual se ordenan los documentos siguiendo el abecedario de las iniciales de las voces escogidas como representativas de aquéllas, estos nombres pueden ser de la materia, el campo geográfico o el onomástico. La elección conviene hacerse teniendo en cuenta la mejor y más rápida localización de los documentos para una información más inmediata.

La Ordenación cronológica suele ser la de uso más frecuente, pero hay determinadas series que imponen otro tipo de Ordenación, inclusive, algunos permiten que la data sea el punto de partida y sea complementado con el alfabético, geográfico, por áreas, otro o varios.

Para hacer más estable la Ordenación, el masivo manejo de algunos fondos tiende a desordenarlos, se hacen cada vez más necesarias dos operaciones aparentemente iguales; la *numeración* es el número de ordenado por unidades archivísticas, y la *foliación* que es la numeración corrida de todos los folios escritos de una unidad de instalación. No se debe numerar ni foliar una unidad aislada, éstas operaciones deben iniciarse solamente cuando estén totalmente ordenadas todas las unidades que integran una serie documental completa, las agregaciones no deben llevarse a cabo hasta estar totalmente terminada la clasificación e inventario de una sección o fondo.

La organización será obra a realizar desde el principio en una auténtica tarea de reconstrucción a todos los niveles: clasificación y Ordenación; el análisis del contenido de cada una de las unidades y la descripción de cada una de ellas siguiendo una Ordenación numérica provisional, la unificación y delimitación de las series y su tipología, la adopción de un criterio uniforme de redacción en la descripción de cada serie, la elaboración de un cuadro de clasificación en el que queden enuadradas y agrupadas todas y cada una de las series y la Ordenación numérica definitiva, serán etapas obligadas hasta la redacción del inventario sobre la base de aquel cuadro.

El análisis y descripción individualizados de cada una de las unidades se volcará en una ficha que recogerá los datos precisos mínimos de identificación. Realizado el fichado de todas las unidades, es preciso ir agrupando por un lado aquellos de contenido misceláneo y por otro los de contenido uniforme y a partir de estos últimos se hacen tantos grupos como descripciones homogéneas, para ir delimitando las series y su descripción precisa; fijadas las series podremos confeccionar el cuadro de clasificación adoptando un sistema de clasificación orgánico o funcional o una síntesis de ambos. La clasificación vendrá dada tras el estudio profundo de las instituciones productoras, de sus órganos, de sus funciones, de sus actividades, de la delimitación de sus series y, sobre todo, de sus necesidades y la de sus usuarios.

Agrupadas las series en el cuadro de clasificación resultante, podremos empezar la redacción definitiva del inventario, previa una Ordenación numérica definitiva al sustituir a las unidades el orden provisional por el definitivo con el que quedarán colocadas en las estanterías o carpetas. Por último, la redacción de un índice alfabético general y la agregación

a las series de documentos sueltos o recién creados. La Catalogación solo se realizará en las series que se estimen de mayor interés informativo.

Los inventarios suelen no responder a las normas mínimas de descripción, ofreciendo defectos tales como: variación de los criterios, falta de elementos, datos erróneos, inclusive, series documentales partidas y dispersas. El archivero ante ésta situación y la intención de mejorar, tiene que adoptar una actitud de cautela entre la necesidad de replantear la clasificación y renovar adecuadamente los inventarios; *al tener que rehacer la clasificación -reflejo de la sistematización que en su día se produjo natural y lógicamente- habrá de adelantarse mediante la inventariación, o la reinventariación, pero a través de ésta operación llegará a la descripción correcta de sus series para poder restablecer el orden y reflejarlo en un cuadro de clasificación.*⁸

El cuadro de clasificación será el toque de gracia del nuevo inventario que en primer lugar ofrecerá las series agrupadas cronológicamente, en segundo lugar facilitará no sólo una relación numérica de las unidades, si no que las integrará en series que quedarán agrupadas en un todo estructurado con claro propósito orientador para todo el archivo.

*De unos años a la fecha, la industria de los ordenadores ha invadido el mercado, el lenguaje de la informática se ha introducido en nuestro vocabulario, la técnica de la mecanización se ha metido en nuestra vida diaria. Los procesos documentales han sido también afectados por éstas tendencias innovadoras. Las instituciones están siendo ganadas por la tecnología moderna y el procesamiento de datos se ha hecho forma habitual de la gestión diaria de aquéllas con eliminación paulatina de los testimonios escritos tradicionales.*⁹

La informática se ha definido como *la técnica del tratamiento automático de la Información*, y es ésta, como contenido de los documentos, la materia básica de los archivos y el trabajo de los archiveros, por lo que no puede ignorarse la realidad actual y su vinculación innegable con la archivística. La situación no es igual en los archivos y en las bibliotecas, en las bibliotecas la incorporación de las computadoras es una necesidad y ya una realidad,

8.- Arago Cabañas, Antonio María; Lozano Rincón, Ma. Josefa:
Unidad documental y unidad archivística, -Boletín de ANABAD-, No. 55
Julio-Diciembre, Madrid. 1969.

9.- Heredia Herrera, Antonia. La mecanización aplicada a series documentales históricas.

-Documentación de las ciencias de la Información- IX Edición. Universidad Complutense. Madrid. 1985

pero en los archivos, sobre todo en los históricos y especiales, ésta necesidad y realidad van más atrasadas. La producción y conservación de grandes masas de Información hoy no tiene sentido si no podemos seleccionarla y utilizarla, y esto va a ser posible con la nueva tecnología; si la mecanización ha podido aplicarse a los libros en cualquier biblioteca, en los archivos no puede utilizarse la computadora sin antes realizar la clasificación e inventariación que no podrán ser llevados a cabo por aquella.

La desorganización de un archivo difícilmente permitirá hacer uso de la tecnología, primero debe crearse el *producto de Información* que se introducirá a la máquina; sin esa elaboración previa sería una irresponsabilidad partir de datos faltos de rigor por cuanto pueden proceder de situaciones de desorganización o de descripciones incorrectas. Así pues, etapas obligadas en cualquier programación informática serán:

- 1.- Elaboración del producto informativo.
- 2.- Introducción de la Información.
- 3.- Recuperación de la Información cuyos resultados dependerán de la primera etapa.

La preocupación por incorporar los documentos al campo de la informática está plasmada en la utilización de las siglas *TAD* para designar a las técnicas de Tratamiento Automatizado de Datos a la archivística; el Consejo Internacional de Archivos viene trabajando desde hace 10 años en el tema a través de un Comité de Informática presidido por M. H. Fishbein del National Archives and Records Service (NARS) de Washington. Aunque el tema de la automatización fue incluido en la agenda del Congreso Internacional de Archivos celebrado en Bruselas en 1964 no tuvo aceptación a excepción del NARS de U.S.A. y al año siguiente también fue tema de la Conferencia Internacional de la Table Ronde; en esa ocasión se rechazaron como documentos de archivo a las cintas magnéticas y a las tarjetas perforadas.

Desde entonces y hasta 1971 la situación cambió: Robert Henry Bautier, profesor de l'Ecole de Chartes, previó el establecimiento de bancos de datos centralizados, los Archivos Nacionales sucesos se incorporaron decididamente a las nuevas técnicas y los Archivos Nacionales de Canadá y de otros países mostraron su interés por el tema. Esta actitud se vio favorecida por la demanda de los historiadores a acceder a los datos de documentos con soporte informático. Australia, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Finlandia, Francia, Italia, Noruega, Polonia y Rumania comienzan entonces a planificar programas.

En 1972, en el Congreso Internacional del CIA celebrado en Moscú los archivos en soporte informático quedaron aceptados como documentos de archivos.

Desde 1986 en los National Archives y en el Museo del Aire y el Espacio de la Smithsonian se llevan a cabo programas de aplicación del Disco óptico.

El Disco óptico se estaba utilizando como proyecto piloto desde 1982 en la Biblioteca del Congreso con el fin fundamental de conservar y almacenar la documentación con ventajas superiores al microfilm, ya que su duración es indefinida y su capacidad de

El Disco óptico se estaba utilizando como proyecto piloto desde 1982 en la Biblioteca del Congreso con el fin fundamental de conservar y almacenar la documentación con ventajas superiores al microfilm, ya que su duración es indefinida y su capacidad de almacenamiento mayor (100 000 imágenes y más por disco) con un acceso inmediato a la Información. Otras ventajas del Disco óptico son la mejora de imagen en la reproducción y que no daña al documento; ahora bien, esta mejora puede llegar hasta el extremo de suprimir manchas y reactivar tintas desvaídas, pero con el riesgo de hacer perder las señas de identidad del documento en su estado actual. El contenido de los discos se puede transferir a otros discos, sin perder en absoluto calidad frente al microfilm que va perdiéndola con las copias, es por todo esto que ha sido ampliamente aceptado como elemento ideal para el almacenamiento electrónico de documentos.

Una vez analizados los conceptos y evolución de los archivos y de su ciencia, la archivística, podremos profundizar en cuanto a los archivos visuales y la *fototeca* se refiere, sus características generales y particulares y la gran problemática existente en torno a ellas.

La palabra *fototeca* viene del griego *phòs, phothos* que significa *luz*, y de *thèkè* que significa *armario*. Este término se utiliza tanto para referirse a los archivos fotográficos como a la construcción que los contiene de modo muy semejante al concepto de biblioteca e inclusive comparado a éstas en cuanto a sus funciones y procedimientos de almacenaje y consulta.

La variedad de materiales y formatos contenidos en una *fototeca* es muy amplia, dentro de los más comunes se encuentran impresiones a color o en blanco y negro en soportes de diferentes texturas y materiales, (desde el papel fotográfico comercial hasta aplicaciones experimentales en vidrio, telas o papeles de algodón) que oscilan entre 3 x 4Ó, 4 x 5Ó, 5 x 7Ó, 8 x 10Ó, 11 x 14Ó y formatos especiales o variantes de los anteriores; en cuanto a

película o negativos fotográficos, contienen casi la misma longitud de variables en cuanto a formatos se refiere y son en general a color y en blanco y negro, entre los formatos más recurrentes están 35 mm; 6 x 6 cm; 6 x 7 cm; 4 x 5Ó, 5 x 7Ó, y algunos otros.

Al igual que en cualquier archivo documental, en una fototeca el material es ordenado bajo diferentes sistemas que radican principalmente en el formato y soporte de cada una; posteriormente se recurrirá al sistema de ordenamiento más adecuado para las necesidades de cada institución o individuo para separar el material en tantas series como el mismo contenido lo indique (arte, documental, histórico, biográfico, etcétera.) y de aquí en adelante hasta lograr una clasificación práctica y funcional que otorgue la finalidad de la archivística, poner los documentos al servicio de la comunidad. En los próximos capítulos se ejemplificará detalladamente la planeación, aplicación y procedimientos a seguir en la Ordenación y clasificación de una fototeca.

Ya que las características, sistemas, necesidades y fines de los archivos y de la fototeca resultan tan similares, es posible la aceptación de ésta dentro de la archivística, y de tal modo, tomar de ella el lenguaje y metodología necesarios para aplicarse en el archivo fotográfico.

1.2 OBJETIVOS DE LA FOTOTECA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

La Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, aspira a ser un punto de referencia importante, para la historia, investigación y desarrollo de la comunicación visual.

Así mismo establecerá una dinámica de trabajo para el incremento de dicho acervo mediante la interrelación de maestros, alumnos y la misma fototeca.

De igual manera se prestarán diversos servicios a la comunidad, eficientes y estando debidamente reglamentados.¹⁰

Con el paso del tiempo estos objetivos continúan vigentes, sin embargo es necesario incrementar éstos puntos con otros conceptos que el mismo tiempo nos ha mostrado como necesarios.

- Proveer del material necesario y servir de apoyo para la investigación, consulta y aprendizaje de maestros y alumnos de la escuela a la que presta servicio, difundiendo la evolución de la comunicación visual y así crear un vínculo al conocimiento y comprensión del desarrollo de nuestra humanidad en las diferentes áreas y etapas históricas.

- Dar el apoyo necesario a publicaciones científicas y culturales y centros de investigación que así lo requieran, con el préstamo e intercambio de imágenes. Esto beneficiará en gran forma a la escuela al mantener contacto directo y continuo con aquellas instituciones y personas que nos permitirán actualizar nuestra información y conocimientos continuamente, lo cual será valioso en todos sentidos y para toda la escuela.

- Prestar un servicio ágil y eficiente basado en un reglamento firme y bien estructurado que permitan al usuario el acceso fácil al material fotográfico y, del mismo modo, permita a los encargados de éste departamento llevar un control preciso de los movimientos realizados evitando así la pérdida y deterioro del acervo.

10.- Proyecto del manual de organización de la Fototeca de la E.N.A.P.
División de Estudios de Posgrado E.N.A.P. U.N.A.M. 1980.

- Conservar el material en el mejor estado posible para poder ser utilizado para fines didácticos y pedagógicos durante el mayor tiempo posible. El constante uso del material fotográfico y lo frágil y delicado que resulta hacen inevitable que éste se deteriore en poco tiempo; esto repercute constantemente en falta de imágenes solicitadas por los alumnos y en altos costos para la renovación del material perdido; aún cuando éste aspecto se encuentra lejano a dejar de ser una realidad constante, es posible retardar el periodo de deterioro creando alternativas y reglamentos específicos que retrasen la pérdida.

- Incrementar constantemente el acervo fotográfico de la E.N.A.P. creando incentivos y otorgando facilidades para que tanto alumnos como maestros participen en éste proyecto, aportando a su escuela material nuevo de temas diversos según los intereses de cada individuo y que resulten de igual interés para los demás; de éste modo los costos de renovación disminuirán y la comunidad permitirá que el incremento sea constante y mayor en calidad y variantes.

- Proporcionar sistemas de reproducción apropiados para los diferentes soportes y materiales que se contienen en la fototeca. Hoy día ya no es suficiente el préstamo local para la presentación de una clase o proyecto, resulta indispensable dar la facilidad de transportar y conservar las imágenes requeridas en diferentes soportes, esto es, reproducción fotográfica del original, fotocopia e impresión láser a color y blanco y negro de alta calidad, digitalización de imágenes, etcétera.

- Investigar y proveer las instalaciones arquitectónicas y físicas adecuadas para la conservación del acervo. Crear el ambiente adecuado para que los agentes naturales no contribuyan al deterioro acondicionando el lugar donde se encuentran almacenadas las imágenes, investigando las precauciones y elementos que podrían mejorar ésta situación como niveles de temperatura y humedad, soportes adecuados para el almacenamientos, gavetas o estantes de materiales diferentes que no guarden la humedad, etc.

- Establecer un centro especializado dentro de la fototeca encargado principalmente de la restauración y reproducción; este centro será igualmente responsable del fondo reservado (no existente ahora) que permitirá tener originales ajenos al contacto con el usuario, de los cuales se podrá hacer la reproducción inclusive del material de consulta cuando éste se encuentre deteriorado y deba ser renovado.

1.2.1 FUNCIONES DE LA FOTOTECA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

- Clasificar y ordenar el acervo fotográfico bajo el sistema más adecuado a sus características físicas y de Información y a las necesidades de localización y servicio que requiere, tomando en cuenta las variantes existentes y otras que pudieran surgir, tales como el almacenamiento de imágenes en video o digitalizadas.
- Elaborar y actualizar periódicamente los instrumentos de consulta que faciliten la localización del material requerido y agilicen el servicio en todos sus aspectos.
- Hacer una constante investigación documental y de campo que permita obtener la Información completa de cada una de las imágenes, facilitando así la investigación y el estudio, y al mismo tiempo, tener los elementos necesarios para lograr una buena clasificación evitando errores o confusiones en su colocación.
- Realizar la reproducción y restauración del material para asegurar su preservación y fomentar y facilitar al mismo tiempo la investigación y el estudio, eliminando los factores más comunes de deterioro.
- Mantener una constante actualización en cuanto a materiales y equipo adecuados para asegurar el almacenamiento y evitar el deterioro del acervo, renovando éste periódicamente para asegurar la conservación del material.
- Mantener una constante actualización en cuanto a materiales y equipo adecuados en cuanto a la reproducción de las imágenes se refiere y agilizar el servicio renovando periódicamente el equipo técnico utilizado para esta labor.
- Crear vínculos y convenios con instituciones (nacionales y extranjeras) dedicadas a la investigación, difusión y aplicación de sus conocimientos en las diversas áreas del desarrollo humano y con la comunidad académica y estudiantil para incrementar el acervo fotográfico por medio de compra, donación, intercambio, préstamo, etc.

1.2.2 DESCRIPCION DE DIFERENTES SISTEMAS DE CLASIFICACION

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS DEL CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA UNIVERSIDAD C.E.S.U.

Es un repositorio de documentación generada por dependencias o escuelas universitarias, que por su antigüedad, o por la riqueza de los valores en ella contenidos, requieren de un proceso que rescate la información para ponerla al servicio de la investigación y de la difusión del conocimiento sobre la Universidad.

Los fondos universitarios constituyen un interesante punto de partida para quienes estudian nuestra historia institucional: acervos de colegios novohispanos, de escuelas nacionales del siglo XIX -y de las facultades en que se convirtieron-, de la administración central y del Consejo Universitario desde los primeros años de la Universidad de 1910. En su carácter de Institución educativa y de cultura ha recibido en resguardo, desde la creación de su archivo histórico, acervos particulares o institucionales de gran diversidad temática; ésta diversidad a permitido que el material se divida en 3 series principales: *Archivos particulares, Archivos corporativos y Colecciones documentales.*

Las diversas tareas archivísticas se encuentran distribuidas en tres secciones integradas en una coordinación general del archivo histórico de reciente creación. Las secciones son:

Acervo documental

Se encarga del incremento y la custodia de los documentos y presta los servicios de consulta y reproducción. Un grupo de técnicos académicos depura, identifica y clasifica los fondos documentales y establece los criterios de Ordenación y la elaboración de elementos descriptivos que facilitan la consulta (guías, inventarios, catálogos). Dentro de su labor se encuentra también la colaboración con facultades e institutos universitarios para la organización de archivos promoviendo le elaboración de instrumentos de consulta para crear una red informativa que beneficie a los estudiosos de la Universidad y del acontecer nacional.

Conservación y restauración

Dentro de sus funciones principales se encuentran la prevención de los factores de deterioro en los acervos documentales mediante la implementación de programas de fumigación y limpieza, detectan e identifican a los agentes de deterioro, aplican programas de monitoreo ambiental y microbiológico, tienen a su cargo la restauración de los materiales afectados, la microfilmación de los archivos y el rescate de imágenes mediante la restauración óptica.

Acervo gráfico

Elaboran el inventario general, sistemático y detallado, de la documentación gráfica del AHUNAM, aseguran la preservación de los materiales y promueven y difunden la riqueza de los archivos gráficos. Sus funciones específicas son la creación de registros, inventarios y catalogaciones del material gráfico existente en los fondos del archivo histórico y de los fondos incorporados, aseguran la conservación y preservación de los documentos, elaboran instrumentos de consulta que agilicen la recuperación de la Información y son encargados del incremento del acervo gráfico del archivo histórico a través de la incorporación de nuevos fondos.

El objetivo de incrementar éstos fondos es por un lado, conservar en condiciones óptimas los documentos producidos por la U.N.A.M. que son considerados como útiles para el quehacer histórico; por otro lado, el incremento documental se realiza para preservar y conservar los documentos de personas e instituciones que confían en la U.N.A.M. para su resguardo. La conservación, preservación, organización, descripción, servicio y difusión de los fondos documentales constituyen las actividades fundamentales del archivo histórico y ayudan a la realización de los fines para los que fue creada la Universidad: la investigación, la docencia y la difusión cultural.

El incremento del acervo gráfico se puede llevar a cabo de varias maneras:

Transferencia, de manera automática entre las dependencias correspondientes y el archivo histórico, y se refiere a documentos surgidos en la misma institución; por *cesión o donación*, cuando personas físicas o morales ceden voluntariamente documentos con valor histórico, como *custodia temporal* para efectos de conservación e investigación, o por *compra-venta*, cuando por medio de un contrato los documentos pasan a los fondos o colecciones del archivo.

Para agregar un documento o fondo al archivo se sigue un minucioso procedimiento de verificación, ya que desde el momento en que pasa a formar parte del AHUNAM, es considerado como patrimonio histórico universitario.

Una vez ingresado, el documento pasa por una estricta fumigación y limpieza para evitar que los agentes de destrucción continúen dañando la imagen, éste proceso se conforma de varias etapas y requiere de un periodo de tiempo considerable. Ya libre de contaminantes corresponde la organización que se compone de 3 actividades:

Identificación

Es el estudio de los orígenes y de las características formales e informativas de los documentos que componen un fondo o una colección documental, así como el contexto histórico-administrativo en el cual fueron producidos o recopilados los documentos. El objetivo de la identificación es normar un criterio que guíe al archivista en la clasificación del fondo documental.

Clasificación

El objetivo de la clasificación es formar grupos documentales jerarquizados y de acuerdo con el cuadro de clasificación resultante de la identificación, de tal manera que reflejen la estructura orgánica o funcional de la entidad generadora de los documentos.

Para la clasificación deberá basarse en un cuadro que dará la pauta para el tipo de clasificación, ya sea orgánica o funcional tratándose de fondos institucionales o en caso de fondos particulares o colecciones, orgánica, funcional o temática.

Ordenación

Es la acción de unir los documentos que conforman las series documentales mediante la aplicación de una unidad de orden ya sea alfabética, cronológica o geográfica. El objetivo de la Ordenación es el de dar su lugar correcto y definitivo a las unidades documentales para que puedan proporcionar la Información de manera congruente durante su consulta.

El cuadro clasificador se divide en series y secciones de la siguiente manera:

Secciones

Son los grupos mayores en que se divide un fondo y que reflejan las funciones o la organización de la instancia generadora o las actividades o los temas generales, puede aplicarse un criterio cronológico o valorativo al momento de definir las.

Subsecciones

Permiten un desglose gerarquizado de los grupos documentales, reflejan las funciones o actividades menores de la institución generadora.

Series

Suele responder a una misma tipología documental o a materias o a asuntos similares.

Subseries

Son elementos que hacen descender la clasificación a particularidades tipológicas o temáticas.

Una vez definido el esquema o cuadro de clasificación, los documentos deben separarse físicamente, primero en base a los rubros más generales o secciones, después, dentro de cada sección se especificará a que subsección pertenece cada documento y finalmente se separan de acuerdo a los tipos documentales y a los asuntos especificados en el cuadro a fin de formar las series. Habiéndose separado la totalidad de los documentos de acuerdo con su esquema de clasificación se procede a darles la Ordenación. A los documentos se les anotan los datos archivísticos (siglas del fondo, número de caja, número de expediente y número de documento) en un lugar predeterminado que no afecta a la Información que se presenta en él, después se le asigna una numeración determinada dentro de la clasificación total y se guardan en carpetas que llevan los siguientes datos:

- Nombre del fondo
- Nombre de la sección
- Nombre de la subsección

-
- Nombre de la serie
 - Fecha o fechas extremas
 - Número de expediente
 - Número de documento
 - Número de caja

Las carpetas se colocan en cajas especiales de cartón libres de ácidos para evitar daños posteriores, las cajas deben contener en lugar visible los siguientes datos:

- Nombre del fondo
- Nombre de la sección o secciones contenidas
- Nombre de la subsección (si existe)
- Nombre de las series que se contienen en la caja
- Fechas extremas
- Número de los expedientes contenidos en la caja
- Número de los documentos contenidos en la caja

La signaturación se hará en cada documento y constará de los siguientes datos:

- Siglas del fondo
- Número de caja
- Número de expediente
- Número de documento

De todos estos documentos se hacen guías generales, que indican el volumen y tipos de materiales que manejan, clasificaciones, temas, condiciones de consulta; o específicas, que explican en contenido particular de un fondo, de cada documento contenido, donde se registra e informa de los fondos, archivos o temas que han manejado.

También se hacen inventarios de un fondo en particular o por secciones, catálogos en forma de fichas gráficas que contienen la Información de todos los documentos organizados por series, secciones o fondos; o índices que pueden ser onomásticos, corporativos, geográficos, generales o por materias.

Se ha instalado un sistema computarizado para permitir el acceso a la Información de los documentos y al banco de Información del archivo histórico de la U.N.A.M. Está alimentado de varias computadoras ubicadas en el área de procesos técnicos y se compone de una red de área local en las áreas de captura y de consulta. Utilizan el programa Micro cd/ Isis, que analizaremos posteriormente, ya que resulta el más adecuado por sus características técnicas y facilidad de manejo, además de haber sido utilizado ya en otros archivos históricos.

FONDO GRAFICO UNIVERSIDAD

A mediados de 1983 se asignó al archivo histórico de la U.N.A.M. la organización, preservación, difusión y resguardo de los documentos gráficos generados por dependencias universitarias que requieren de procesos de rescate y conservación por la importancia de su contenido y el deterioro sufrido al paso del tiempo. Para optimizar estos objetivos, se crearon los servicios de restauración, microfilmación y reproducción fotográfica, reuniendo recursos humanos y técnicos con el fin de proporcionar la Información gráfica relacionada con el quehacer histórico de la Universidad, creándose así en Abril de 1985 el *Departamento de Laboratorio Gráfico y de Restauración*, en él se llevan a cabo las labores de restauración, conservación, registro, inventario, Catalogación y reproducción de los documentos existentes en el archivo histórico y en colecciones particulares. Este departamento se constituye de 3 secciones:

Fototeca

Encargados de la clasificación, inventario, catalogación y difusión de los documentos universitarios e incorporados, su sistema de clasificación se basa principalmente en aspectos temáticos por lo que el material se divide de la siguiente manera:

- Actividades deportivas
- Antiguos edificios universitarios y construcción de Ciudad Universitaria
- Biblioteca Nacional
- Concursos estudiantiles musicales
- Escuela Nacional de Bellas Artes
- Extensión universitaria

-
- Facultades y escuelas
 - Fondos rectores
 - Institutos y centros de investigación
 - Movimiento de 1929 por la autonomía universitaria
 - Movimiento estudiantil de 1968
 - Vida cotidiana en Ciudad Universitaria, entre otros

La Información se organizó siguiendo un esquema básico que dé acceso al contenido visual de cada imagen, esto es:

- Título
- Autor
- Fecha
- Técnica
- Número de inventario
- Descripción de la imagen
- Asignación de temas

Se han trabajado hasta el momento alrededor de 7 800 negativos de los diversos fondos y temas.

Casi todas las fotografías de estos fondos son obra original, por lo que su destrucción o pérdida hace irre recuperable el documento; una gran cantidad de las imágenes carecen de datos de identificación.

Los documentos se separan de lo general a lo particular formando ramos que indican los temas contenidos, éstos a su vez se dividen en subramos que especifican el contenido de los temas; es a partir de los subramos que se dividen las series y de éstas las subseries, en ambas se va definiendo cada vez más el tipo de documentación y los temas contenidos en ellos hasta llegar a una identificación concreta.

Una vez catalogado el documento es guardado en una funda de papel desacidificado y colocado en carpetas colgantes que exhiben el tema y las iniciales del fondo y los números de inventario asignados, dichas carpetas se colocan en muebles de metal ubicados en una sala con temperatura idónea y se continúa con el siguiente paso que es la descripción de los fondos más importantes.

Impresos

En esta sección se llevan a cabo las tareas de registro, depuración, inventario y Catalogación de carteles, folletos y catálogos con fines de divulgación de eventos, convocatorias, inscripciones e informes, son emitidos por las diversas dependencias de la U.N.A.M. y los sindicatos universitarios, así como otras dependencias educativas.

Varios

En esta sección se agrupan videos, discos, microfilmes, películas documentales, cintas magnetofónicas, diaporamas, clichés y programas audiovisuales, los cuales, por sus características particulares, no pueden ser incorporados en otros acervos.

Laboratorio de conservación y restauración

Realiza las tareas de vigilancia y control de temperaturas de las salas que resguardan el acervo y proporciona los servicios de restauración y fumigación del material documental y gráfico que lo requiera. Delimitando en forma más amplia sus actividades, éstas siguen varios pasos específicos:

- 1.- Evaluación de los elementos de acondicionamiento como el tipo de estanterías, espacios adecuados entre ellas, formas de depósito y colocación, etc.
- 2.- Estudio de factores ambientales como humedad relativa, temperatura, aire acondicionado y luz.
- 3.- Revisión, evaluación y modificación de aquellos factores que estuviesen afectando a los materiales contenidos en el archivo.
- 4.- Limpieza del material en cámaras de fumigación (se emplea como fumigante gas óxido de etileno, que tiene las propiedades de ser bactericida, fungicida e insecticida), y la limpieza superficial del material de manera manual ya sea con brochas suaves o una pequeña aspiradora.
- 5.- Lavado, desacidificación, consolidación, secado, y complementariamente, injertos, laminados, reintegración del color y montajes.

La labor realizada por éste departamento ha proporcionado la siguiente Información:

- 1.- En las salas que resguardan los acervos se ha registrado una temperatura mínima de 17¼ C y una máxima de 22¼ C. El promedio es de 19¼ C.
- 2.- El promedio de humedad relativa registrada en las salas que resguardan los acervos es de 47% como mínima y 61% como máxima. El promedio es de 53%.

Laboratorio de microfilmación

Conociendo la gran importancia de la microfilmación en la conservación y protección de los archivos históricos, el archivo histórico ha puesto en funcionamiento un laboratorio apropiado para ello.

Laboratorio de fotografía

Se encarga de los trabajos de reproducción como copiado y duplicado de negativos y positivos deteriorados con fines de rescate, apoya las tareas de Catalogación y preservación mediante la impresión de contactos de las fotografías para que sean usadas en las fichas catalográficas, reproduce el material para servicio externo y contribuye al incremento del acervo mediante la toma o copiado de fotografías. El duplicado del material puede hacerlo el departamento en sí, permitir al usuario utilizar el laboratorio y equipo de éste pagando una cuota ya establecida previo presupuesto o dejar que el usuario ocupe su propio equipo si es que cuenta con él.

Quienes habitualmente solicitan la consulta de estos acervos son los estudiantes de nivel medio superior y superior, investigadores de la U.N.A.M.; diferentes dependencias de la U.N.A.M. e instituciones privadas.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

El área de fototeca se encuentra dividida en 3 secciones: *Diapositivas, negativos en blanco y negro* y las *colecciones especiales*; todo esto en formatos de 35 mm; placas y diapositivas de gran formato. Las diapositivas son utilizadas exclusivamente para apoyar la docencia y el aprendizaje, y los negativos para apoyar a las publicaciones y a la investigación.

No existe un amplio panorama de temática. La fototeca cuenta con un gran apartado de *Arte Mexicano* y uno mucho más pequeño de *Arte Universal*.

La clasificación de este acervo lleva ya más de 15 años, durante éste periodo se probaron diferentes sistemas de clasificación, entre ellos el utilizado por el Sistema Nacional de Fototecas del INAH; sin embargo, las características particulares del material con el que se trabaja en el Instituto no se adecuó a éste y otros sistemas obligando así a la creación y adopción de un sistema propio que cubriera mejor las necesidades.

El acervo en general se divide en 3 áreas que son identificadas por 2 o 3 letras seguidas de un número que identifica el tema que contiene la imagen, al final se asigna un número consecutivo a cada diapositiva. Cada tema se subdivide de la siguiente manera: En caso de pertenecer al *Arte Mexicano*, el tema se dividirá primero por Estados y cada uno de éstos se dividirá en géneros, dentro de cada género se divide por tipos y finalmente en planos generales hasta llegar al detalle específico de cada imagen. Para poder ejemplificar lo anterior pondremos el caso de la arquitectura; en el D.F. se localiza arquitectura civil y arquitectura religiosa que resultaría ser la primera división, en cada una se separarán los edificios contenidos en el acervo y de cada edificio se separarán las tomas de interiores de las de exteriores ordenadas de panorámicas o tomas generales a los detalles.

Cuando en una imagen es difícil definir el tema principal por lo complejo de ésta o por la cantidad de elementos que contenga, se catalogará dentro del tema más importante o predominante en la imagen utilizando las llamadas *referencias cruzadas*, mencionar en los otros temas o apartados la existencia y localización de la imagen en cuestión, evitando de tal modo la confusión y facilitando la localización agilizada y sencilla. En los casos de que el contenido del documento resulte muy importante, de gran interés, éste será manejado como un tema aparte marcando nuevamente las referencias cruzadas; por ejemplo, los altares, que pertenecen a la arquitectura religiosa.

Existen temas que requieran un sistema de Ordenación diferente por tener características particulares que no permiten que entren en el esquema anterior; uno de éstos es el caso de la escultura colonial que ha sido dividida por técnicas y materiales antes de la separación por temas, si se busca como técnica el relieve se localizarán por orden alfabético los diferentes temas (Cristográfico, Mariano, Santas, etc.) con sus respectivas anotaciones de localización en las referencias cruzadas.

Para anexar una diapositiva dentro de la numeración consecutiva se utilizan los *números topográficos*, son las cifras, también consecutivas, localizadas junto al número consecutivo y separadas de éste por un punto (248 . 961). Los números topográficos son utilizados cuando en la clasificación original se han dejado los *ramales cerrados*, esto es, que la relación numérica continúa del fin de un tema al inicio de otro sin haber dejado espacio, o no el suficiente, para la inserción de el material nuevo; por ejemplo, si la última diapositiva de arquitectura se denominó con el número 975, la primera diapositiva correspondiente a artesanías será la 976, o en el mejor de los casos la número 1 000, pretendiendo que en los números faltantes entren las nuevas imágenes. Lo más recomendable es dejar los *ramales abiertos*.

Otro ejemplo de Ordenación es el del área de Arte Prehispánico, dividida en zonas geográficas localizables en orden alfabético y dentro de cada zona se dividen las diferentes culturas que abarcan.

Cada área comienza su numeración con el número 1.

El material físico para consulta se guarda en cajoneras especiales envolviendo a cada diapositiva en una funda milar individual de polipropileno, haciendo las divisiones con pequeños cartones de diferentes tamaños y colores en orden de lo general a lo particular (área, tema, estados o ciudades, género, etc.), los cartones varían su tamaño y color según la división que marquen, siendo el mayor para la designación del área y manteniendo siempre el mismo color, uno un poco más pequeño y de otro color para los temas y así consecutivamente.

El control y niveles de calidad son vigilados en todos los aspectos que manejan, desde el tipo de película utilizado para las diapositivas (Ektachrome), los químicos y papeles para el revelado y reproducción y los materiales especiales para el almacenamiento (gavetas para diapositivas de metal esmerilado, fundas milar individuales de polipropileno y cartón desacidificado), todo esto tanto en el material de consulta como en el *fondo reservado*. Todas las imágenes se duplican y se marcan por separado por medio de un pequeño punto de color que identifica a las que servirán para la consulta y que serán utilizadas continuamente, de las destinadas a permanecer en el fondo reservado.

Este fondo se encuentra en una habitación especial con termohidrómetros que mantienen la temperatura varios grados menor al exterior, almacenado en muebles y

materiales especiales que lo protegen contra la humedad, químicos y otros agentes de deterioro, asegurando así la mejor conservación y mayor vida del acervo.

Todo el material para almacenamiento se compra exclusivamente en Proline, Editorial Marco Polo, ubicada en Presidente Carranza 83-B, Coyoacán D.F.

La gran ventaja de tener un fondo reservado surge de la constante necesidad de renovar el material de consulta que se deteriora rápidamente por el uso continuo y para hacer las reproducciones solicitadas para publicaciones o investigaciones que requieren de gran calidad de nitidez. Las diapositivas son duplicadas también en negativos para protección y agilizar las reproducciones. El número de clasificación es el mismo para el material de consulta y sus duplicados del fondo reservado.

Cada imagen tendrá, además de la ficha técnica y de clasificación, una anexa que indicará el estado físico de la diapositiva y si existe un duplicado en el fondo reservado.

En cada diapositiva destinada a la consulta se manejan los siguientes datos (en el fondo reservado solo se maneja el número de clasificación):

- Número de clasificación
- Autor de la obra
- Título o descripción
- Técnica y/o materiales
- Fecha de la obra
- Localización de la obra
- Fecha de la toma fotográfica
- Iniciales del fotógrafo.

Los negativos se guardan igual a las diapositivas, cortados individualmente y montados en cartón, su clasificación es idéntica a las diapositivas con la diferencia de contener una N para identificar su origen; son colocadas en hojas de contactos para consulta y de éstas se hace la elección de las requeridas para ser impresas para que el usuario pueda llevárselas, la información de los negativos se encuentra en la misma hoja de contactos.

En caso de que el material tenga un número de inventario de la U.N.A.M., éste se integra a la ficha y a la montura de las de uso continuo.

El departamento de reproducción cuenta con un laboratorista de planta encargado de todo el trabajo en blanco y negro que es realizado ahí mismo, el material a color es enviado a Fotolaser con la solicitud explícita de que tenga un proceso especial que libere al material de toda sustancia química al término de la reproducción para evitar el deterioro que éstos suelen causar.

En caso de extravío o maltrato a las imágenes por parte del usuario, se le cobra lo correspondiente a los costos de reproducción, revelado y montado vigentes en el mercado.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

La Universidad Iberoamericana se encuentra ubicada en Paseo de la Reforma No. 880, colonia Lomas de Santa Fe en la Delegación Alvaro Obregón del D.F.

El departamento de fototeca cuenta con los servicios de fotocopiado, audio, video y almacenamiento de imágenes; éste último organizado por carpetas colocadas en estantes de madera organizados siguiendo el *sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos*. Sin embargo, los mismos encargados del departamento aceptan que este sistema no se adapta realmente a sus necesidades al grado tal que ya se considera un proyecto de modernización que, por diferentes circunstancias, no han logrado poner en marcha.

El acervo ha sido formado e incrementado a partir de donaciones y por la constante realización de tomas fotográficas por el mismo personal del departamento, estas tomas se obtienen de libros y enciclopedias principalmente y de tomas en sitios u otros medios.

Cuentan con un archivo de originales y una o dos copias de cada diapositiva como fondo reservado y el material que se encuentra en las carpetas para consulta de los usuarios; cada una de éstas carpetas contiene alrededor de 40 hojas de polipropileno con capacidad de almacenar individualmente 20 diapositivas por hoja. Cada diapositiva lleva en la parte del

frente todos los datos técnicos o históricos que se tengan de ella y, éstos mismos datos, se encuentran registrados en un libro de inventarios junto con la clasificación correspondiente registrada en las carpetas de consulta y el número que le corresponde según el archivo de originales ubicados en la parte posterior de la diapositiva.

El sistema de clasificación se representa de la siguiente manera; en primera instancia se coloca la letra que el Congreso designa a cada área o tema en altas separadas por un espacio de las tres primeras siglas del apellido del autor de la obra también en altas, separado por un punto se localiza el número de hoja de la carpeta que normalmente no excede de 40, y al último se coloca el número que ocupa la diapositiva dentro de la hoja que varía del 1 al 20.

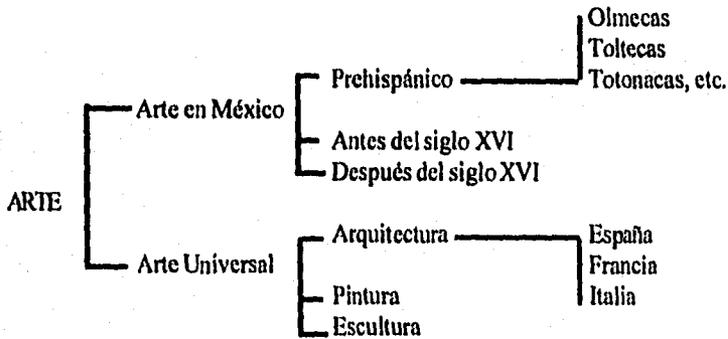
N ACL.1.19

Cuando se hace una donación se aumentan hojas a la carpeta correspondiente según la clasificación de las diapositivas nuevas, como medida de precaución se dejan algunos espacios vacíos en las hojas para poder colocar en ellos a las diapositivas que van llegando para tratar de disminuir las dificultades de reordenación.

En las ocasiones que los espacios no resultan suficientes y es necesario anexar una o varias hojas a una carpeta se les agrega, en orden alfabético, las letras que indican que es continuación de la clasificación ya existente. Para poder ejemplificar un caso así, tomaremos en cuenta que tenemos llena la primer hoja y el material nuevo corresponde por su clasificación a éstas mismas, por lo que el orden de clasificación quedaría de la siguiente manera:

N ACL.1.1.....N ACL.1.20
N ACL.1A.1.....N ACL.1A.20
N ACL.2.1.....N ACL.2.20

El material se encuentra organizado por temas, entre los que se encuentran Historia del Arte, Psicología, Filosofía, Biología, Estética, etc; y su división se hace siguiendo el este esquema:



Dentro de las problemáticas que el manejo de el sistema de clasificación del Congreso les ha causado sobresalen algunos en particular por su importancia y empleo:

Aún cuando todos están conscientes de que su sistema se basa en el del Congreso, la clasificación ha tenido que ser adaptada y readaptada conforme las necesidades del mismo departamento y, por lo tanto, no cuentan con ningún manual o indicativo en el cual basarse para resolver la constante problemática a la que se enfrentan.

El propio sistema de clasificación y todos los ajustes a los que ha sido obligado repercuten en constantes ocasiones en la repetición de las siglas de los autores, y en algunas ocasiones incluso pertenecientes a una misma área o carpeta, lo que les crea clasificaciones idénticas con la consecuente confusión y problemática de identificación.

El constante y necesario incremento del acervo hace cada vez más difícil la inserción de hojas o carpetas y su ajuste en los sistemas de organización y clasificación resulta, por tanto, casi imposible.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

La fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas forma parte del Centro de Documentación de la División de Estudios de Posgrado y surgió en el año de 1973 de manera incipiente dentro del departamento de Comunicación Gráfica de la misma escuela. En 1975 hubo un gran incremento del acervo fotográfico impulsado por la creciente necesidad de apoyo visual para la materia de Historia del Arte en México; esto contribuyó a la continua contribución con material por parte de las diferentes áreas que conforman a la carrera hasta constituir formalmente en 1978 la *Fototeca del Departamento de Comunicación Gráfica*.

Al año siguiente, maestros de la carrera de Artes Visuales otorgan un considerable lote de diapositivas a la fototeca que resulta en la integración de ésta a la División de Estudios de Posgrado de la E.N.A.P.; constituyéndose así en forma definitiva como *Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* en 1980, duplicando en corto tiempo su acervo y comenzando a prestar servicio a toda su comunidad.

En este año se reglamentó el departamento, del cual surge un *Proyecto del manual de organización de la fototeca de la E.N.A.P.*; del cual se obtiene el siguiente esquema, objetivos y funciones:

Existe un coordinador del departamento de fototeca cuyas funciones se basan en la supervisión y organización del acervo y del equipo humano a su cargo, deberá establecer convenios con museos, galerías e instituciones interesadas en nuestro ramo para lograr intercambios, donaciones o autorización para hacer las tomas fotográficas que se requieran. La fototeca se divide en 4 funciones principales:

Investigación

Encargado de la selección, clasificación y recopilación de todo el material existente y aquel que se anexe con el tiempo.

Fotografía

A quienes se asignará la toma fotográfica de material nuevo y la reproducción y realización de duplicados del existente.

Tesorería

Tendrá a su cargo la recaudación de los ingresos producto de los servicios prestados, así como la programación y supervisión de los gastos del departamento.

Servicio al público

Tendrá a su cargo el control físico y buen estado del acervo y la atención al usuario.

Los lineamientos generales para la Catalogación fueron tomados del libro *-Diseño de Catalogación para el archivo histórico fotográfico-* del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el cual señala que la catalogación es la separación de conjuntos menores con temáticas específicas y la creación de un sistema que permita el acceso al material a través de múltiples posibilidades basadas en la organización de la Información en diferentes campos ordenados alfabéticamente y por un código seriado; cada campo tendrá una capacidad tal que facilite futuras inserciones de datos, las cuales se agregarán al dato final de la lista correspondiente y su código corresponderá al siguiente del último utilizado en ese campo.

En sus inicios la fototeca de la E.N.A.P. utilizaba como soporte de la Información de la Catalogación tarjetas perforadas en los márgenes que quedaban abiertas a futuras inclusiones de datos y que planeaban permitir el manejo automatizado de la Información.

El proceso de Catalogación incluye:

- 1.- Identificación del asunto de la imagen y rotulación de la misma.
- 2.- Elaboración de la tarjeta catalográfica que debe contener la clasificación codificada cubriendo los datos tipológicos, cronológicos, geográficos, iconográficos y onomásticos.
- 3.- Codificación de los datos de descripción física y control administrativo.

4.- Descripción del contenido en el área central de la tarjeta

5.- Perforación de los márgenes de las tarjetas de acuerdo al tipo de Información obtenida.

El orden tipológico de las imágenes se hará por países y en orden alfabético, tanto en el acervo como en las tarjetas.

Las tarjetas utilizadas eran *Key Sort (Royal McBee)* con una hilera de perforaciones en los márgenes en formato grande (12.7 cm x 20.3 cm). Por la posición de las perforaciones se obtenía el equivalente al código de área o tema ya establecido; la recuperación de la Información se llevaba a cabo con agujas tomando un grupo pequeño de tarjetas y aplicando una aguja a la perforación que corresponde a la Información deseada y se levantan en posición horizontal, la Información que se busca *caerá* al tener esas tarjetas las perforaciones en el margen.

Los datos entonces registrados eran de 3 tipos, temáticos en general, de descripción física o técnica y de control administrativo y la Información contenida se divide en varios campos definidos que parten del concepto de que cualquier asunto fotográfiable puede ser localizado en cuando menos 2 de los campos:

Tipológico

Registra el área al que pertenece cada imagen después de que el total del acervo haya sido dividido en grupos generales (pintura, escultura, arquitectura, dibujo, etcétera).

Cronológico

Registra la fecha de los objetos o asuntos fotografiados partiendo en 3 bases, primero las décadas, después los siglos y al último para ubicar la fecha antes o después de Cristo.

Geográfico

Funciona para ubicar al objeto en el espacio especificando primero el país, luego la ciudad y al último las regiones del mundo.

Iconográfico

Se localiza la Información del acervo y se subdivide en especializaciones dependiendo de varios factores, se registra después del área o tipológico para diferenciarlo de los demás contenidos en el mismo.

Onomástico

Es una clasificación directa que registra los nombres de los personajes (autor) y se registran según la primera y segunda letras del apellido.

Título

Si existe y se conoce el nombre o título del objeto o suceso fotografiado se registra en la parte central de la tarjeta haciendo una descripción detallada en lenguaje sencillo y accesible incluyendo las medidas de la obra y datos específicos como en el caso de los retratos o si la toma es de una reproducción y no del original, etc.

La ventaja obtenida de este tipo de tarjetas es que gran cantidad de datos podían codificarse en el menor número de codificaciones posibles y permitía el registro de varios temas en una tarjeta resolviendo así la problemática de las referencias cruzadas.

En la ficha técnica se registrarán los siguientes datos:

- Área
- Época
- Sujeto
- Campo geográfico
- Campo iconográfico
- Autor
- Datos complementarios de ser necesarios.

Lamentablemente, con el paso del tiempo, tanto el acervo como el sistema aquí planteado desaparecieron dejando un gran problema en manos de quienes retomaron el departamento posteriormente, a la fecha se sigue buscando un sistema que agilice y facilite los aspectos básicos de localización y consulta de la fototeca de la E.N.A.P.

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS DEL INAH

Aún cuando parece contradictorio, este instituto ha retomado el sistema de clasificación y lineamientos del Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad (C.E.S.U.) ya que la directora de éste ocupa actualmente un cargo directivo en el I.N.A.H; a su llegada comprendió que la situación del departamento de fototeca era muy irregular y no contaba con un sistema de clasificación eficiente que cubriera las necesidades del archivo visual de la institución.

Es muy importante señalar que tanto el acervo fotográfico del I.N.A.H. como el del C.E.S.U; se basan principalmente en material impreso de contenido histórico, por lo que el sistema de clasificación debe tener un tratamiento muy especial.

MANUAL DE APLICACION DE LAS FICHAS DE REGISTRO FOTOGRAFICO DEL PROYECTO MUSEOGRAFICO DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

La base de datos utilizada fue realizada en el programa Works versión 2.0 utilizando 13 campos, la identificación de las imágenes se logra por medio de una clave de 3 niveles separados por un guión, cada nivel corresponde a una información determinada:

- 1.- El *número* de carpeta donde se localiza dicha imagen.
- 2.- La *letra* de la hoja, éstas van en orden alfabético.
- 3.- El *número* que ocupa la diapositiva dentro de la hoja.

Este código se escribe sobre el marco de la diapositiva o en la parte posterior de las impresiones siempre cerca del borde y con lápiz suave para que los químicos de las tintas no deterioren o perjudiquen a la imagen.

Los 13 campos mencionados anteriormente son los siguientes:

Museo

Donde se registra el nombre completo de la institución en su idioma original, en este aspecto se hace incapié en anotar el nombre completo evitando las abreviaturas en cualquier idioma en que se presenten.

Ciudad

Hace mención del lugar, el nombre puede escribirse en español cuando su traducción sea más conocida que su nombre original.

País

Se refiere al nombre en español del lugar, aquél que se maneje con más frecuencia, cuidando siempre que éste corresponda al museo y no al lugar de origen de la obra.

Descripción

Se conforma por 7 categorías principales de uso continuo en el proyecto museográfico que son:

- Arquitectura exterior (fachadas, panorámicas, accesos, etcétera.)
- Arquitectura interior (escaleras, accesos, salas, ventanales, etcétera.)
- Gráficos (señalización, Información, etcétera.)
- Mamparas (se refiere a los soportes de Información gráfica)
- Objetos (esculturas, pinturas, cerámica, etcétera.)
- Público
- Vitrinas (se refiere a contenedores de obras)

Es muy frecuente que una sola imagen corresponda a 2 o más de estas categorías, en cuyo caso se registrarán todas separándolas por una coma y ordenándolas del aspecto general o gerárquico al de menor rango.

Espacio museográfico

Basado en el nombre o título asignado a la exposición o al tema de que trata, en algunos casos se hace mención de ambas dejando en primer lugar al título o nombre y, separados por una coma, después el tema o temas. En los casos de que la exposición se refiera a la obra de uno o más autores, se mencionarán primero los nombres de éstos y después el título o tema.

Tipo de exhibición

Se refiere a las clases o características generales de los objetos exhibidos, pueden ser:

- Didáctica
- Artística
- Científica
- Tecnológica
- Histórica

También en este aspecto es común que se ocupen 2 o más clases, por lo que se recurrirá a la misma regla de jerarquías antes mencionada.

Carpeta

Trata de un número convencional consecutivo, arábigo, que identifica a cada una de las carpetas, cada carpeta puede contener de 1 a 20 hojas, o un poco más en casos especiales pero nunca más de 27, ya que un incremento causaría la repetición de letras en una misma carpeta y con ésto confusión en el momento de clasificar y localizar.

Hoja

Es una letra convencional y consecutiva del alfabeto escrita en altas que identifica a cada hoja contenida en una carpeta, en este caso no se consideran las letras dobles o compuestas (ch, ll, rr).

Fecha

Para dar registro a la toma de la fotografía dejando siempre y en este orden los datos, dos espacios para el día, tres para el mes y cuatro para el año, presidiendo con un 0 a aquellos de una sola cifra para evitar los espacios vacíos; en el caso del mes la primer letra se escribirá en alta y las 2 restantes en bajas. El año debe ir registrado siempre con 4 dígitos.

Imagen

Es un número convencional consecutivo en números arábigos ubicado después de la letra correspondiente a la hoja separándolos por un guión y en orden de izquierda a derecha y de superior a inferior, la numeración es del 1 al 20 por la capacidad de contención de cada hoja.

Película

Se refiere al tipo de película original de cámara, pueden ser:

- No se conoce
- Diapositiva color
- Diapositiva b/n
- Negativo color
- Negativo b/n

Formato

Se refiere al tamaño de la película original de cámara:

- No se conoce
- 35 mm
- 35 mm - 1/2 cuadro
- 4 x 5 1/2
- 6 x 6 cm
- 5 x 7 1/2
- 6 x 7 cm
- Otro (especificar la medida en milímetros comenzando por la altura)

Impresión

Especificación de la existencia y características del material impreso:

- No impresa (cuando solo se conserva el negativo o cuando se trata de una diapositiva)
- 3 x 4Ó
- 4 x 5Ó
- 5 x 7Ó
- 8 x 10Ó
- 11 x 14Ó
- Otro (especificar la medida en milímetros comenzando por la altura)

CENTRO MEDICO SIGLO XXI

Las instalaciones del departamento de fototeca de esta institución cuentan con una sala de consulta donde el contenido de las imágenes es principalmente referente a medicina, organizado y catalogado por las diferentes especialidades de la misma.

Cuentan también con una *videoteca* con archivos gráficos del Instituto Mexicano del Seguro Social que sobresalen por su gran valor histórico.

En esta institución no se cuenta con un sistema de clasificación o Catalogación ya que su archivo visual es únicamente para fines de referencia y, por lo tanto, las imágenes han sido registradas únicamente por el año y la dependencia que los creó o a la cual la imagen se refiere.

CAPITULO II

PROPUESTA DEL SISTEMA DE CLASIFICACION CON APLICACION DE LA COMPUTADORA COMO HERRAMIENTA EN APOYO A LA FOTOTECA DE LA E.N.A.P.

2.1 Descripción del sistema de clasificación

La necesidad de preservar los fondos fotográficos que resguardan la Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, fue el motivo para crear un sistema de clasificación claro y efectivo.

Para que la labor de identificación, registro y formación de catálogos se realice de una manera sistemática, ha sido necesario elaborar normas y códigos, porque al parece ser no existe un sistema de clasificación y catalogación de fotografías aceptado universalmente; cada institución ha creado un sistema de acuerdo con las características particulares de las colecciones que maneja.

Como primer paso para la organización de un archivo fotográfico se procede a la identificación de las piezas a fin de detectar en primera instancia los problemas que se afrontarán, los temas más comunes y en general la calidad y características del acervo. Se procede específicamente a la identificación de las fotografías con el propósito de organizar el acervo.

Se levanta el primer listado de temas y se investiga en diversas instituciones un indicio que permita aplicar un criterio para la clasificación y la ordenación de las fotografías.

Para la ordenación, se prevé que sea de acuerdo con el carácter de la colección, pudiendo ser, por ejemplo, cronológica. Es necesario tratar cada acervo de manera independiente y de acuerdo con el sistema de clasificación que parezca más adecuada.

Una cantidad considerable de las fotografías carece de datos de identificación - autor, título, lugar, fecha, nombres de los personajes por lo que ha sido necesario la búsqueda e investigación de los datos en diversas fuentes.

Una vez que se catalogó el documento se guarda en una funda de plástico de polipropileno y en carpetas que exhiben el tema y los números de inventario asignados. Estas se colocan en muebles ubicados en una sala con la temperatura idónea.

El acervo se separa partiendo de lo general y universal a lo más preciso y particular, así se forman las áreas, temas y campo tipológico.

La tarea de identificación no es fácil -a menos de que la fotografía lleve el nombre del autor, lugar, descripción de la imagen, identificación de los personajes que en ella aparecen o datos parciales de la misma-, pero la mayoría de las veces no se cuenta con los datos que lo faciliten.

En un primer registro se anotan los datos esenciales de la fotografía, tanto técnicos -fondo al que pertenece, fecha de catalogación, nombre del catalogador, número de inventario y de carpeta, fecha de la toma, autor de la fotografía, tema, medidas de la foto en pulgadas-, descriptivos -identificación y descripción de la imagen, personajes, área geográfica, evento-, y topográficos -número en el catálogo de usuario, número de archivo general-.

El sistema de clasificación al que se llegó en base a las investigaciones realizadas en las diversas instituciones gubernamentales y privadas es el siguiente:

El total del material será dividido en grandes temas o áreas generales que se identifican por un número que se les asignó una vez ordenado todo el material y definido el total de los temas. En este rubro se denominan el Arte Universal, el Prehispánico, el Mexicano del siglo XVI al Contemporáneo, Teatro y Escenografía.

Dentro de cada área general se dividen las áreas o campos iconográficos definidos por tres letras representadas siempre en altas.

El campo geográfico se determina con un número basado en una lista previa que abarca todos los países actualizados y colocados en orden alfabético. Se usarán dos renglones para el número de clasificación.

En el primero se encontrarán los datos generales de la imagen que llevarán a localizarla de una manera indeterminada como son:

Área General: contendrá el número correspondiente a cada una de las áreas. En el proyecto existen cuatro áreas generales con un número para cada una que son como aparecen a continuación:

- 1.- Arte universal
- 2.- Arte prehispánico en México
- 3.- Arte colonial a contemporáneo en México y
- 4.- Teatro y Escenografía en México

El apartado de arte universal tiene el número uno porque se ha ido de lo general a lo particular, es decir, se habla de arte partiendo del tema más íntegro. En historia universal se encontrarán diversas corrientes y estilos del mundo.

El apartado de arte prehispánico en México es el número dos, aquí se analiza al país en particular y se debe comenzar por los períodos primarios. Este tema abarcará los tres períodos de la historia mesoamericana: el Formativo (1500 a.C.-300 d.C.), el Clásico (300 - 900 d.C) y el Posclásico (900 - 1500).

El tercero es del arte colonial al contemporáneo en México para seguir la secuencia cronológica en cuanto a la historia del país y se maneja de la misma forma. Finalmente, con el número cuatro, está el apartado de Teatro y Escenografía en México. Se encuentra en este sitio dado que, como se menciona, se va de lo general a lo particular y es una de las ramas que brinda el arte con la finalidad de involucrar al usuario en esta área, como herramienta en el desarrollo profesional.

Así, existen cuatro áreas generales del 1 al 4, estos serán los dígitos que se ocupan en la primera parte del renglón superior del número de clasificación.

Área: contendrá el campo tipológico. Al hablar de campos tipológicos nos referimos a especialidades como lo son la Arquitectura, Pintura, Escultura, Grabado, etcétera, y que tendrán a manera de identificación una clave de tres letras que ha sido asignada de manera particular.

Estos campos se retomaron del Proyecto del manual de organización de la Fototeca de la E.N.A.P de 1980, están planeados específicamente para esta área y se anexaron otros conforme a las necesidades del acervo.

La siguiente lista de campos tipológicos no es definitiva, podrán incrementarse de acuerdo al crecimiento del acervo.

Los códigos de los campos tipológicos son los siguientes:

Área	Código
Ambientación	AMB
Anatomía	ANA
Animales	ANI

Armas	ARM
Arquitectura	ARQ
Artesanías	ART
Astronomía	AST
Audiovisuales	AUD
Bandas	BAN
Carteles	CAR
Cerámica	CER
Cibernética	CIB
Cinematografía	CIN
Códices	COD
Códigos visuales	COU
Color, teoría del	COT
Comics	COI
Computación	COP
Comunicación	COM
Comunicación, vías de	COV
Comunicación Visual	CVI
Danza	DAN
Decoración	DEC
Deportes	DEP
Dibujo	DIB
Diseño de carteles	DIC
Diseño, elementos básicos del	DEB
Diseño de folletos	DIF
Diseño de identidades corporativas	DDC
Diseño industrial	DII
Diseño de libros	DIL
Diseño de discos	DID
Diseño de revistas	DIR
Diseño textil	DIT
Documentos	DOC
Embalajes	EMB
Enseñas	ENS
Escenografía	ESE
Escultura	ESC
Esmalte	ESM

Estampa	EST
Estructuras	ESR
Etnias	EIN
Fauna	FAU
Filatelia y timbres fiscales	FIF
Flora	FLO
Fotografía	FOT
Funeraria	FUN
Gastronomía	GAS
Geografía	GEO
Geología	GEL
Grabado	GRA
Hechos históricos	HEH
Herramientas	HER
Ilustración	ILU
Indumentaria	IND
Insignias	INS
Instrumentos musicales	INM
Litografía	LIO
Literatura	LIT
Mecánica	MEC
Mobiliario	MOB
Multimedia	MUL
Museografía	MUS
Numismática	NUM
Orfebrería y Joyería	ORJ
Países	PAI
Paisaje	PAS
Personajes	PER
Pintura	PIN
Prehistoria	PRE
Psicología	PSI
Publicidad	PUB
Redes	RED
Señalizaciones	SEÑ
Signos y símbolos	SIS
Sistemas de reproducción	SIR

Suntuaria	SUN
Teatro	TEA
Tecnología	TEC
Tipografía	TIP
Transportes	TRA
Vestuario	VES
Video	VID

El procedimiento para dar a cada área su clave consiste en lo siguiente:

- Cuando se trata de una sola palabra se tomaran las tres primeras letras, por ejemplo, el área de Literatura tendrá la clave LIT.

- En caso de que ya exista una clave con estas letras se tomaran las dos primeras de la palabra y la cuarta como es el caso de Literatura que inicia con las mismas tres de Litografía, a esta última se le dará LIO.

Hay que tomar en cuenta que se dará prioridad aquellas áreas que por su importancia tiene una abreviación universal de la palabra, por ejemplo: Escultura y Escenografía empiezan con las mismas tres letras, pero universalmente se conoce a la escultura por la contracción Esc, por lo tanto, se le dará prioridad a ésta y se usará la cuarta letra de Escenografía quedando Ese.

- En los casos en que existen dos palabras, se tomarán las dos primeras letras de la primera y la primera letra de la segunda omitiendo los prefijos, por ejemplo: Sistemas de reproducción: SIR.

- Si el código ya existiera se usará la primera letra de la primera palabra y las dos primeras letras de la segunda como en el caso de Instrumentos musicales e Instrumentos médicos. El área de Instrumentos musicales quedará como INM e Instrumentos médicos como IME.

País: Número asignado al país que puede ser de una a tres cifras. La definición del país o campo geográfico se determina con un número que se asigna según el orden alfabético en que aparezcan los países actualizados.

La lista es la siguiente:

- 1 Afganistán
- 2 Albania
- 3 Alemania
- 4 Andorra

-
- 5 Angola
 - 6 Anguilla
 - 7 Antigua y Barbuda
 - 8 Antillas Neerlandesas
 - 9 Arabia Saudita
 - 10 Argelia
 - 11 Argentina
 - 12 Australia
 - 13 Austria
 - 14 Azerbaijón
 - 15 Bahamas
 - 16 Baherin
 - 17 Bangladesh
 - 18 Barbados
 - 19 Belice
 - 20 Bélgica
 - 21 Benin
 - 22 Bermuda
 - 23 Bielorrusia
 - 24 Bolivia
 - 25 Bosnia-Herzegovina
 - 26 Botswana
 - 27 Brasil
 - 28 Brunei
 - 29 Bulgaria
 - 30 Burkina Faso
 - 31 Burundi
 - 32 Bután
 - 33 Cabo Verde
 - 34 Caiman, Islas
 - 35 Camboya
 - 36 Camerún
 - 37 Canadá
 - 38 Centrafricana, República
 - 39 Ceuta
 - 40 Colombia
 - 41 Comores

-
- 42 Comunidad de Estados Independientes (CEI)
 - 43 Congo
 - 44 Corea, República de
 - 45 Corea, República Democrática Popular de
 - 46 Costa de Marfil
 - 47 Costa Rica
 - 48 Croacia
 - 49 Cuba
 - 50 Chad
 - 51 Checa, República
 - 52 Chile
 - 53 China
 - 54 Chipre
 - 55 Dinamarca
 - 56 Djibuti
 - 57 Dominica
 - 58 Dominica, República
 - 59 Ecuador
 - 60 Egipto
 - 61 Emiratos Árabes Unidos
 - 62 Eritrea
 - 63 Eslovaquia
 - 64 Eslovenia
 - 65 España
 - 66 Estados Unidos de Norteamérica
 - 67 Estonia
 - 68 Etiopía
 - 69 Fidji, Islas
 - 70 Filipinas
 - 71 Finlandia
 - 72 Francia
 - 73 Gabón
 - 74 Gambia
 - 75 Georgia
 - 76 Ghana
 - 77 Granada
 - 78 Grecia

-
- 79 Groenlandia
 - 80 Guadalupe y Dependencias
 - 81 Guatemala
 - 82 Guinea-Bissau
 - 83 Guinea Ecuatorial
 - 84 Guyana
 - 85 Guyana Francesa
 - 86 Hawái
 - 87 Honduras
 - 88 Hong Kong
 - 89 Hungría
 - 90 India
 - 91 Indonesia
 - 92 Irak
 - 93 Irán
 - 94 Irán Jaya
 - 95 Irlanda
 - 96 Isla de Pascua
 - 97 Islandia
 - 98 Islas Vírgenes Británicas
 - 99 Islas Vírgenes Estadunidenses
 - 100 Israel
 - 101 Italia
 - 102 Jamaica
 - 103 Japón
 - 104 Jordania
 - 105 Kazakistán
 - 106 Kenia
 - 107 Kirguistán
 - 108 Kiribati
 - 109 Kuwait
 - 110 Laos
 - 111 Lesotho
 - 112 Letonia
 - 113 Líbano
 - 114 Liberia
 - 115 Libia

-
- 116 Liechtenstein
 - 117 Lituania
 - 118 Luxemburgo
 - 119 Macao
 - 120 Macedonia
 - 121 Madagascar
 - 122 Malawi
 - 123 Malasia
 - 124 Maldivas
 - 125 Malí
 - 126 Malta
 - 127 Malvinas, Islas
 - 128 Marianas Septentrionales, Islas
 - 129 Marruecos
 - 130 Marshall, Islas
 - 131 Martinica
 - 132 Mauricio
 - 133 mayotte
 - 134 Melilla
 - 135 Melilla
 - 136 México
 - 137 Micronesia
 - 138 Moldavia
 - 139 Mónaco
 - 140 Mongolia
 - 141 Monserrat
 - 142 Montenegro
 - 143 Mozambique
 - 144 Myanma (ex Birmania)
 - 145 Namibia
 - 146 Nauru
 - 147 Nepal
 - 148 Nicaragua
 - 149 Níger
 - 150 Nigeria
 - 151 Noruega
 - 152 Nueva Caledonia

-
- 153 Nueva Zelanda
 - 154 Omán
 - 155 Países Bajos
 - 156 Pakistán
 - 157 Palau o Belau, República
 - 158 Panamá
 - 159 Papúa-Nueva Guinea
 - 160 Paraguay
 - 161 Perú
 - 162 Pitcairn y Dependencias
 - 163 Polinesia Francesa
 - 164 Polonia
 - 165 Portugal
 - 166 Puerto Rico
 - 167 Qatar
 - 168 Reino Unido (Inglaterra)
 - 169 Reunión
 - 170 Ruanda
 - 171 Rumania
 - 172 Rusia (Federación Rusa)
 - 173 Sáhara Oriental
 - 174 Sanit Christopher y Nevis
 - 175 Saint-Pierre-et-Miquelon
 - 176 Salomón, Islas
 - 177 Salvador, El
 - 178 Samoa Americana
 - 179 Samoa Occidental
 - 180 San Marino
 - 181 San Vicente y Las Granadinas
 - 182 Santa Elena
 - 183 Santa Lucía
 - 184 Santo Tomé y Príncipe
 - 185 Senegal
 - 186 Servia
 - 187 Seychelles, Islas
 - 188 Sierra Leona
 - 189 Singapur

-
-
- 190 Siria
 - 191 Somalia
 - 192 Sri Lanka
 - 193 Suecia
 - 194 Sudafricana, República
 - 195 Sudán
 - 196 Suiza
 - 197 Surinam
 - 198 Swazilandia
 - 199 Tadjikistán
 - 200 Taiwán
 - 201 Tanzania
 - 202 Territorio Británico del Océano Índico (BIOT)
 - 203 Togo
 - 204 Tonga
 - 205 Trinidad y Tobago
 - 206 Turks y Caicos, Islas
 - 207 Tuvalu
 - 208 Ucrania
 - 209 Uganda
 - 210 Uruguay
 - 211 Uzbekistán
 - 212 Vanuatu
 - 213 Vaticano
 - 214 Venezuela
 - 215 Vietnam
 - 216 Wallis y Futuna
 - 217 Yemen
 - 218 Yugoslavia
 - 219 Zaire
 - 220 Zambia
 - 221 Zimbabue

El segundo renglón contiene los datos particulares que nos dan la colocación exacta de la imagen en carpeta:

Número de carpeta: el dígito asignado a cada una de las carpetas se dará de acuerdo a la continuidad cronológica de cada área general y es de uno a dos dígitos como máximo. Cada una inicia con la hoja número 1 hasta la 20, es decir no llevarán un conteo consecutivo para poder dejar los ramales abiertos en caso de ser necesaria la inserción de una carpeta nueva referente al mismo tema. Las carpetas tienen una capacidad para 600 imágenes. Para anexar nuevas se usará el número de la antecesora y se anexará un punto y el número consecutivo.

En el caso de que el número de carpetas ascienda a más de 99, se iniciará una segunda colección añadiendo una letra, iniciando así con la 1A.

Número de hoja: las carpetas contendrán un aproximado de 30 hojas cada una con capacidad de 20 imágenes por hoja. Este número de clasificación será de uno a dos dígitos consecutivos.

Número consecutivo de la imagen en carpeta: cada imagen ocupa uno de los veinte lugares en las hojas de polipropileno, las imágenes serán numeradas en cada página del 1 al 20 por lo que el número de clasificación será de uno a dos dígitos.

De esta manera la clasificación queda de la siguiente manera:

Area General + Area + País
No. carpeta + No de página + No. de diapositiva

Este mismo sistema de clasificación es usado en el prototipo realizado por computadora, por lo tanto, al hacer la búsqueda de las imágenes dentro de la computadora inmediatamente aparece el número de clasificación de la imagen seleccionada para poder acudir a las carpetas, ya con una ubicación exacta de lo que se está buscando y no buscar una a una.

El manejo del prototipo será explicado a mayor detalle en las páginas siguientes. Anteriormente se mencionó los términos de las referencias cruzadas y los números topográficos. Las primeras se refieren a aquellas diapositivas que pueden pertenecer a dos o más temas y es necesario mencionarlo. En este caso se hace énfasis en la ficha de la diapositiva en el apartado de observaciones, dando a conocer los archivos en donde se localiza mayor información sobre esa fotografía.

Los números topográficos son los que se utilizan en caso de anexar material a un tema que está lleno en cuanto al número de clasificación, es decir, que si la numeración es del HUP001 al HUP200 y con este número quedó cerrada esta carpeta, se le anexa el número topográfico HUP200.1, HUP200.2...

2.2 Clasificación de la información.

La información de cada una de las imágenes se almacenará en fichas de 21.5 por 14 centímetros. Cada ficha contiene los siguientes datos:

Area: En este campo se registrará toda información existente dividida en grandes especialidades, a fin de poder localizar datos no muy específicos. Ejemplo: Pintura, Escultura, Arquitectura, etc. Una diapositiva puede contener varios temas en área al mismo tiempo, por ejemplo: si la diapositiva es una pintura de un paisaje el área será, primero pintura y segundo paisaje, o si es una escultura de huesos humanos, en área se anotará primero el tema escultura y luego anatomía, en el Campo Iconográfico se escribirán y codificarán sus respectivas subdivisiones de los temas que se mencionen.

Campo Geográfico: Funciona para ubicar la imagen fotográfica en su lugar de origen. Se registrarán en el países, ciudades y regiones del mundo. Si se tienen datos como la ciudad y el país, se anotará primero la ciudad, una coma, y después el país.

Campo Iconográfico: Se registra en el la información existente en el acervo, dentro de apartados más específicos. Es decir, se escribirá la subdivisión correspondiente que ya se ha establecido en las áreas. El sujeto fotografiado puede abarcar varios campos iconográficos de una misma o varias áreas, ejemplo: Ejemplo.- Templo de San Agustín, hoy Biblioteca Gertrudis Bocanegra; su área es arquitectura y su campo iconográfico por la función que desempeña actualmente es biblioteca y por lo que era, su segundo campo iconográfico será Templo.

Autor: En éste espacio irá mencionado el autor de la obra, comenzando por sus apellidos y después de una coma el nombre propio. En este caso existen variaciones en el arte prehispánico, ya que no podríamos saber quien hizo una escultura o figurilla, o quien fue el autor intelectual o físico exclusivo de una pirámide o un templo, por lo que en este caso el

autor cambia a Cultura, de esta manera podremos saber qué cultura realizó las obras, por ejemplo: la Pirámide de los Nichos fue hecha por los Totonacas.

Título y/o Descripción: En este inciso se hará una breve descripción del asunto fotografiado. Si tiene nombre primero se pondrá éste y después de un punto y seguido la descripción.

Corriente: Funciona para los casos en que la obra dentro de la fotografía pertenezca a una corriente artística o a un estilo, en caso de no haber ninguno de estos se encontrará en blanco.

Epoca: Se refiere a el año en que fue realizada la obra que se encuentra en la fotografía.

Técnica y Materiales: Registrará los materiales o las técnicas con las que fue hecha la obra de la fotografía.

Medidas: Se ubicarán en este apartado las medidas en el sistema métrico decimal de las obras contenidas en las fotografías, indicando primero la base y después la altura.

Procedencia: Se refiere a el lugar de origen de donde fue extraída la obra que se encuentra en la fotografía, en algunos casos, las obras están en su lugar de origen por lo que este apartado no contendrá información, ésta la podremos encontrar en el apartado de Localización.

Localización: Este apartado funciona de dos maneras, una, como referencia del lugar de origen de una obra que no puede trasladarse a otro o bien nunca a cambio su lugar de origen. Y segundo, como el lugar en donde actualmente se exhibe el sujeto fotografiado, en este caso el lugar de origen de la obra estará en el apartado de procedencia.

Observaciones: Este espacio nos aclara ciertas particularidades del sujeto fotografiado, como el hecho de que se encuentren personas en la toma o bien algún defecto de la fotografía, como subexposición o sobreexposición, si es una copia, etc.

Colocación: este pequeño apartado que se encuentra en la parte superior de la tarjeta nos indica el código que se asignó a esta diapositiva para su almacenamiento, según el sistema de clasificación usado tanto en las carpetas físicas como en el archivo de la computadora. En la parte posterior de la ficha se encuentran los datos técnicos de la diapositiva;

Tipo de película: aquí, como su nombre lo dice, encontraremos el tipo de película en que fue hecha la toma -kodacrome, ektacrome, kodalith...-, tomando en cuenta, por supuesto, el tipo de cámara.

Exposición/velocidad: Se encuentra la obturación utilizada para la toma
Cámara: El tipo de cámara que se utilizó para la fotografía -manual o automática- y la marca a la que pertenece.

ASA: La sensibilidad de la película usada para la toma.

Diafragma: el número "f" del diafragma para la toma.

Lente: El lente que se utilizó para la toma, tomando en cuenta el tipo de lente -para distancia focal fija (gran angular, normal, telefoto) o variable (zoom)- y la marca.

Observaciones: En este apartado deberán aparecer datos que demuestren algún defecto o particularidad de la fotografía en cuanto al manejo en laboratorio como el del departamento de fototeca. Es decir, si existe una fotografía sub expuesta o sobre expuesta, borrosa o mal revelada, será destacado en este apartado o bien si sufrió algún daño durante su manejo en la fototeca -ya sea por el personal o los usuarios-.

Fotografía de...en: Aquí aparecerá el nombre del autor de la toma, empezando por sus apellidos y el lugar donde fue hecha.

Fecha de toma: Se localizará el día, mes y año en que fue hecha la toma.

Una vez que las fichas se llenaron con los datos correspondientes a cada imagen y tanto unas como otras tienen el número de clasificación, se colocan en carpetas de cartón grueso forrado con vinil, con tres broches de argolla y hojas de polipropileno con capacidad para 20 imágenes, según su número y tema. Estas carpetas serán colocadas en anaqueles de la fototeca y se encontrarán divididos en áreas.

2.3 Aplicación de la computadora en el manejo de la fototeca.

La aplicación de sistemas electrónicos avanzados a los antiguos sistemas de clasificación hacen de esta tarea una opción más sencilla, práctica y eficiente para el personal encargado del área de fototeca.

La propuesta es almacenar en un software de manejo sencillo todas las imágenes que conforman la fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas para que de esta manera el usuario sólo tenga que oprimir unos botones que le muestren las diapositivas del tema que le interesa sin tener que revisar una a una las pesadas carpetas que las contienen físicamente y que además, al manipularlas con tanta frecuencia, se maltratan y hacen del acervo una reliquia intocable e inservible.

Por razones de preservación y agilidad en los servicios otorgados por el departamento de fototeca se hace necesario implementar un sistema práctico que dé al usuario una satisfacción en cuanto a tiempo y eficiencia.

Los sistemas electrónicos dan a los trabajos de investigación y catalogación un punto de vista innovador y eficiente en cuanto al tiempo y manejo de ellos. Antes de empezar con lo que para muchos son los complicados sistemas computarizados, nos enfrentamos a la clasificación física del acervo: se le designó a cada imagen su número de catálogo. Una vez realizada ésta tarea -tener los mayores datos posibles acerca de cada imagen y haber transferido éstos a sus fichas correspondientes- se dio paso a las máquinas. Uno de los factores que han contribuido en forma especial al gran éxito mundial de los productos Apple es sin duda, la inversión destinada a investigación y desarrollo.

La empresa es y será líder en desarrollo de tecnología. La intensa búsqueda e identificación de los clientes, aunado a la investigación e innovación tecnológicas, le ha permitido desarrollar equipos y soluciones integrales dirigidas hacia la satisfacción total de las mismas.

La tecnología Apple es ampliamente conocida por poseer la mejor interface gráfica del mercado con el mejor desempeño. Esto es posible gracias a que la tecnología Macintosh ha contemplado desde su origen una excelente simbiosis entre el hardware y el software. Mientras que otros intentan copiar el sistema operativo que Apple utilizó hace 10 años.

Apple fue quien introdujo al mercado el concepto de amigable y fácil de usar; sin embargo, los requisitos actuales han demostrado que eso ya no es suficiente, por lo que han agregado a ese concepto una premisa más: Fácil de hacer. Los sistemas y equipos Apple llevan en mente el anticiparse en muchas ocasiones a las necesidades del cliente al proporcionar simplicidad en la ejecución de tareas complejas.

Macintosh ofrece la mejor tecnología en áreas novedosas. Por ejemplo el reconocimiento de voz, de escritura, la compresión digital en tiempo real de imágenes y sonidos, la realidad virtual, entre otras. Macintosh se convierte además, en la herramienta común tanto para el hogar como para la educación y los negocios; rompe con las tradicionales barreras al abordar la tecnología.

Podemos encontrar gran cantidad de software y hardware para las ramas de trabajo de las que se habla en los anexos A y B.

La realización del proyecto requería de un software y un hardware que brindaran satisfacción en cuanto a facilidad de manejo y rapidez.

El hardware, es toda la maquina y el equipamiento, es decir, los componentes electrónicos, tarjetas, periféricos y equipo que conforman un sistema de cómputo. Se compone básicamente de un CPU (unidad central de procesamiento), monitor, teclado alfabético numérico y un ratón o dispositivo de entrada, con uno o más botones. El software son los programas de sistema, utilerías o aplicaciones expresados en un lenguaje legible para las computadoras.

Los softwares de sistema son los que incluyen la instalación completa de una computadora -incluyendo periféricos, como unidades de disco, monitor e impresora-, en la que todos los componentes están diseñados para trabajar en conjunto.

Los softwares de aplicaciones son programas que realizan tareas específicas, como procesamiento de texto o administración de bases de datos.

Los softwares de utilerías ayudan al mantenimiento y organización del software del sistema. Los periféricos son dispositivos -una impresora o unidad de discos, por ejemplo- que se conecta a una computadora, la que a su vez lo controla.

No obstante estos dispositivos son externos a la unidad central de procesamiento.

El proyecto consiste en almacenar de una manera segura las imágenes pertenecientes a la fototeca de la ENAP. Se decidió el almacenamiento por computadora y se hacía necesario el uso de equipo que diera las opciones más rápidas.

El Hardware empleado en el proyecto fue una computadora Macintosh Power PC 8500/120; los periféricos, un escaner con adaptador para diapositivas y un lector de discos ópticos de 3 1/2.

El software fue Photo Shop como apoyo para manipulación de las imágenes ya que es un programa que cuenta con las herramientas necesarias y novedosas para la manipulación de imágenes fotográficas. Era necesario dar retoque a algunas de las imágenes para que se pudieran ver en el monitor ya que se encontraban subexpuestas, sobreexpuestas o forzadas y la digitalización por sí sola no ayudaba a la visualización para identificarlas.

Se eligió el programa Shoe Box para almacenamiento y catalogación porque cubría las necesidades primordiales del proyecto en cuanto a la presentación de imágenes de una manera creativa, vinculándolas con la información específica de cada una y permitiendo su localización a partir de cualquier dato referente.

Sin embargo este programa sólo tuvo una versión -la 1.0- y no fue actualizada por el fabricante, por lo tanto se sugiere realizar un programa específicamente para el área de fototeca procurando que mantenga las características principales del anterior.

Una de las desventajas del programa es la facilidad que tiene el usuario para modificar los datos registrados impidiendo el acceso a la información real, lo cual obliga a mantener respaldos de la información y actualizarla con cierta frecuencia en las máquinas de acceso al usuario.

Para introducir las imágenes físicas a la computadora y convertirlas así en imágenes digitales fue necesario el uso de un periférico como el escaner.

Para empezar deben ser digitalizadas. El término digitalización se ha dado en México al proceso de convertir una imagen impresa en un gráfico binario, este proceso se realiza por medio de un escaner o explorador. Este dispositivo lee texto, imágenes y códigos de barras.

Los exploradores de texto y de códigos de barras reconocen las letras impresas y a estos últimos para convertirlos en códigos digitales, tal como el ASCII (American Standard Code for Information Interchange). Los exploradores gráficos convierten una imagen impresa en una electrónica sin reconocer el contenido real del texto o las figuras. El proceso de escaner varía en tiempo; depende de la velocidad de lectura del equipo. Existen infinidad de tipos para distintos usos: los hay para texto exclusivamente, para texto y gráficos, para gráficos, para códigos de barras y para objetos tridimensionales.

En este caso se usó el escaner para gráficos; sin embargo, éstos no pueden leer imágenes de diapositivas por el tamaño y proceso fotográfico de estas, a menos que se trate de uno exclusivo para ello. De no ser así, se necesita contar con un adaptador independiente que se coloca en la máquina para poder leer estas imágenes, ya que el alcance de lectura de estos aparatos suele ser limitada.

Las imágenes digitalizadas para el proyecto se encuentran a una resolución de pantalla (72 dpi) por que no están pensadas para impresión. Para que una imagen pueda ser impresa con una calidad buena, no excelente, es necesario, como mínimo una resolución de 266 dpi debido a que las impresoras láser se basan en una resolución mínima de 300 dpi.

En caso de que se impriman las imágenes del proyecto, quedarán a un tamaño muy pequeño, casi el de un timbre postal, y con una calidad baja.

Este efecto se debe a que al usar una resolución de 72 dpi en realidad se le ordena a la máquina la cantidad de bits que detectará, en este caso, si la imagen es a color sólo detecta 72 puntos por cada pulgada, en cambio al usar una resolución de 300 se abarca la cantidad de bits necesarios para obtener una buena calidad de la imagen y evitar que se vea dentada.

El número de colores a que se digitaliza una imagen también afectará de manera notoria la calidad en pantalla. Al usar 256 colores la máquina registra ese número de colores de la imagen y se tendrá buena calidad, pero se consigue una mayor al usar millones de colores, la imagen tendrá mayor nitidez y coloración.

Las imágenes del proyecto se encuentran digitalizadas a 256 colores. De haber usado una resolución mayor las imágenes digitalizadas, como 300 dpi para impresión, se habrían tenido problemas de capacidad -memoria- ya que a mayor resolución mayor es el tamaño de la imagen. Ver anexo B.

Una imagen digital resulta de transformar una imagen continua en información legible para la computadora mediante un dispositivo conocido como digitalizador. En una pantalla de computadora o televisión existe un patrón horizontal de líneas que forman la imagen. En cada línea hay puntos que se iluminan de manera individual y permiten la visualización de la imagen.

Los discos ópticos de 3 1/2 usados como sistema de almacenamiento permitieron un buen alcance en cuanto a memoria y seguridad.

Existen muchos otros sistemas de almacenamiento, algunos de los más importantes están descritos en el *anexo A*.

2.6 Materiales en los que se montó y clasificó el acervo fotográfico.

Para lograr una conservación óptima del acervo fotográfico hay que considerar el material que ha de resguardarlo tomando en cuenta las características de cada uno de los ya existentes en el mercado. Es de igual gran importancia considerar las condiciones ambientales del lugar en que serán almacenadas las imágenes una vez que han sido colocadas en los materiales que las contendrán.

Las imágenes fotográficas son objetos frágiles y su permanencia depende de la atención que se brinde al manejo y conservación de los materiales de almacenamiento. Las condiciones ambientales como la humedad y la temperatura son las que determinan el deterioro al que se expondrá el material fotográfico. Por ello, es necesario que el acervo se conserve en un lugar fresco y seco a una temperatura controlada de 18 °C como mínimo y 22 °C como máximo. La humedad debe oscilar entre el 30 y el 50 por ciento. La manera más adecuada de controlar estos factores es mediante equipos de aire acondicionado y de control de humedad o bien por medio de paquetes deshumidificantes que se combinan con cajas plásticas.

Los índices elevados de temperatura -24 °C en adelante- y de humedad relativa -más del 50 por ciento- favorecen la oxidación de la plata en los positivos y negativos. En casos en que tanto la humedad como la temperatura llegan a niveles extremos -25 °C en adelante

y más de 65 por ciento de humedad- se crean colonias de hongos que provocan el reblandecimiento de la gelatina de la emulsión que conlleva al desprendimiento del soporte.

Al elegir el material que guardará un archivo debe tenerse en cuenta que será de calidad archivo. Esto es, materiales profesionales para la preservación a largo plazo de las imágenes fotográficas así como de documentos.

Este tipo de materiales no degradan física ni químicamente las imágenes, al contrario, las protegen. El uso de guardas inadecuadas como hojas plásticas para negativos y transparencias provocan la sudoración y ésta hace que las imágenes se adhieran al plástico; las cajas de cartón corrugado, las cintas adhesivas, pegamentos, cartulinas de montaje ácidas causan daños irreversibles a las fotografías.

Los deterioros más graves se deben al mal manejo de las imágenes como escribir con tinta sobre los soportes, exponer al sol las imágenes en color, manejarlas sin guantes, hacer perforaciones, utilizar pegamentos al montarlas, ponerlas en contacto con grasa facial.. La Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas está constituida principalmente por diapositivas o transparencias.

Las transparencias en color tienen una vida estimada entre veinte y cincuenta años; depende del tipo de película, los productos y el proceso de revelado, la montura, el manejo que se le dé y las condiciones del archivo.

Al elegir el lugar donde se almacenará el acervo y el área de consulta para el mismo, se debe evitar el uso de alfombras, así como ventanas y que se encuentren cerca de instalaciones hidráulicas, eléctricas o de gas. Es necesario que se instalen purificadores de aire sobre todo si la fototeca está ubicada en una zona urbana contaminada; la instalación de instrumentos especiales para monitores de las variables de temperatura y humedad relativa como termómetros. Es recomendable el uso de luz incandescente para reducir la emisión de radiación ultravioleta o bien un sistema de iluminación fluorescente de espectro corregido y filtro UV.

El proceso de revelado es la condición previa indispensable para la conservación de las diapositivas. Cualquier error cometido durante este proceso como la contaminación de químicos, la falta o exceso de tiempo de exposición o la eliminación total de residuos químicos al finalizar el proceso de revelado perjudican la imagen de forma inmediata o posterior que impide su funcionamiento y provoca su eliminación.

La manipulación cuidadosa de las transparencias resulta determinante. Se recomienda el uso de guantes de algodón durante su manejo para evitar la contaminación por esporas de hongos y microorganismos que, asociados con la huella digital ponen en riesgo la emulsión y el soporte. Como se mencionó anteriormente, las marcas y textos hechos en plumón o tinta perjudican irremediablemente la imagen así que es conveniente usar una funda transparente como camisa y marcas sobre ella.

A continuación se presenta la lista de materiales para archivar y conservar un archivo; elección que se hará dependiendo de la calidad y características físicas del acervo.

Hojas protectoras y fundas individuales de polipropileno transparente

TRANSPARENCIAS

- Hoja para 20 transparencias de 35 mm. con entrada superior
- Hoja para 20 transparencias de 35 mm. con entrada lateral
- Hoja para 20 transparencias de 35 mm. especial para caja o archivero
- Hoja para 12 transparencias de 6 x 6 cm. con entrada superior
- Hoja para 9 transparencias de 6 x 7 cm. con entrada superior
- Hoja para 3 tiras de transparencias de 120
- Hoja para 4 tiras de transparencias de 120
- Hoja para 20 transparencias de PVC de máxima resistencia
- Funda para transparencias de 35 mm.
- Funda para transparencias de 6 x 6 cm.
- Funda en tira Frosted Back de 32 1/4" 82 cm.

NEGATIVOS

- Hoja para 42 negativos en 7 tiras de 6 cuadros con entrada lateral
- Hoja para 30 negativos en 6 tiras de 5 cuadros con entrada superior
- Hoja para 35 negativos en 7 tiras de 5 cuadros con entrada lateral
- Hoja para 4 tiras de 120 horizontales
- Hoja para 3 tiras de 120 verticales
- Hoja de PVC para 36 negativos en 6 tiras de 6 cuadros
- Funda en rollo para negativos de 35 mm. de 1000' 305 m.

-
- Funda en rollo para negativos de 35 mm. de 250' 76 m.
 - Funda en rollo para negativos de 120 de 1000' 305 m.
 - Funda en rollo para negativos de 120 de 250' 76 m.
 - Sobre de cartulina libre de ácido para negativos en funda de 35 mm. y 120.

IMPRESOS

- Hoja para 8 fotografías de 3.5 x 5" 3x
- Hoja para 6 fotografías de 4 x 6" 4x
- Hoja para 4 fotografías 5 x 7" 5x
- Hoja para 2 fotografías 8 x 10" 8x
- Hoja para fotografía carta 8 1/2 x 11"
- Funda para impresiones de 4 x 5"
- Funda para impresiones de 5 x 7"
- Funda para impresiones de 8 x 10"
- Funda para impresiones de 8.5 x 11" tamaño carta
- Funda para impresiones de 11 x 14"
- Funda para impresiones de 16 x 20"
- Funda para impresiones de 20 x 24"

PLACAS

- Hoja para 4 placas de 4 x 5"
- Hoja para 2 placas de 5 x 7"
- Hoja para 1 placa de 8 x 10"
- Funda para placa de 4 x 5" abierta
- Funda para placa de 4 x 5" Frosted Back
- Funda para placa de 5 x 7" abierta
- Funda para placa de 5 x 7" Frosted Back
- Funda para placa de 8 x 10" abierta
- Funda para placa de 8 x 10" Frosted Back
- Sobres de papel libre de ácido de 4 solapas para placa de cristal de 5 x 7"
- Sobres de papel libre de ácido de 4 solapas para placas de nitrato de 5 x 7"
- Sobres de papel libre de ácido de 4 solapas para placa estereoscópica

Carpetas y cajas de polipropileno negro para archivo de hojas.

TRANSPARENCIAS

- Carpeta de concha de almeja, 1" de capacidad
- Caja para 70 hojas (aprox.= con varilla)
- Caja para 300 transparencias (aprox.) de 35 mm.

NEGATIVOS

- Caja para 30 sobres de negativos de 35 mm.
- Carpeta de concha de almeja, 1" de capacidad
- Caja para 70 hojas (aprox.) con varilla

IMPRESOS

- Caja para fotografías de 11 x 14 x 4"
- Caja para fotografías de 4 x 5", 4 x 6" y carté de visite
- Carpeta de concha de almeja, 1" de capacidad
- Carpeta Master de 2" de capacidad de keratol negro
- Carpeta PRO-LINE 1 1/2" de capacidad
- Caja para 70 hojas (aprox.) con varilla
- Carpeta Porta-folio para 11 x 14" x3/4"
- Carpeta Porta-folio para 16 x 20" x3/4"
- Carpeta Porta-folio para 20 x 24" x1 1/4"
- Portafolio de concha de almeja 8 x 10 x 2" de material neutro
- Portafolio de concha de almeja 11 x 14 x 2" de material neutro
- Portafolio de concha de almeja 16 x 20 x 2" de material neutro

PLACAS

- Caja para 30 placas estereocópicas
- Carpeta de concha de almeja, 1" de capacidad
- Caja para 70 hojas (aprox.) con varilla

-
- Caja de concha de almeja para 4 x 5"
 - Caja de concha de almeja para 5 x 7"
 - Caja de concha de almeja para 8 x 10"

El material debe almacenarse por separado tomado en cuenta el formato, cada medida y soporte requieren de cuidados especiales y diferentes. Las fotografías impresas deben guardarse en posición horizontal en las cajas, carpetas o portafolios. Las transparencias y negativos se pueden guardar en posición vertical dentro de las carpetas, cajas o archiveros. las placas deben colocarse verticalmente sobre su lado más largo dentro de las cajas o gavetas metálicas, protegiendo a cada placa con una guarda de papel o funda especial y separándolas una de otra con separadores plásticos. Una vez guardadas en el material adecuado se recomienda colocarlas en archiveros o librerías diseñados especialmente para el almacenamiento del acervo. Para una mejor conservación del material se recomienda que los muebles sean fabricados de material esmaltado con tratamiento especial que evitará que se afecten las imágenes.

CAPITULO III

ORGANIZACION DEL ACERVO DE LA FOTOTECA DE
LA E.N.A.P.

ARTE UNIVERSAL

DEFINICION DEL AREA DE ARTE UNIVERSAL

El arte abarca todo el conjunto de expresiones resultantes de la necesidad del hombre por expresar la realidad durante toda la historia de su evolución. Esta evolución ha sido dividida para su estudio en épocas o corrientes, caracterizándose cada una de ellas por cánones y valores estéticos definidos que respondían o responden a las necesidades y conceptos artísticos, culturales y filosóficos de un momento histórico en particular convirtiéndose entonces en una muestra del desarrollo estético de la humanidad.

Es por esto que el arte creado en todos los países y épocas históricas se encuentran clasificados en lo que se denomina Arte Universal, entendiendo también que en todos los países a la historia nacional individual se le dedicará un apartado especial completamente diferenciado del estudio del arte en el mundo, llegándose incluso a nombrar dos categorías diferentes de arte: el arte nacional propio de cada país, y el existente en el resto del planeta. (Arte en México y Arte Universal).

IMPORTANCIA DEL AREA

El arte universal es el punto de partida para cualquier clasificación del arte porque en él se conjuntan todos los géneros lo conforman. También permite compilar a todas las manifestaciones que no están clasificadas en ningún género estilístico, geográfico o temporal.

Abarea el período histórico y geográfico más amplio de todas las expresiones artísticas del hombre, permitiendo comprender y analizar la interacción que los diferentes géneros o corrientes han tenido entre sí, y ofreciendo además la oportunidad de apreciar la evolución técnica y conceptual que ha tenido la humanidad al puntualizar las diferencias de las mismas.

PERIODO HISTÓRICO

El apartado de Arte Universal cuenta con material de diferentes épocas y corrientes artísticas en diversas manifestaciones distribuidas en varios países. Este material, a su vez, está organizado en manera cronológica dentro de cada área y dependiendo de los campos iconográficos.

Este es un muestreo muy sintetizado de la evolución del arte en los diferentes continentes dando ejemplos de la cultura pompeyana, el Gótico, el Renacimiento, el Barroco, el Realismo, el Impresionismo, el Postimpresionismo, el Expresionismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, la Bauhaus, el Op Art, el Arte Abstracto y terminando con análisis compositivos de obras maestras.

POMPEYA (ROMA CLÁSICA)

Fue fundada en el siglo VIII a.C. por los oscos y perteneció a los etruscos, a los griegos y, posteriormente a los samnitas. Al finalizar las Guerras Samníticas (siglo I a.C.), pasó a Roma, convirtiéndose rápidamente en un importante centro comercial y cultural. Fue sepultada bajo las cenizas de la erupción del Vesubio el 24 de agosto del año 79 d.C.

ARQUITECTURA

El arte romano se singulariza por la grandiosidad, la magnificencia y la solidez de sus monumentos, rasgos en los que se advierte la influencia de las artes etruscas y griegas. Los monumentos más típicos de la arquitectura romana son las basílicas y los lugares de administración de justicia (Basílica de Constantino); las termas destinadas a baños públicos (Termas de Caracalla); los anfiteatros; los teatros; los circos (El Coliseo en Roma); los arcos del triunfo (el de Constantino en Roma); las obras de ingeniería, como son los acueductos (en Segovia, España) y los puentes (Alcántara, sobre el Río Tajo). Los templos tenían forma rectangular (Nimes) o circular (Tivoli), y en ellos se manifiesta la influencia griega.

El plano del pueblo romano consistía en dos calles principales pavimentadas, alrededor de las cuales una red de calles subsidiarias se extendía frecuentemente alineadas por colonias.

La casa tradicional se construía alrededor de un salón central, el atrium, con un techo abierto que proveía luz y aire. El atrium era el cuarto de recepción principal y estaba flanqueado por los dormitorios, con el comedor al final, del lado opuesto a la entrada principal. Después se volvió elegante agregar el peristilio, un jardín rodeado de columnas, detrás del atrio.

ESCULTURA

El gusto por el arte griego se refleja en las copias de esculturas griegas hechas en mármol y bronce. La escultura, severa y llena de dignidad, es en un principio iconográfica y verística; la época augústea se caracteriza por el relieve histórico y el retrato. Durante la república se desarrolló un gran realismo en contraste a las versiones idealizadas del arte griego.

PINTURA

La pintura tiene un carácter realista y decorativo. Aunque al principio se utilizaron piedras multicolores, las pinturas murales ricas en colorido de la inicial Roma fueron construidas para contrastar con los pisos con diseños geométricos o figurativos en blanco y negro. Ocasionalmente los efectos tridimensionales sugieren figuras varias contra fondos o paisajes bien elaborados o perspectivas geométricas. También en la pintura se encuentran muestras de construcciones arquitectónicas y de las costumbres y vida cotidiana del momento.

MOSAICO

El trabajo en mosaico fue introducido en Roma desde Grecia. Consiste en pequeños cuadrados (tessella) de piedra o baldosa colocados en mortero fino sobre una firme

cimentación. Con mosaico también se decoraban paredes y bóvedas, y en ocasiones también se utilizaba vidrio chapeado en oro para dar mayor brillo. Generalmente un piso de mosaico formaba parte de un esquema de decoración interior en los edificios o templos.

Posteriormente los mosaicos, particularmente en el Imperio, fueron divididos por temas e ilustraban una amplia variedad de sujetos en casi todos los aspectos de la vida romana, así como dioses y personajes mitológicos.

GÓTICO

El arte gótico, nacido en Francia en la primera mitad del siglo XII, se desarrolla durante cerca de 400 años y se manifiesta en todos los países de Europa y del Oriente latino. Se caracteriza por construcciones finas y sofisticadas y por la pintura, la escultura y las artes decorativas, que fueron influenciadas por este estilo arquitectónico.

En el apogeo del gótico (siglo XIII), las formas arquitectónicas de los santuarios se adornaron con esculturas, estatuas, capiteles, gárgolas, archivoltas, agujas, sillerías de madera, veletas de bronce, tapicerías, ornamentos de Iglesia, miniaturas, pinturas, orfebrería, cerámica, etc...

Durante los siglos XIII y XIV, el estilo gótico se caracteriza por el predominio de grandes rosetones, y más adelante se transforma en flamígero y florido.

ARQUITECTURA

El énfasis por la fuerza y la solidez de la pared, necesaria en la arquitectura románica, se reemplazó por el deseo de crear un tipo construcción que logra incrementar los efectos de luz, ligereza y altura. La luz y la ligereza se obtienen alargando el tamaño de los miembros arquitectónicos, haciendo que la decoración arquitectónica sea delicadamente lineal y mediante la apertura de grandes ventanas en el espacio existente entre los soportes de la estructura.

La impresión de altura elevada fue realizada por el grabado delicado y los fustes extendidos en la superficie de los pilares y las paredes, que a menudo corren

ininterrumpidamente desde el piso hasta el inicio del costillar de la bóveda. En la bóveda, el costillar continúa la línea hecha por los fustes para que visualmente cada salón de la Iglesia forme una estructura completa y unificada.

El desarrollo del arco punteado y de la bóveda costillada permitió a los constructores expandir los salones o compartimientos rectangulares, y al existir menor empuje lateral del arco punteado las estructuras pueden ser entonces más ligeras con grandes y largas ventanas.

Las fachadas del transepto y del frente occidental de las catedrales góticas ofrecen la oportunidad para la decoración exterior (portales esculpidos con esculturas en los arcos y en las jambas, rosetones de vidrio emplomado, formas geométricas, etc...).

Una característica importante en el esquema de la catedral francesa son los arbotantes decorados con pináculos espigados de elegante piedra tallada formando un sistema de andamiaje permanente y de gran importancia en la ingeniería de la Iglesia.

La elevación y el plano de la catedral francesa del arte gótico sigue un patrón adaptado del románico. La elevación de Chartres, la primera catedral del Alto Gótico, consiste de una alta arcada con arcos punteados, una galería que ha sido encogida por una banda decorativa (triforio), y una amplia área de ventanas compuesta por dos ventanas ojivales y un ojo de buey ornamentado.

ESCULTURA

Al inicio del periodo gótico, una gran cantidad de escultura en piedra se utilizó para decorar la arquitectura. La escultura fue principalmente proyectada para embellecer los diseños de los arquitectos de las catedrales, y su ubicación, temática, tipo e inclusive su forma estaba dictaminada por la arquitectura en la que se fijaba.

El portal occidental de Chartres, El Portal Real, ilustra el uso de la escultura al servicio de la arquitectura en el Románico y en el principio del Gótico. El dintel está lleno con una fila de figuras bajo la arcada, los arcos encima de la entrada, están rodeados de tres filas con figuras sentadas, y el espacio entre el dintel y el tímpano está ocupado con figuras alargadas del Redentor y los símbolos de los evangelistas, cuidadosamente diseñado para ajustar dentro del espacio semicircular disponible.

Las columnas que flanquean la entrada tienen capiteles con figuras de escenas bíblicas, y en el lugar de los fustes se encuentran figuras alargadas que toman como base las proporciones de las partes arquitectónicas que reemplazan. Las figuras están de pie, con las cabezas erectas y la mirada hacia el frente, con gestos restringidos por el estrecho espacio que ocupan por el fuste de la columna. Mucho del tallado de estas figuras toma la forma de superficies moldeadas cuyas líneas horizontales y verticales enfatizan la forma del fuste.

VITRALES

La introducción de ornamentos lineales (decoración de piedra delicadamente cortada basada en patrones geométricos), creó grandes efectos de luz y ligereza.

En las catedrales góticas, las ventanas son tan largas que virtualmente se convierten en paredes de vidrio y juegan un papel importante en la decoración. Cuando fue posible las ventanas se llenaron con vidrio coloreado formando patrones, representando figuras o ilustrando escenas de la Biblia o de otras historias.

La técnica del coloreado del vidrio y su montaje en marcos de metal para formar ventanas decorativas se utiliza desde la época Carolingia aproximadamente, y las ventanas del siglo XII muestran que para entonces este arte estaba realmente avanzado.

A medida que el tamaño de la ventanas aumentó, los marcos de metal no fueron suficientes para soportar el peso del vidrio. Se necesitaron entonces soportes de piedra, al principio de forma circular (losas perforadas), y después ornamentos en línea (delicadas bandas de piedra cortada) fueron empleados para cargar el vidrio. Los ornamentos rápidamente asumieron elaboradas formas decorativas y eventualmente dominaron el vidrio emplomado.

La Rosa Occidental de Chartres muestra el perfecto balance entre la decoración interior y le exterior. En el exterior, el ornamento de piedra provee una decoración satisfactoria que ajusta bien con la composición de la fachada occidental. En el interior de la catedral, el patrón se ve al revés, resaltando las formas decorativas que permiten los ornamentos de piedra al paso de la luz. El tema del ventanal es el Último Juicio, en el centro de la rosa se encuentra Dios en el Juicio, lo rodean los Apóstoles y en el anillo exterior se encuentran los bendecidos y los condenados.

El programa de figuras e historias contenidas en las series de ventanales fue cuidadosamente planeado. Numerosas escenas de la Biblia, historias de santos y de la vida cotidiana del pueblo fueron elegidas para dar una visión enciclopédica de la historia cristiana del mundo.

Para acomodar estas numerosas escenas, las ventanas fueron divididas en áreas pequeñas. Por ejemplo, un ventanal que tenga el tema del Buen Samaritano contará la historia en escenas sucesivas y posiblemente podrá contener escenas decididas por el donante de la ventana.

Diferentes moldes incluyen estas escenas, y los espacios sobrantes se llenaban con patrones. Así, el ventanal instruía cuando se miraba de cerca y daba un efecto decorativo cuando era visto de lejos.

RENACIMIENTO

Surgido en Italia a inicios del siglo XV (Quattrocento), y terminó en el siglo XVI. En el arte se caracterizó por la liberación absoluta del artista, la extrema armonía formal y el respeto de las formas y los cánones clásicos. En esta búsqueda de la belleza a través de un nuevo ideal artístico, cuyo primer escenario fueron las ciudades italianas de Florencia, Venecia, y Roma, se immortalizaron Leonardo Da Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Cellini, Tiziano, etc...

En Francia, el Renacimiento tuvo una gran repercusión: la arquitectura se orientó hacia un vigoroso clasicismo, brillo la escultura (Goujón, Pilon) y floreció una forma nueva de pintura (Escuela de Fontainebleau).

En España, donde el Renacimiento coincide con el resurgir nacional que imprimió al país el reinado de los Reyes Católicos, las aportaciones italianas, sumadas a la manera mudéjar, originaron el *estilo plateresco*, en el que se distinguieron los arquitectos Juan Guas y Enrique de Egas.

La influencia italiana, matizada, influyó decisivamente en la arquitectura (Juan de Herrera, arquitecto de El Escorial), la pintura y la escultura (Juan de Juanes, Alejo Fernández, Pedro Berruguete, Luis de Vargas, Luis Morales).

Al mismo tiempo que el plateresco en España, y originado de modo semejante, apareció en Portugal el *estilo manuelino* (Batalha, Belem, Coimbra), que fue italianizándose paulatinamente a partir del siglo XVI.

ARQUITECTURA

La arquitectura renacentista francesa se inspira en el decorado italiano o en las formas de la antigüedad. La vertical y la horizontal, el arco, los órdenes clásicos dentro de una rigurosa euritmia numérica, representaron el ideal de la belleza arquitectónica. La rica mezcla de materiales (oro, mármol, madera, etc...) crea contrastes de texturas y coloridos que exaltan los detalles de la decoración.

PINTURA

Se registra el triunfo del naturalismo y de la creación artística individual. La renovación hacia lo clásico se realizó especialmente a través del estudio de lo natural y de la aplicación de las leyes de la perspectiva.

BARROCO

Nacido en los siglos XVII y XVIII en contraposición al Renacimiento clásico. Floreció en Italia entre 1630 y 1750. Fue un estilo reforzador de todas las tácticas de impacto y los trucos visuales. Las principales características son el triunfo de la línea curva, la búsqueda de planos grandiosos, la exuberancia de la decoración, una especial atracción por la escultura del movimiento, la riqueza del color y los materiales y el deseo por la unidad y el orden.

Los países germánicos fueron muy influidos por este amor al lujo, como puede verse en la Iglesia de San Juan, en Munich, obra de Asam; y la de los Teatinos, en la misma ciudad, de Cuvillies, autor también del Palacio de Amalienburgo. El arte austríaco se distingue por su armoniosa sobriedad, gracias a Fischer d'Erlach (San Carlos de Viena) y a Hildebrandt (Belveder de Viena y Palacio de Mirabell, en Salzburgo).

En España, el barroco se mezcla a veces con elementos hispanoárabes y constituye un arte nacional, gracias a su interpretación por Churriguera (Palacio de San Telmo, en Sevilla; Sacristía de la Cartuja de Granada; Palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia).

La riqueza de los santuarios de Hispanoamérica se debe sobre todo a la introducción del barroco español. Jerónimo de Balbás realizó el Altar de los Reyes en la Catedral de México (1718-1737).

El barroco no se desarrolló tanto en Francia como en otros países católicos, pues tuvo que enfrentarse ahí con el apogeo del clasicismo. De todos modos se distinguieron Huet, Bérain, Audrín y los hermanos Rousseau.

ARQUITECTURA

Estilo arquitectónico caracterizado por la profusión de adornos, y una nueva libertad llena de fantasía en la búsqueda por el movimiento. Los techos artesonados constituyen un elemento de decoración interior, así como la escultura se desarrolla como un elemento ornamental y fantástico que acentúa el movimiento de los espacios arquitectónicos.

La Catedral de la Ciudad de México es un edificio cuya arquitectura permanece fiel a la tradición, está adornado con columnas y estatuas sobrepuestas, cortado con frisos y con una extraordinaria profusión de volutas, arabescos y filigranas, realizados a veces por azulejos.

ARTE FLAMENCO

Se denomina flamenco al arte que se desarrolló en las regiones que actualmente forman parte de Bélgica. El siglo XVII vio el nacimiento de una nueva nación, la República Holandesa, y una nueva escuela de pintura, la holandesa. Durante dos siglos, las artes visuales, especialmente la pintura, florecieron en los Países Bajos. En el siglo XV, Bruges y Ghent produjeron maestros como van Eyck, y Hugo van der Goes, y en el siglo XVI Peter Bruegel fue sólo uno de una generación de artistas que florecieron en Antwerp.

ARQUITECTURA

El estilo románico está representado por las Iglesias de San Bartolomé (Lieja), de Santa Gertrudis (Nivelles) y la Catedral de Tournai, y el gótico en Audenarde, Bruselas (Santa Gúdula), Amberes (Catedral de Nuestra Señora) y Lija (Iglesia de Santiago).

La arquitectura civil también adoptó la construcción gótica en las lonjas de Ypres y Brujas y en las casas consistoriales de Bruselas y Lovania; el Ayuntamiento de Amberes es la única muestra de las formas renacentistas.

El barroco se impone en las Iglesias del siglo XVII y en el conjunto de edificios que circunda la Plaza Mayor de Bruselas (1696-1720). Una corriente neoclásica se abre camino poco a poco al mismo tiempo y triunfa más tarde (Museo de Bellas Artes y el Palacio de Justicia, construidos por Balat y Poelaert, respectivamente).

Posteriormente existen tendencias renovadoras en las que se destacan Henry van de Velde y Horta (Museo de Tournai y Casa del Pueblo en Bruselas).

PINTURA

Se considera como creador de la pintura flamenca a Jan van Eyck, admirable paisajista y retratista. De la misma época (siglo XV) o continuadores suyos son el maestro de Flemalle, Roger van der Weyden, P. Christus, H. van der Goes, y G. David, a quienes se opone el genio excéntrico del Bosco.

En el siglo XVI contribuyen a la celebridad de la escuela de Amberes: Metzys, Patinir, van Orley y Brueghel, a los que pronto habrá que añadir los nombres de Rubens, Jordaens y Van Dyck. El retrato tiene a su más alto representante, en la primera mitad del siglo XVII, en A. Van Dyck. Posteriormente mencionaremos a Verhaghen, Navez y, a partir del siglo XIX a Ch. De Groux, Stevens, Permeke y Ensor.

Los Países Bajos fueron famosos por sus pintores paisajistas, pero al principio del siglo XVII, en Haarlem, una escuela de pintura paisajista apropiada para la nueva nación fue creada por un grupo de pintores, incluidos Peter Molijn (1595-1632), Isafas van de Velde

(cerca 1591-1630), Salomon van Ruisdael (cerca 1584-1632), y Jan Porcellis (cerca 1584-1632).

En contraste con los espléndidos y brillantemente coloreados pero altamente artificiales panoramas creados por algunos maestros como Peter Bruegel, esta nueva generación pintaba pequeños cuadros de sombrío realismo. Ellos usaban bajos horizontes, expansiones de cielo y una paleta tan muda que con frecuencia era en tonos grises o cafés, llamada *grisalle*.

Los motivos favoritos en ese tiempo eran riberas de canal y estuarios, pero Porcellis se especializó en temas marinos. Pero aún con muchas marinas que retrataban buques y aún también eventos navales de importancia histórica se encuentran proyecciones basadas en textos bíblicos.

Albert Cuyp (1620-1691) fue uno de los más brillantes de la generación de pintores que, en la mitad del siglo, desarrolló y enriqueció el nuevo paisaje realista holandés. El principio de su trabajo sigue la tradición de Haarlem de bajos horizontes y a menudo desolados rasgos de extensiones de agua y diques pintados en colores sombríos.

Sus temas favoritos fueron los rebaños de ganado vistos desde su hogar. Fue uno de los más versátiles paisajistas, pintando tanto espléndidas marinas como ocasionalmente retratos y bodegones.

Existen varios tipos de bodegones, cada uno con sus propios especialistas. Existen flores, desayunos, banquetes, frutas e incluso peces. Algunos de los primeros bodegones tienen un significado religioso: por ejemplo, un bodegón puede tener a Cristo con Martha y María de fondo. Otra obra fue el *Vanitas*, un recordatorio de la locura de todos los humanos por esforzarse y de lo inevitable de la muerte y del Juicio Final.

Cada objeto es emblemático: coronas y espadas o libros representan las ambiciones humanas; los instrumentos musicales son imágenes de placeres frívolos. Estos objetos pueden agruparse también alrededor del símbolo de la mortalidad, típicamente un cráneo, pero un reloj de arena, una vela o una burbuja de jabón pueden servir para lo mismo.

ESCULTURA

La escultura gótica flamenca, influida por el arte francés, empieza a desarrollarse en el siglo XV con Claus Sluter. La orfebrería, ejecutada en la región del Mosa, había ya adquirido gran renombre en el siglo XII.

En la estatuaría de gusto renacentista hay que citar los nombres de Mone, Dubroeuq, Fayd'herbe, y Delvaux. Entre los artistas de la época moderna sobresalieron P. De Vigne, Lagne, y Constantin Meunier.

REALISMO

En las letras y en las artes se entiende por realismo toda la tendencia encaminada a una reproducción lo más fiel posible y apartada de toda arbitraria idealización. Posteriormente se le dió el nombre de naturalismo.

En sus temas, basados directamente en la observación de su alrededor, Gustave Courbert (1819-1877) reaccionó no sólo contra la estéril pintura academicista del momento, sino también contra las exóticas fantasías de la escuela Romántica. En sus paisajes, con un trabajo sólido y vigoroso, ampliamente aplicado, transmite un poderoso sentido de árboles y rocas con presencias físicas.

Al pintar sintió que debía representar únicamente lo que es tangible y visible. Los héroes de su arte son todos los valores comunes, e implícitamente se encuentra la convicción de que la sinceridad y los verdaderos sentimientos únicamente pueden encontrarse a través de las personas trabajadoras.

Las pinturas de Courbert impresionan por su tamaño y lo directo de su mensaje, pero Honoré Daumier (1810-1879) lo aventajó como crítico social gracias a la agudeza de su intelecto. Evitó el sensacionalismo y el sentimentalismo que en ocasiones marcaba el trabajo de sus amigos Corot y Millet, y en sus satíricas litografías examina todos los niveles de la sociedad parisina con un ojo que a la vez es salvaje y compasivo.

Atacó la corrupción del gobierno y la vanidad y la hipocresía de la burguesía. Su visión lo convirtió en el más profundo de los realistas, pero su monumental estilo no es naturalista.

IMPRESIONISMO

La palabra Impresionismo fue acuñada originalmente por el periodista Louis Leroy al publicar una reseña sobre la primera exhibición del grupo Impresionista en la revista *Le Charivari* en 1874. Trataban de reproducir sus emociones frente a la realidad mediante los valores de la luz y el color. Las características principales de esta escuela son la exaltación gozosa de la luminosidad y el fervor por la belleza de la vida reflejadas por la yuxtaposición de tonos o colores puros hábilmente combinados para recrear en el lienzo la visión del pintor en un momento determinado.

Esta tendencia propone exponer directamente las impresiones experimentadas por el artista ante la naturaleza. Valúa el desnudo no idealizado y utiliza como tema la vida diaria sin dramáticos cambios tonales. Las composiciones emplean la asimetría e incluso cortan parte de la figura con motivos enmarcando los lados del cuadro, especialmente en los paisajes.

Creían en el tipo de paisaje pintado al aire libre que verdaderamente representara cómo lucía la naturaleza en el momento de ser pintada, en cómo las formas y los colores eran afectados por el juego de la luz y la atmósfera, y las distorsiones ópticas eran provocadas por la distancia.

El Impresionismo se inició en la década de 1860, arraigó en la década de 1870 y sufrió cambios y finalmente se desintegró en la década de 1880.

La década de 1860 fueron los años formativos. Todos los impresionistas nacieron entre 1830 y 1841: Camille Pissarro (1830-1903), cuyos paisajes pintados al aire libre fueron un factor para el desarrollo del Impresionismo; Eduard Manet (1832-83), el más conservador del grupo y muy influenciado por los grandes maestros, especialmente los españoles como Goya; Edgar Degas (1834-1917), que estudió como alumno de Ingres e inicialmente preocupado por reconciliar los recursos estilísticos y visuales del Impresionismo con la tradición clásica de la pintura europea; Alfred Sisley (1839-99), el más individual del grupo; Paul Cézanne (1839-1906) quien es colocado junto a los Impresionistas, pero que es mejor visto como pintor postimpresionista; Claude Monet (1840-1926) probablemente el más

brillante pintor de paisajes en el grupo y ciertamente el artista que acarrea el bocetaje de sensaciones ópticas; y Pierre Auguste Renoir (1841-1919), quien se convirtió en uno de los grandes maestros del desnudo femenino.

Los grandes años del Impresionismo, de 1869 a 1876, siempre se asociarán con paisajes pintados a lo largo de las riberas del río Sena, y con pequeños centros localizados dentro de la ciudad de París. Fue aquí donde Monet y Renoir, tratando de registrar el inquieto movimiento del agua, perfeccionaron el característico método impresionista de romper las formas en fragmentos de color puro, un mosaico de manchones de pintura que se fusionan solamente cuando son vistos a cierta distancia.

En el deseo de lograr inmediatas y frescura, los impresionistas rechazaron el tradicional proceso de preparación. Ellos hicieron mucho del acto de pintar, pintando al aire libre y frente al tema; de forma sumamente espontánea y logrando que la inspiración se convirtiera en cuestión de emoción y no de imaginación.

El Impresionismo tuvo problemas al final de la década de 1870. Renoir brevemente fue influenciado por la pintura renacentista italiana y comenzó a pintar figuras más claras y cuidadosamente delineadas. Poco después volvió a pintar figuras más sueltas, a menudo con carácter mitológico, pero su coloración se volvió más cálida. Monet respondió diferente. Prosiguió el incremento sutil de los efectos de luz, notables en varias series de pinturas sobre un mismo lugar en diferentes épocas del año o en diferentes horas del día. Además logró transmitir de manera convincente los efectos naturales vistos como parte del objeto representado.

Mucho del trabajo de Monet desde el principio de la década de 1880 en adelante está enfocado en la búsqueda del aumento de la riqueza pictórica en la técnica sin sacrificar el final del Impresionismo. Encontró efectos cada vez más ricos en las formaciones de pigmentos y olas de color que se relacionaban con las formas naturales incrementando su tenuidad.

El desarrollo de Monet fue característico de la segunda fase del Impresionismo, cuando el estilo de vida en sí mismo fue asunto de mucho más escrutinio que el mundo que se suponía se recapturaba en las telas.

El trabajo posterior de Degas, a menudo en pastel (que le permitía retener un énfasis lineal sin sacrificar color), revela una obsesión por media docena de temas constantemente

repetidos. Uno de ellos fue el desnudo en alrededores familiares. El trabajo de Degas muestra que estaba tan consciente como Monet de que la riqueza de una técnica (en su caso el pastel) puede contribuir en mucho en el efecto final, como la exactitud de las formas observadas y su ligereza.

Camille Pissarro buscó el perfeccionamiento del estilo convirtiendo las líneas de color puro en un patrón ordenado. Este estilo fue parcialmente influenciado por el contacto con Seurat y su vasto conocimiento del Neoimpresionismo y el Puntillismo. Pero aunque el estilo puede cambiar, los temas de Pissarro recuerdan mucho al estilo antes mencionado. Su fase puntillista afortunadamente pasó, y sus últimos diez años Pissarro encontró una inspiración renovada en la forma de un Impresionismo mucho más cercano a su trabajo en la década de 1870.

POSTIMPRESIONISMO

La palabra Postimpresionismo significa simplemente "después del Impresionismo". Como ha sido indicado, los impresionistas realizaron un laberinto sin salida para ellos mismos y la fase final del Impresionismo se funde con el Postimpresionismo, cuyos exponentes principales, mientras retenían la mayoría de las motivaciones del Impresionismo (los temas cotidianos, el sentimiento por la luz, la expresión por medio de colores fuertes y claros) buscaron reenfatar la estructura y el contenido de sus obras.

Cezanne tomó de Pissarro, Monet y Renoir la concepción del modelado mediante pequeños brochazos cargados con color puro, pero fue más lejos, al percatarse de que las líneas organizadas paralelamente una junto a la otra, a diferencia de colocarlas en diferentes posiciones, podrían sumar coherencia al conjunto del diseño, y contribuir a su peso y su estabilidad.

El no estaba interesado en cómo la luz solar disolvía la forma, sino en cómo impactaba sobre las formas y en cómo sus cambios de coloración en relación al brillo del sol, las sombras y las resacas, podrían reforzar su estructura. El interés en la estructura, más que el registro de las formas disolviéndose en la luz y las texturas superficiales, aplicaba igualmente bien cuando la luz solar no estaba directamente presente.

Es interesante en el trabajo de Seurat, cómo las figuras se relacionan unas con otras y cómo están colocadas en un esquema geométrico. Estos efectos son altamente calculados y serenos. Como en el caso de Cezanne, el estilo de Seurat fue un ejemplo atractivo de seguir. Pero aunque a Seurat le gustaba pensar en el Puntillismo como un científico, el método dependía completamente de la delicadeza y la sensibilidad del pintor.

Seurat y Cezanne no estaban particularmente interesados en el contenido emocional del tema. Este aspecto fue explotado por Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Vincent Van Gogh (1853-90) y Paul Gauguin (1848-1903).

El trabajo de Lautrec tiene sus raíces en el trabajo de Degas. Existe el mismo punto de vista informal, similar en el planteamiento del espacio, y un comparable énfasis en el perfilado de las figuras, que también están recortadas por los bordes de la composición. Como características personales, están lo aplanado de las figuras (como influencia de los carteles japoneses), el matiz de caricatura, y el color esencialmente simplificado y no natural.

En muchas de sus mejores pinturas aparecen cantantes y bailarines y otros actores del momento. El temperamento de Lautrec con lo incisivo, y a menudo ingeniosamente brillante de su dibujo, lo situó entre los grandes diseñadores de carteles (en total 31).

Vincent Van Gogh creó pinturas con intenso movimiento. Sus primeras pinturas, influenciadas por la Escuela Hague y los ilustradores periodísticos ingleses, eran de tonos oscuros y usualmente talentosamente sombríos.

Después de mudarse a París en 1886 fue fuertemente influenciado por los impresionistas tanto en sus composiciones como en su temática y su técnica. A partir de entonces se nota la influencia de los carteles japoneses, especialmente en el perfecto recorte de las siluetas y la simplificación del colorido. La extrema tensión nerviosa se expresa en su trabajo a través del ritmo reforzado de la composición y la inquietante sensación de movimiento que transforma los temas tranquilamente ordinarios.

Las primeras tentativas de trabajo de Paul Gauguin están en el usual idioma impresionista, pero a mediados de la década de 1880, Gauguin se había desarrollado inquietamente y necesitó un estilo que fuera al mismo tiempo rico y más artificial, simple y más bárbaro, aspirando a la condición de arte folklórico.

EXPRESIONISMO

Los precursores del expresionismo a fines del siglo XIX son Munch, Ensor y Van Gogh. En las obras de estos maestros se destacan la simplificación del dibujo y la violencia y el carácter arbitrario de los colores en aras de la fuerza de la expresión y de un concepto generalmente pesimista del destino humano.

Este movimiento se desarrolló en Alemania. Representaba una posición opuesta a la del Impresionismo, o sea, la total aplicación del artista a la expresión de sus sentimientos internos. En la pintura se manifestó por la preponderancia concedida al color intenso y a la deformación formal.

Sus principales representantes son: el grupo Die Brücke (El puente, 1905), con Nolde, Kirchner, Müller y Heckel, y Der Blaue Reiter (El jinete azul, 1911) con Marc y Kandinsky, y más tarde Kokoschka y en Francia, Soutine y Roualt. Der Blaue Reiter (Munich 1911-1914) evoluciona por su conexión con el cubismo y el futurismo, hacia la abstracción lírica.

La sátira política y social después de la Primera Guerra Mundial, es la temática preferida de Grosz, Beckmann y Dix. En el arte flamenco sobresalen Dermeke, De Sinet y Van der Berghe. En España, los pintores que más se han aproximado a esta tendencia son Picasso, en determinada época, Isidro Nonell, José Gutiérrez Solana y Rafael Zabaleta.

Hay que señalar también los grandes murales de los mexicanos Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo, y de los brasileños Portinari y Segall. En Francia, las figuras más representativas son: Roualt, Soutine, Gromaire y Dubuffet, y en los Estados Unidos triunfan, con "el expresionismo abstracto" Pollock y De Kooning.

CUBISMO

Se considera a Cezanne el precursor de este movimiento al afirmar que cualquier tema puede ser reducido a formas geométricas. En 1907, los dos principales pintores cubistas Picasso (1881-1973) y George Braque (1882-1963) estaban preocupados por el problema central de la forma en el arte de la pintura: el pintar el mundo natural tridimensional en una superficie bidimensional. Al contrario de la perspectiva renacentista, Picasso y Braque enfatizaron lo plano de la superficie pintada y trataron de consolidar el impresionismo a

través de la preeminencia concebida a los valores plásticos, con una violenta deformación de los objetos.

Cubismo analítico.- La primera pintura cubista *Las Demoiselles d'Avignon* (*Las Señoritas de Avignon*) de 1907, hecha por Picasso, no está completamente resuelta en el sentido tradicional. No hay ilusión de profundidad en el espacio por lo que las figuras permanecen en la superficie de la tela.

Una de las metas de la pintura cubista era representar simultáneamente diversos aspectos de un mismo objeto y combinar así la información tomada desde diferentes puntos de vista, más que mostrar la vista que se observa desde una posición fija.

Inspirados en el arte africano, Picasso y Braque trabajaron furiosa e instintivamente en una cerrada cooperación, intentando producir imágenes reconocibles libres de las reglas de imitación. Este tipo de ideas fueron refinadas en innumerables telas que muestran generalmente objetos de la vida diaria o instrumentos musicales que se rodean a sí mismos.

Cubismo sintético.- Más que dar semblanzas del mundo material comenzaron a incluir los propios materiales heterogéneos en las pinturas (papel, recortes de periódicos, trapos, cartón, metal, arena, etc...). En *Guitar, Glass and Bottle* (*Guitarra, Vidrio y Botella*) de Picasso, el periódico no sólo se representa a sí mismo, es también un elemento decorativo abstracto en la composición; la palabra *Figaro*, cuidadosamente preservada, tiene asociaciones con el carácter de las óperas de Mozart así como con el vino, las mujeres y las canciones; las curvas moldeadas de la guitarra recuerdan las de un cuerpo femenino y las columnas de palabras en el periódico sugieren discursos y conversaciones. Trabajado al máximo, esta obra aparentemente simple se convierte en una llena de imaginativa sugestión y deleite.

El Aria de Bach (1914) de Braque, aunque es una de sus más simples trabajos, es mucho más poético y abiertamente decorativo y ofrece al espectador, quien está deseoso de participar en el juego mental y visual, una imagen completamente reconocible.

Las pinturas y las ideas del cubismo influyeron inmediata y profundamente. En Francia, los cubistas se exhibieron en el Salón de los Independientes en 1911. Entre los artistas estaban Jean Metzinger (1883-1956), Fernand Léger (1881-1955), Robert Delaunay (1885-1941), Picabia, Juan Gris, Villon y otros más.

Las formas cubistas encontraron eco en el moderno movimiento de la arquitectura e influenciaron el diseño decorativo. También en la escultura el cubismo tuvo una duradera influencia, destacando Duchamp-Villon, Brancusi, Arp, Lipchitz, y en algunas de sus obras los españoles Pablo Gargallo y Julio González.

ARTE ABSTRACTO

El denominado arte abstracto o no figurativo aparece primeramente en Europa y más tarde en el resto del mundo a partir de 1910. Los pintores y escultores utilizaron siempre las posibilidades que entrañan las líneas, las superficies, los volúmenes y los colores para trasladar al lienzo, según cierto orden, formas que han de obras en la sensibilidad e inteligencia humanas. Rechazaron la representación figurativa de la realidad, creando imágenes de origen puramente mental o transformando la inspiración recibida de la realidad en imágenes que no tienen con ésta más que una relación indirecta.

Encuentra sus antecedentes inmediatos en el cubismo y en el fauvismo, y sus mayores exponentes son Mondrian y Kandinsky. El arte abstracto tiende a la eliminación del sustrato de la realidad normal y se basa en la supremacía de los elementos lineales, del color y de la textura.

Quizá el más influenciado por este movimiento fue Vassily Kandinsky (1866-1944). Para él, como para otros, la abstracción pura era conseguida lentamente y a través de un profundo cuestionamiento. Deseubrió que las formas coloreadas pueden tener cualidades expresivas que permiten al artista hablar directamente de su estado mental o espiritual sin tener que comunicarse primero con el reconocible mundo material.

En general, los artistas franceses no cambiaron a la abstracción pero se mantuvieron firmemente en la posición de un mundo material reconocible, tomando lo positivo de aquellas cosas que la mente ofrece al ojo. El primer artista francés que exploró exitosamente la abstracción y de la cual tuvo una gran influencia antes de la Primera Guerra Mundial, particularmente con el grupo Blauer Reiter en Munich, fue Robert Delaunay (1885-1941).

Por 1912 desarrolló un arte que relucía con colores prismáticos, creía que el color en sí mismo puede ser la forma y el tema de una pintura. El poeta Apollinaire describió su trabajo como "arte puro".

El arte abstracto, al difundirse por el mundo ha adoptado nuevos aspectos: se ha producido un *arte abstracto de tipo expresionista*, consistente en manchas de color (tachisme) y otro en el que toda la estructura formal del cuadro queda suprimida (*arte informalista*). Entre los artistas más representativos de estas tendencias están Pollock, Gorky, y Hartung.

DADAISMO

Comenzó en Suiza en 1915. La palabra "dada" fue escogida al azar del diccionario y es usada como signo distintivo del movimiento por sus asociaciones pueriles.

Originalmente la actividad Dada se basó en la actividad de los cabarets y consistió de recitales y performances que intentaban impactar e insultar al público. Los artistas involucrados en este movimiento no se interesaban en crear obras de arte ni en reescribir las reglas del arte en términos modernos. Pretendían el retorno a la sencillez elemental, en oposición a toda suerte de retórica, y se inspiraban en los aspectos irracionales de la realidad. Sus actividades eran para protestar contra la guerra y la forma de pensar y los valores políticos, sociales y estéticos que perduraban en ese momento.

Las efímeras actividades Dadas no dejaron una huella permanente intencionalmente, y las revistas y manifiestos que produjeron fueron estrictamente fenómenos literarios. Visualmente, sin embargo, estos panfletos imitaban la barata vulgaridad de la impresión comercial y los pesados caracteres y las pesadas reglas que utilizaban fueron copiados por otros artistas.

En Suiza el arte abstracto tuvo todas las características de la novedad y el ataque perturbador que tan particularmente atrajeron a los dadaístas. Arte abstracto de toda Europa fue exhibido en una galería de Triztan Tzara, uno de los fundadores del Dadaísmo, pero fue Jean (Hans) Arp (1887-1966) quien introdujo los métodos anti-arte en trabajos permanentemente visuales. Acumulaba dibujos y papeles coloreados y los dejaba caer en el piso, entonces los acomodaba y en ocasiones trabajaba encima de ellos intentando producir una obra sobre la que no tuviera control.

Marcel Duchamp (1887-1968) llegó a Nueva York en 1915. Intentando presionar la libertad de los artistas por implementar sus propias reglas hasta el límite montó un urinal

prefabricado en una base manifestando que eso era una obra de arte si él la definía como tal, todo esto en un acto paralelo al Dadaísmo.

Su deliberadamente inconclusa obra de arte *The Bride stripped bare by her Bachelors, even* (La novia desnudada por sus solteros) de 1915-23, examina pesimistamente la relación entre el hombre y la máquina y lo futil de la existencia. Esto no es comprensible sin las notas de Duchamp, pero él siempre sostuvo que la obra de arte únicamente puede ser definida como un hecho puramente intelectual y mental, no visual.

Las actividades dadaístas tuvieron una particular atracción en Alemania al final y después de la guerra de 1914 a 1918, cuando ocurrió una verdadera revolución social y política. En Hanover, Kurt Schwitters (1887-1948) transformó la basura en obras de arte de exquisito refinamiento a través del collage, y en Colonia, Max Ernst (1891-1976) cortó y reensambló varias imágenes para crear un mundo de terror subconsciente.

BAUHAUS

Originalmente fundada antes de la Primera Guerra Mundial (1919) como una escuela-taller de diseño y arte decorativo, la Bauhaus tomó un nuevo aire bajo la dirección de Walter Gropius (1883-1969). Fue trasladada en 1925 a Dessau y clausurada por el gobierno nazi en 1933.

Gropius ya tenía reputación como un moderno arquitecto. Creía que a través del diseño y de la construcción la sociedad podría mejorarse, y esto, junto con una visión optimista de los beneficios materiales que una sociedad industrializada podría aportar, fue el propósito de la Bauhaus por reforzar la educación y la capacitación.

Los alumnos mantenían una capacitación rigurosamente teórica y práctica, y la Bauhaus atrajo a los más eminentes hombres en el arte alemán, incluyendo a Klee y a Kandinsky. De 1920 a 1930 fue el centro ideal de los más inteligentes movimientos artísticos de vanguardia (*Blau Rider* y *De Stijl*) y favoreció el desarrollo de varias tendencias artísticas contemporáneas.

Paul Klee (1879-1940) fue asociado con los artistas del grupo de *Blue Rider* y fue un dedicado maestro en la Bauhaus. Aprendió del arte parisino los valores de un estricto

orden pictórico, pero manteniendo la meta de su infleunciable y a menudo callado trabajo humorístico, expresó su visión interior en donde el hombre podía encontrar una completa armonía con el mundos natural y el mundo espiritual.

SURREALISMO

El autor del manifiesto surrealista y el definidor de este movimiento es el poeta francés André Bretón en 1924. En el manifiesto se invita a los escritores y artistas a expresar en sus obras la actividad original del pensamiento en forma irracional, preescindiendo de cualquier preocupación exterior, de toda norma estética y a exaltar lo subconsciente, los sueños, la libre asociación de imágenes y las manifestaciones de la vida síquica.

Como el Dadaísmo, el Surrealismo rechaza la necesidad del pensamiento y la conducta racionales, pero al contrario del Dadaísmo, tiene razonablemente bien definidos sus metas y propósitos. Estaba firmemente basado en la idea del psicoanálisis y de su lenguaje y su simbolismo. En particular los surrealistas estaban fascinados por el mundo de los sueños como una puerta hacia el inconsciente, y a menudo proyectaron fantasías y sueños en sus pinturas.

El Surrealismo propuso la legitimidad de los deseos subconscientes como base para la acción, y en el desarrollo de esta idea Breton se apoyó fuertemente en los escritos de Freud, quien formuló las fuerzas motivadoras de la sexualidad y la muerte.

El elefante Celebe de Ernst (1921) muestra a una criatura mitad elefante y mitad máquina, que inmediatamente se reconoce como el sueño o la pesadilla de la mente subconsciente más que de la mente consciente racional. Esta pintura está llena de detalles inconsistentes como el pez nadando en el cielo.

La tensión producida por la presencia de imágenes totalmente irracionales pintadas con un realismo meticulosamente fotográfico fue utilizada por Salvador Dalí (1904-1990), quien llama a sus pinturas "imágenes de sueños pintadas a mano". Paranoicamente interpreta eventos inocentes de manera amenazadora, forzando continuamente al espectador a reexaminar la naturaleza de una supuesta realidad.

René Magritte (1888-1976) explotó en muchas de sus pinturas la tensión mental resultante de la yuxtaposición de objetos que aparentemente no tiene conexión alguna.

Ninguno de estos artistas tuvo el menor interés por los problemas artísticos formales y decorativos, y lo mismo se puede aplicar a los artistas surrealistas abstractos. Y sin importar de donde proviniera su inspiración, sus manos normalmente se movían como resultado de un proceso racional establecido, pero era posible omitir esto y permitir que se movieran principalmente por el inconsciente.

Joan Miró (1893-) firmó el primer manifiesto surrealista, y algunos de sus mejores trabajos fueron pintados bajo la influencia de alucinaciones deliberadamente inducidas para comunicar la sensación las fuerzas de vida más primitivas a través de formas que todavía existen enterradas en la más profundo del hombre civilizado.

POP ART

A mediados de la década de 1950 el clima económico y social estaba cambiando enormemente, y una nueva generación de pintores comenzaba a encontrar sus intereses en una sociedad donde la ansiedad estaba emparejada con la afluencia.

El Pop Art se desarrolló simultáneamente en Londres y Nueva York, y aunque existen características diferentes en el Pop Art en Inglaterra y en América, ambos comparten un centro de creencias comunes.

Los artistas ingleses Richard Hamilton (1922-) enuncia las cualidades del Pop Art como: "Popular (diseñado para la audiencia en masa), Pasajero (una solución a corto plazo), Económico, Producido por y para las masas, Joven (sinónimo de Juventud), Agudo, Sexy, Glamoroso y un Gran Negocio".

Artistas como David Hockney (1937-) en Inglaterra y Andy Warhol (1930-) en América, fueron en su momento, rechazados aunque eran estrellas pop. Las técnicas de comunicación en masa como los comics, la fotografía, y la serigrafía, fueron tomadas por los artistas Pop y reutilizadas en el contexto de las bellas artes.

Así, el trabajo de Roy Liehenstein (1923-) que a menudo a sido considerado como simples ampliaciones de cuadros de comics, es de hecho compuesto y colocado con una precisión artística altamente sofisticada, y sus sencillas imágenes tienen un sutil y autocontenido juego con sus palabras que no se puede encontrar en el conjunto de un comic.

Muchos artistas Pop han utilizado los materiales surgidos por la afluencia de la sociedad en su trabajo, y es interesante comparar el uso de la basura con el de la generación anterior. El choque permanece cuando un carro ha sido utilizado para expresar la tensión producida por la ansiedad y la tragedia implícita en la violenta época cambiante del naufragio, pero en la década de 1960, la pulida y brillante imagen del carro fue utilizada como símbolo de prosperidad material.

El Pop Art inglés revela una oleada de nostalgia que no era compartida por los artistas americanos. Toyshop (Tienda de juguetes) (1962) de Peter Blake (1932-), por ejemplo, preserva fielmente en una ventana real los productos baratos de la sociedad industrial y conmemora el tipo de tienda y comunidad ahora suplantada por la producción en serie de nuevos desarrollos con enormes supermercados y bloques de torres de pisos.

ANALISIS DE CLASIFICACION

Dado que el volumen de imágenes que componen el acervo en una fototeca es inmenso, en constante crecimiento y permite la localización del material a través de varias rutas de búsqueda se buscó un sistema de clasificación que fuera sencillo para el usuario y le permitiera tener un rápido acceso al material.

Se decidió primeramente separar el material en 4 grandes apartados, a estos apartados se les asignó un número con el fin de facilitar su identificación en los códigos de clasificación.

Esta numeración fué determinada según la extensión geográfica y temporal que cubre cada apartado, así, yendo de lo general a lo particular, el apartado de Arte Universal está identificado por el número 1, el apartado de Arte Prehispánico en México por el número 2,

el apartado de Arte del siglo XVI al Contemporáneo con el número 3 y finalmente, el apartado de Teatro y Escenografía con el número cuatro.

Al tener definidos estos apartados se prosiguió a la separación del material relacionado con cada uno de ellos. Este material entonces fué agrupado en diferentes áreas y campos iconográficos que a su vez fueron determinados por las características propias tanto del apartado como de las imágenes que la conforman.

Finalmente, el material de las áreas y los campos iconográficos se organizó de lo general a lo particular. Primero se presentan las vistas más generales y se finaliza con los detalles.

Una vez separado el material en áreas y campos iconográficos se prosiguió a realizar la investigación documental de las imágenes de cada área general para complementar las fichas técnicas.

Al completar el trabajo de investigación se inició el escaneo de las diapositivas en la plataforma Macintosh en 72 dpi para presentarlas únicamente para lectura, y ya capturadas en la computadora se prosiguió a retocarlas por medio del programa Photoshop con el fin de corregir el obscurecimiento que sufrieron algunas de ellas.

Ya retocadas, las imágenes se grabaron en un disco óptico reutilizable de 230 Mb, y de él se transportaron a una computadora Macintosh que tenía previamente cargado el programa Shoe Box. Al instalarse en éste programa, a cada imagen se le anexó la ficha técnica (previamente diseñada) y la información relacionada con dicha imagen.

En el apartado de Arte Universal el material ha sido separado en áreas predeterminadas (arquitectura, pintura, diseño, suntuaria, grabado, dibujo, fotografía, etc....) y cada área a su vez ha sido dividida en grupos (campos iconográficos: Arquitectura religiosa o civil; Escultura en relieve, de bulto, o escultopintura; Pintura de caballete o mural; Fotografía documental o de retrato; Cartel publicitario o artístico; Diseño gráfico o editorial; Dibujo; Grabado en hueco o en xilografía; Paisaje urbano, diurno o nocturno; Suntuaria, etc...).

Estos grupos están organizados individualmente y muestran desde vistas generales hasta detalles.

En la ficha técnica, cuando se conoce el nombre del autor, se anotará empezando por el apellido seguido de su nombre de pila. Cuando el autor sea más conocido por su seudónimo se anotará este primero seguido de los apellidos y al final por su nombre. Cuando se desconoce su nombre se anotará Desconocido.

Inmediatamente después del nombre se escribirán entre paréntesis las fechas del nacimiento y muerte del autor seguidas del país donde nació el artista si se conoce. En caso de desconocerse alguna fecha relacionada con el nacimiento o muerte del artista se señalará con un signo de interrogación (?).

Cuando en el apartado de un artista aparezcan varias obras, estas se organizarán cronológicamente, y en caso de encontrarse detalles de las mismas éstas se colocarán inmediatamente después de la obra a la que correspondan.

Deberá anotarse el título completo de la o las obras que se presenten, aunque en el caso de que una obra tenga dos títulos diferentes éstos deberán anotarse uno después del otro separados mediante una coma y ordenados alfabéticamente. Si la obra no está titulada por el autor deberá inscribirse el lema Sin Título.

En caso de no conocerse el título de la obra deberá hacerse una descripción concreta y detallada de la misma (como en el caso de fotografías documentales de épocas o situaciones importantes).

Deberá anotarse el estilo o corriente artística a la que pertenece la obra en el espacio correspondiente a Corriente. Si una obra pudiera situarse en dos o más corrientes al mismo tiempo éstas deberán anotarse una después de la otra siendo separadas por una diagonal.

Al referirse a la época de la obra se anotarán los años de inicio y final de la producción de la misma. Si únicamente se conociera el año de inicio de la obra se anotará éste seguido de un guión y de un signo de interrogación, si sólo se conociera el año del término de la obra se anotará un signo de interrogación seguido de un guión y después el año conocido.

Si se conociera aproximadamente alguno de estos años, o ambos, después de la cifra se anotará la abreviación Aprox., y si se dudara de alguna de las cifras, o de ambas, estas se inscribirán entre paréntesis seguidas de un signo de interrogación.

En caso de conocerse únicamente el siglo al que pertenece una obra deberá anotarse la palabra Siglo empezando con mayúsculas seguido del número escrito con números romanos y las abreviaciones A.C. o D.C. según correspondan.

Al describir la técnica se nombrará de manera concreta y concisa. Los materiales deberán anotarse completos cuando sea factible (en caso de no conocerse todos ellos se anotaran los más importantes) y de ser posible se anotarán tanto la técnica como los materiales empleados en la construcción de la obra. En el caso de fotografías documentales de una época o de retratos deberá anotarse únicamente la técnica de Fotografía especificando si es en blanco y negro o a color.

Si se conocieran las medidas de la obra se anotarán en centímetros empezando por el largo, el ancho, la altura y al final la profundidad. Cada una de las medidas se separará por medio de una X minúscula.

Se anotarán el lugar (museo), la ciudad y el país de donde procede una obra, aunque en caso de no conocer el lugar o la colección de donde proviene la obra se anotará únicamente la ciudad y el país. Si se trata de un hecho histórico representado, únicamente se anotará la ciudad (en caso de conocerse) y el país donde tuvo lugar el hecho.

Si se conoce la colocación actual de la obra representada se anotará el lugar (museo), y/o la colección a la que pertenece, y la ciudad o el país en donde se encuentra.

En el apartado de observaciones se anotarán todos los datos referentes a la reproducción de la obra o hecho histórico representado, esto es, si se trata de una reproducción en color o en blanco y negro de la obra, si es una reproducción de un libro en color o en blanco y negro, si la obra representada es una copia del original, etc... con el fin de aportar mayores datos que complementen el conocimiento acerca del material.

ARTE PREHISPANICO EN MEXICO

3.1 Definición del área.

La fototeca de la E.N.A.P. cuenta con un acervo fotográfico de cinco tipos de arte: el universal, el prehispánico, el colonial y contemporáneo y el de teatro y escenografía. En este caso nos referiremos al Arte Prehispánico del que se calculan unas tres mil imágenes para catalogación.

El área de arte prehispánico se ha dividido, principalmente, de acuerdo a las diferentes culturas con las que cuenta el acervo y abarca la mayoría de las que ocuparon Mesoamérica. La palabra Mesoamérica, empleada por historiadores y antropólogos desde hace medio siglo, designa un conjunto de pueblos que ocuparon lo que en nuestros días es el centro y el sur de México: Yucatán, Chiapas; hasta Belice, Guatemala y Honduras.

La gran mayoría de las imágenes pertenecen a la cultura maya en sus diversos acentamientos aunque también forman parte importante del acervo las demás culturas.

3.2 Importancia del área

Cada civilización provoca una respuesta distinta en la que se mezclan de manera indistinguible el gusto y el concepto, la sensación y la idea. Las obras de las antiguas culturas de México invariablemente suscitan una impresión de extrañeza.

La emoción que embargó a los conquistadores españoles cuando vieron por primera vez el valle, el lago y las pirámides de la ciudad de México, corresponden con fidelidad a esta sumaria definición de extrañeza.

El apartado de arte prehispánico mexicano ha sido incluido en el proyecto por la necesidad de que la fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuente con el material necesario para la investigación y análisis de las culturas que ocuparon el territorio mesoamericano.

Su variedad de formas, colores y estilos, así como costumbres, creencias y sabiduría son lo que enmarcan la complejidad de las enormes estructuras edificadas por aquellos

hombres que son, año con año, estudiadas por antropólogos, historiadores, artistas y estudiantes. Estos últimos, necesariamente deben recurrir al material fotográfico por no contar con la solvencia económica para realizar los viajes a las zonas arqueológicas, ni con el tiempo.

Es de gran importancia que los artistas plásticos y gráficos tengan conocimiento de las obras escultóricas, arquitectónicas y pictóricas del siglo pasado para lograr entender el concepto básico del arte mexicano y así conseguir un nuevo concepto, para conservar, siempre, el estilo propio de sus antecesores, y así crear un diseño puramente mexicano. Por esta razón, el arte prehispánico se considera como un apartado dentro del proyecto de fototeca, por la importancia que tiene para los artistas y alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y además por la diversidad de estilos y culturas que se encuentran en el territorio mesoamericano, sin contar con el extenso material encontrado sobre el tema. Se mencionó anteriormente que en el apartado de Arte Prehispánico se toman en cuenta las culturas: Mexica, Maya, Chichimeca, Olmeca, Xochicalca, Mixteco-Zapoteca, Totonaca, Tolteca, Teotihuacana y las culturas de Occidente.

Se han tomado estas culturas para dar una diversidad al apartado porque hay que considerar que se trata del arte prehispánico del territorio mesoamericano y no sólo de una zona; se podría concentrar únicamente en la cultura Maya, por decir algo, pero resultaría una demostración poco interesante por el hecho de que aparecerán en un archivo electrónico que debe abarcar una visión amplia de todo el arte prehispánico mesoamericano. Razones que dan como resultado un apartado rico en arte e historia del país. Si fuera incluido en algún otro apartado, como en arte universal, se le quitaría mucha de la importancia que tiene para el arte mismo y para el aprendizaje-apreciación de los alumnos y personal académico.

Cada obra pictórica, escultórica, de cerámica u orfebrería, textil o arquitectónica, revela un ángulo insustituible para comprender algunas de las culturas más antiguas, ricas y complejas del continente americano. De su contemplación deberá surgir también un mejor entendimiento de lo que es América, de su fuerza y dinamismo actual y, desde luego, de las raíces profundas de las que se deriva nuestra personalidad histórica y perfil cultural. Las obras de la época prehispánica nos revelan el esplendor de las antiguas culturas indias de México, punto de partida de una poderosa cultura nacional.

3.3 Período histórico

En el caso del arte prehipánico deberá ser estudiado conforme a las imágenes que se encuentran en el acervo de la ENAP y que corresponden a distintas zonas de Mesoamérica y en consecuencia a muy diversas culturas.

Se ha dividido la historia mesoamericana en tres períodos: el Formativo (1500 a.C.- 300 d.C.), el Clásico (300 - 900 d.C.) y el Posclásico (900 - 1500).

Estos términos pueden inducir a la confusión; no hay nada clásico en el sentido opuesto a romántico, en el arte de Teotihuacan o de Uximal; clásico aquí designa el período de apogeo de Mesoamérica.

Las fechas son relativas: la verdadera civilización comienza hacia 1000 a.C. con los olmecas; el Clásico se inicia en Teotihuacan un siglo antes que en la zona maya y termina antes, al despuntar el siglo VIII.

Durante estos 2500 años nacieron, florecieron y cayeron notables culturas en distintas regiones. La más antigua, raíz de las otras, fue obra de los misteriosos "olmecas", costa del Golfo.

Olmeca es el nombre con el cual se reconoce el primer gran estilo artístico de Mesoamérica. Se presenta casi simultáneamente, durante el período Pre-clásico Medio (1200-600 a.C.), en varios sitios de la costa del Golfo de México: San Lorenzo, La Venta, Laguna de los Cerros y Tres Zapotes. Planificación y arquitectura bien definidas, espectaculares esculturas de basalto y pequeñas obras maestras de jade son los rasgos que lo caracterizan.

En la arquitectura de La Venta la traza urbana está delimitada por un eje central, orientado de sur a norte, con ligera desviación hacia el este; las edificaciones principales guardan una simetría bilateral en relación con dicho eje y fueron hechas, principalmente, de arcillas.

Los principios rectores de la arquitectura mesoamericana quedaron establecidos: los espacios negativos en las plazas, los volúmenes que limitan y ordenan a tales espacios, en los montículos y las pirámides.

El lenguaje temático de las aproximadamente 300 esculturas colosales es inconfundible. Domina la marcada preferencia por el volumen, la pesadez de la masa, las estructuras de formas geométricas, el predominio de las superficies redondeadas y, sobre todo, la justa proporción armónica.

Visualmente se hacen notables tres conjuntos: el de figuras humanas, que es el más abundante; el de figuras compuestas, constituidas por formas humanas y rasgos animales o fantásticos en el rostro y las extremidades, y el conjunto, más escaso, integrado por figuras de animales.

Otras esculturas revelan significados míticos, como los representados en los tronos o altares.

Los olmecas fueron los primeros en tallar el jade traslúcido verde azulado y otras variantes.

Poco después de la declinación del arte olmeca, hacia fines del período Preclásico Tardío y durante el Protoclásico (etapas que van de 300 a.C. a 250 d.C.), un estilo distinto, el estilo Izapa se manifiesta de modo sobresaliente en "estelas" y altares de piedra, y se extiende en una región más amplia que la ciudad que le dio el nombre, alcanzando sitios de la costa del Golfo, Oaxaca y el centro de México.

El lenguaje artístico olmeca cambia dramáticamente: la voluntad por la escultura tridimensional se modifica por el bajorrelieve, que propicia la narración escénica. El concepto radical que manifiesta a través de la imagen única es sustituido por elaborados discursos mitológicos que van de la imitación de las formas naturales a la abstracción. El estilo Izapa es como un puente estilístico entre la postrera iconografía olmeca y las más antiguas imágenes mayas.

A lo largo de poco más de seis centurias del período Clásico (250-900 a.C.), el arte de Mesoamérica revela, en su opulencia y diversidad, la pujanza cultural de varias ciudades: Teotihuacan en el Altiplano central, Monte Albán en Oaxaca, El Tajín en Veracruz, y Tikal, Copan, Palenque, Yaxchilán y Piedras Negras, entre las más sobresalientes; tierras centrales del área maya. Teotihuacan, la ciudad más grande, impone un estilo severo y geométrico que se advierte en su traza urbana, en sus edificaciones, en su escultura y alcanza, en menor grado, a las terracotas y las pinturas de muros y de vasijas. El vastísimo espacio se recoge en plazas cuadradas y rectangulares, limitadas por pirámides y plataformas, con plantas que reproducen las formas geométricas de las plazas.

La aparente dicotomía del lenguaje arquitectónico teotihuacano se define en sus dos grandes pirámides -la del Sol y la de la Luna- como formas simples o basamentos de muros en talud, el impulso ascensorial del volumen piramidal, cortado por los tramos horizontales de sus plataformas sobrepuestas.

En épocas tempranas los frisos se cubrían con colores planos. En los tiempos de esplendor se ornamentaron con relieves escultóricos, como en la Pirámide de la Serpiente Emplumada, donde alternan, en ritmo perfecto y monótono, cabezas de serpientes emplumadas y geométricos mascarones del dios Tláloc. La escultura en piedra hace eco en sus formas a las de los edificios, de tal manera que la gigantesca figura de la Chalchiuhtlicue -diosa del agua-, y las esfinges de los Huehuetéotl -dioses del fuego-, son masivos prismas rectangulares y las numerosas máscaras de piedra -granito, serpentina, ónix-, son graves rostros sin individualidad que reiteran también el riguroso canon teotihuacano.

La influencia teotihuacana es diversa en terracotas y en ciertas pinturas murales que son muy variadas y de excelente factura. Se cree que en su época de grandeza la ciudad lucía vivamente policromada por los colores planos en exteriores y las escenas multicolores en los interiores. En tiempos antiguos la paleta era amplia: rojos brillantes, vivos tonos de azules y verdes, ocre y negros pero la paleta se redujo y las imágenes se repitieron tal fielmente que se supone el uso del esténcil.

En las escenas se aprecia la representación simbólica del espacio en dos dimensiones, que suprimen deliberadamente los planos que indican profundidad. Se reconocen varios temas: el de grandes imágenes divinas o sacerdotales, con ricas vestiduras y rostros enmascarados en la celebración de ritos y ceremonias. También hay animales de diversa índole: la mítica serpiente emplumada, jaguares que caminan o se enfrentan, pájaros de vistoso plumaje y árboles floridos con glifos en su base, lo que indica la existencia de un sistema ideográfico de escritura.

En Monte Albán el estilo zapoteca se nota ya prefigurado en la época de Monte Albán II (100 a.C.- 300 d.C.) y se define en las de Monte Albán IIIa y IIIb (300 - 800 d.C.), al incorporar esquemas formales de procedencia teotihuacana.

La ciudad de Monte Albán reconocida por su apego a la religión y la funeraria distingue su arquitectura por la constitución de espacios cerrados, las plazas y volúmenes de poca altura, así como por los basamentos piramidales.

Cada plataforma de las pirámides se compone de un muro talud y un tablero abierto en su parte baja, como una U invertida, formado por dos molduras en distinta proyección que producen un efecto de claroscuro; se le llama "tablero escapulario".

Las pinturas con escenas se restringen a los recintos funerarios. Muros con imágenes de deidades parecen caminar en sentidos opuestos. Una especie de perspectiva direccional orienta al espectador hacia la imagen principal; las figuras, de colores planos y silueta recortada, esquematizan el dato natural; reproducen en un espacio irreal rituales religiosos y mortuorios.

Es posible que la costumbre de erigir estelas a sus hombres destacados les llegara a los zapotecas de las tierras sureñas. Los zapotecas se muestran como grandes escultores en las urnas de barro. Representan, por lo general, a dioses y diosas con aspecto humano. La característica común es la imagen modelada en bulto, al frente de un cilindro hueco. En la etapa Monte Albán III el estilo se reconoce pues las formas ornamentales proliferan, el tocado aumenta exageradamente y los rostros se cubren con máscaras de fantásticas facciones; la figura humana es inexpresiva e inmóvil, su postura sedente es inalterable, con las manos reposando sobre las rodillas o los pies.

Las urnas de barro manifiestan el arte oficial que impuso la élite dominante.

En la sección central de la costa del Golfo de México, los pueblos que la habitaron durante el período Clásico (600 - 900 d.C.) muestran un sello peculiar en sus obras de arte. El Tajín es la ciudad que mejor representa la arquitectura, mientras que la escultura en barro y piedra abundó en sitios menores de lo que es, hoy día, la porción media del estado de Veracruz.

Las edificaciones de El Tajín revelan un espíritu más libre que en Teotihuacán o en Monte Albán; se adaptan a la topografía mediante conjuntos alrededor de las plazas. Sus formas varían en altura y decoración, por ello producen un elegante y dinámico efecto visual, al que contribuyen los contrastes de luz y sombra creados por los nichos y las cornisas salientes que ornamentan los cuerpos de las pirámides. Tres modalidades de escultura en piedra parecen ser originarias de esta región y están asociadas al juego de pelota: los "yugos", las "hachas" y las "palmas", labrados con asombrosa maestría.

Los yugos recrean simbólicamente los cinturones de los jugadores, de ahí su forma en herradura; la figura más representada en ellos es el sapo, combinado con típicos entrelazamientos.

En contraste con el esoterismo de las tallas de piedra, las tridimensionales imágenes de terracota imprimen notable dimensión humana al arte del centro de Veracruz. El naturismo se acentúa en el tratamiento de rostros, y algunos conjuntos destacan por su risueña expresividad: son las "figuras sonrientes".

Entre las culturas huecas de barro de gran tamaño, hay un grupo que se unifica por el mismo tema y similar tratamiento formal. Se trata de mujeres de pie o sentadas, con la falda ceñida por un cinturón que se anuda al frente en dos cabezas de serpiente. Todas exhiben torso desnudo y llevan en la mano un objeto ceremonial.

El arte maya ha fascinado a los interesados en la historia del hombre por dos razones: su arte -relieves, pinturas murales, vasos pintados y pequeñas terracotas- y su escritura jeroglífica.

El primero narra sucesos reales y en proporción humana; la segunda precisa conocimientos astronómicos calendáricos, a la vez que refiere a acciones de sus gobernantes y hombres y mujeres destacados. El arte y la escritura se encuentran combinados en estelas, altares, dinteles, tableros, losas, vasijas decoradas y pinturas al fresco.

Palenque se incorpora, en sus expresiones artísticas, dentro de un estilo que se extiende por los márgenes del río Usumacinta, y que incluye en Bonampak, Yaxchilán y Piedra Negras. El estilo que unifica a esas ciudades tiene como tema central a la figura humana representada por medio del relieve escultórico; sin embargo, cada una tiene un sello peculiar.

Tal es la importancia del hombre en el arte de Palenque que sus edificios parecen haber sido hechos para engrandecerlo. En general los edificios palencanos se configuran con distinta elevación y tamaño, las plazas nunca cierran sus esquinas; el espacio fluye creando armónico movimiento y equilibrio con los volúmenes piramidales.

Palenque no dedicó culto alguno a la estela; toda la creatividad escultórica se concentró en fachadas estucadas: muros, frisos, y cresterías de pirámides, palacios y templos. En recintos interiores se colocaron tableros y lápidas de piedra con animadas formas humanas. Formas y contenidos en los relieves palencanos manifiestan definida orientación

homocéntrica, en la cual armonizan, prodigiosamente, la concepción del universo y la conciencia histórica.

Para los mayas el relieve fue el medio principal de representación; la variedad de técnicas sorprende tanto como la rica inventiva para estilizar la figura humana. En Palenque se crearon altorrelieves en el dócil estuco y relieves planos en piedra marfilina del lugar. Mientras en Palenque declina y muere la actividad constructiva y escultórica hacia fines del siglo VIII, en Chichén Itzá, la magna ciudad maya-tolteca de la península de Yucatán, se construyen numerosos edificios a la manera Puuc de Uxmal. A diferencia de la precisión de talla en la mampostería y en los diseños de mosaico de piedra que ornamentan los frisos de Uxmal, las construcciones de Chichén "viejo", muestran rústico labrado en piedra y descuido en la proporción de ornamentos de grecas y de mascarones.

El uso de la columna señala también un cambio radical en el concepto del espacio; de la estrechez de la bóveda maya se pasa a la amplitud de la galería porticada. Por primera vez en Mesoamérica, tanto en Tula como en Chichén Itzá, se crean espacios interiores. La temática del relieve Tolteca se reconoce en los guerreros esculpidos en los pilares, en los frisos de jaguares en actitud de caminar, en serpientes emplumadas que se alternan con águilas, en hileras de cráneos, y en la imagen compuesta por un hombre dentro de las fauces de un ser fantástico pájaro-serpiente.

Toltecas son también las esculturas portaestandartes, los atlantes y los afamados "chac-mooles", considerados por escultores contemporáneos como obras maestras del arte universal.

La presencia tolteca da un carácter singular a la escultura de Chichén Itzá; es armónica fusión de dos estilos: el maya y el tolteca. Los habitantes del estado de Oaxaca, en la época de Monte Albán III que inicia alrededor del 200 d.C, eran los zapotecos.

Muchos rasgos característicos de esta cultura se pueden encontrar en épocas anteriores, quizá desde el 1400 a.C. algunos estudiosos sostienen que si los habitantes del valle en tiempos de Monte Albán III eran zapotecos, también lo eran los pobladores precedentes.

La escultura zapoteca fue de piedras selladas por mortero de barro y apoyada en cimientos profundos.

Las urnas, llamadas funerarias, se encuentran generalmente en tumbas o entierros; están hechas de cerámica y presentan formas cilíndricas con una humana al frente; representativas de la cultura zapoteca.

En la mayoría de las urnas zapotecas clásicas, la atención se concentra en la parte superior del cuerpo, el torso y las extremidades están reducidos en proporción con la cabeza que puede o no llevar en la cara una máscara.

La característica principal de las urnas es la representación de la figura humana sentada con las piernas en loto y las manos sobre las rodillas; los detalles de las extremidades son por lo general sumamente toscos al contrario de los rasgos faciales que están cuidadosamente detallados.

En la arquitectura se elaboraron terrazas destinadas a casas habitación. Se construyen las primeras tumbas subterráneas construidas con lajas de piedras, de planta rectangular y techo plano.

El período II de Monte Albán se caracteriza por la formación de centros ceremoniales. Sus rasgos arquitectónicos son los típicos parámetros rectos. Para el período III se impuso el tablero "escapulario" de origen teotihuacano, con modificaciones estilísticas de los zapotecos; subsisten los patios redondos de casas o edificios y en los juegos de pelota el acabado final es de estuco.

Al aproximarse al arte de los mexicas, últimos habitantes del centro de México -constructores de la gran Tenochtitlan-, impresiona la versatilidad de sus formas de expresión. Su arquitectura, artes plásticas y literatura revelan un pueblo joven, pujante, profundamente religioso, heredero de una cultura milenaria que tradujo en propia y compleja cosmovisión. La monumental escultura en piedra alcanza, en muchas obras, la excelencia e incorpora formas y temas de culturas anteriores, con soluciones nuevas. Así, se retoma la magnitud colosal de la vieja tradición olmeca, pero los escultores mexicas recubren las piezas con diseños y signos en bajorrelieve.

Lo que distingue a la escultura mexicana de otras de Mesoamérica es: la diversidad de modalidades regionales que incorporó a su recia voluntad artística se encuentra una impecable escultura; formas integradas, de preferencia en volúmenes redondeados, siempre dentro de una composición equilibrada.

El cosmopolitismo de Tenochtitlan se manifiesta también en las artes menores: vasijas policromadas, objetos de plumas (penachos, mantos, abanicos), piezas de orfebrería. Esta variedad prodigiosa en el arte precolombino está sólidamente anclada en los mismos principios culturales: de allí su unidad. La civilización en Mesoamérica fue única; los estilos cambiaron según los diferentes tiempos y los distintos rumbos. Y como todo arte verdadero, ocupa hoy en día el espacio que le corresponde en el arte universal.

3.4 Análisis de la clasificación

La forma de clasificar el área de arte prehispánico fue en base a las culturas que abarca Mesoamérica.

Las culturas se encuentran ordenadas en orden alfabético para una utilización más sencilla para el personal de la fototeca que podría confundirse si estuviera hecha de forma cronológica o geográfica, porque en muchas ocasiones existe material que no cuenta con esta información.

Una vez que las imágenes fueron separadas por culturas se llevó a cabo la separación de áreas.

Esto es: arquitectura, pintura, escultura, cerámica, suntuaria... tomando en cuenta el área de arquitectura como la de mayor importancia por una mayor existencia de material fotográfico, así como por ser una de las más importantes en el arte en general. Después de la arquitectura se tomaron -en forma descendente- la pintura, la escultura, la cerámica, las artes menores y la suntuaria, a partir de estas se les dio un grado menor de interés a las demás áreas ya que no aparecen con frecuencia en el arte prehispánico; aún así, se tomó en cuenta la lista de áreas que se mencionó con anterioridad en el capítulo dos.

Hecho esto, cada área se dividió de lo general a lo particular. Se hizo en arquitectura separaciones de tomas completas del edificio en exteriores hasta los detalles de los mismos, de los interiores en tomas abiertas a los detalles de estos.

Por ejemplo: si se encuentra la toma abierta de la Pirámide de los Nichos y posteriormente una toma cercana de la escalera y una toma cerrada de uno de los nichos se

dará el número 1 a la toma abierta, el 2 a la escalera por ser la toma de un detalle y 3 al nicho por ser un detalle más cercano.

Por último, se investigaron los datos específicos de cada imagen y se anotaron en fichas para después ser trasladados -los datos como las imágenes- al prototipo en computadora que las presenta de manera individual.

El usuario puede buscar una fotografía por la cultura, por el área, por la situación geográfica, época. En fin, tiene todas las posibles combinaciones que contenga la ficha de la toma.

Una vez que se tuvieron los datos específicos de la imagen y ya terminada la ordenación, se dio paso a la clasificación basada en el sistema que ya se mencionó para dar a cada imagen su número clasificatorio e incluyéndolo en el prototipo computarizado. Fue así como se logró clasificar un total de mil imágenes que ahora serán fácilmente localizables.

**ARTE EN MEXICO DEL SIGLO XVI AL
CONTEMPORANEO**

3.1 DEFINICION DEL AREA

El arte a sido definido como el conjunto de expresiones resultantes de la necesidad del hombre por expresar la realidad durante toda la historia de su evolución. Las expresiones artísticas generadas en cada cultura, en su propio tiempo y espacio, han generado por sí mismas la integración e identificación de los elementos que la conforman, elementos que las distinguen de otras culturas y a través de las cuales es posible analizar sus niveles de desarrollo.

En las primeras etapas de cualquiera de las culturas que se han desarrollado en nuestro planeta, es donde estos elementos de identificación son conformados y delimitados, influenciados siempre por las características ambientales y la evolución de los conceptos mágico-religiosos de cada grupo social. Es de aquí que las manifestaciones artísticas de una cultura se distinguirán de otras, ya que el medio ambiente y la ideología provocarán características particulares en los medios de expresión artística; esta particularidad evolucionará junto con los demás elementos que conforman a una cultura (estratificación social, sistemas económicos, etc), hasta alcanzar niveles de representación complejos y sofisticados.

Es muy importante puntualizar que todas las culturas, y cada uno de los elementos que la conforman, comienzan su evolución a partir de concepciones religiosas, por lo que las expresiones artísticas encontrarán aquí el principal motivo de su desarrollo; la evolución y complejidad de la ideología religiosa de cada cultura se verá reflejada en su producción artística, ya que ésta se dedicará únicamente a la representación de la ideología religiosa, por lo menos en los inicios de cada cultura.

Las culturas desarrolladas en el vasto territorio que hoy reconocemos como Mesoamérica siguieron el mismo patrón de conducta antes mencionado; su producción artística es fácilmente diferenciada de la de otras culturas, a podido hacerse un seguimiento de su evolución y se han catalogado las diferencias en cada una de las regiones que la conforman. De igual modo se conoce la evolución del territorio que hoy reconocemos como España; su historia, invasiones e influencias, propiciaron el desarrollo de una cultura compleja en todos sus aspectos, complejidad manifestada en sus expresiones artísticas.

El momento de la conquista y el desarrollo histórico de México a partir de este punto, otorga al estudio del arte un nuevo elemento que debe ser analizado desde tres puntos de vista simultáneamente: los elementos locales, las representaciones indígenas con sus características particulares establecidas muchos siglos antes; las expresiones españolas, a su vez influenciadas por otras culturas y manteniendo elementos propios de representación; ambas, mezclándose y aportando su riqueza para conformar un arte vigoroso, único y magnífico que expresa en forma espléndida la simbiosis cultural desde entonces y hasta la fecha.

El arte mexicano a partir de la conquista nos presenta un reflejo de nosotros mismos; lo que fuimos, lo que ha sido nuestra historia y lo que somos ahora, es el desarrollo de nuestra cultura a partir de otras dos expresado en formas artísticas que nos permiten ver las diferentes etapas históricas que nos han conformado en una nación.

El estudio del arte mexicano se puede dividir en varias etapas delimitadas por hechos históricos de gran relevancia, coincidentemente, cada una de estas etapas es identificada con una corriente o estilo determinado, por lo que, para poder comprender la evolución artística nacional, es indispensable mantener el vínculo existente entre la historia social y política del país con la producción artística correspondiente a cada momento, y así, poder entender las causas que llevaron a la creación de obras magníficas que responden a las necesidades y conceptos sociales, religiosos y filosóficos de un momento histórico en particular.

3.2 IMPORTANCIA DEL AREA

El estudio y comprensión del desarrollo del arte en México a partir de la conquista y su evolución hasta nuestros días, nos permitirá esclarecer muchos aspectos de nuestra realidad nacional; nos permite la identificación de aquellos elementos tradicionales indígenas frente a los vestigios más evidentes que nos otorgó la cultura europea por medio de la conquista y colonización española, que a su vez, trae consigo reminiscencias de otras culturas como la árabe o las tradiciones judías.

La posibilidad de separar cada uno de estos elementos facilita la comprensión de gran parte del complejo universo que conforma a nuestra cultura y, una vez comprendidos e identificados, podremos ubicarlos y encontrar su razón de ser dentro de cada una de las expresiones artísticas en cada una de las épocas que abarca nuestra historia.

El arte no es otra cosa que la representación de los momentos importantes de la historia, en ellos vemos el avance social, cultural e ideológico de los pueblos; es en esto que surge la importancia del estudio y el análisis a conciencia de nuestro desarrollo artístico, para poder comprender nuestra naturaleza como nación producto de la mezcla de muchos elementos, explicándonos así las causas que nos han llevado a ser lo que ahora somos.

El desarrollo del arte en nuestra nación también nos permite dar un vistazo a aquellos elementos que quedan escondidos entre los demás a través del paso del tiempo, elementos procedentes de nuestra cultura madre que han sido desplazados por otros, pero que sin embargo permanecen vigentes en muchas de nuestras manifestaciones artísticas y cotidianas, muchas veces sin que nos percatemos de ellas. Estos elementos, una vez identificados, nos otorgan la posibilidad de rescatarlos y hacerlos propios para poder manifestarlos en forma consistente en nuestro quehacer cultural.

El estudio y análisis del arte mexicano debe realizarse en forma cronológica, dando un seguimiento lógico a cada una de las etapas históricas para comprender las diferentes causas que llevaron a la realización de cada estilo en cada una de las diferentes manifestaciones artísticas; de manera simultánea debe realizarse un pequeño análisis del desarrollo social e histórico y de las expresiones o corrientes artísticas que se estén llevando a cabo en Europa (particularmente aquellos que suceden en España durante la colonia), para dar cuenta de las influencias que dichas expresiones transformaron o modificaron algún aspecto social o artístico en nuestro país.

Aún cuando resulta increíble, una gran parte de la población desconoce muchos aspectos históricos, tradicionales o ideológicos nacionales, y, por consiguiente, sus representaciones estéticas; esta falta de conocimiento respecto a nuestro pasado ha provocado una desvinculación cada vez más grande con nuestros orígenes, lo cual nos ha llevado a la pérdida de nuestra identificación nacional, sin la cual, la desmotivación ha permitido la intrusión de elementos culturales ajenos a los nuestros y nos ha llevado a la apertura y adopción total de estos, provocando una mayor confusión y aumentando la pérdida de más elementos culturales propios.

Es por esto que el área correspondiente al arte en México resulta de gran importancia dentro de cualquier fototeca y particularmente en la nuestra; la facilidad de acceso y localización de material visual e información que difunda y propicie el estudio y la investigación respecto a nuestro desarrollo artístico, permitirá la vinculación del estudiante con su pasado y su actualidad, reduciendo así la pérdida de identificación y motivando a la

expresión consciente de nacionalismo auténtico dentro de cualquier área de nuestra cultura, particularmente, en nuestras manifestaciones artísticas.

De tal modo, el rescate y difusión de todo aquel elemento cultural que propicie la identificación nacional, nutrirá y se verá reflejado en una o varias expresiones artísticas, y con esto, se iniciará una nueva etapa en el desarrollo del arte mexicano.

3.3 PERIODO HISTORICO

El arte mexicano, propiamente dicho, se reconoce a partir del momento de la conquista, esto es, a partir del siglo XVI y perdura hasta nuestros días; se divide en varias épocas o corrientes artísticas y en diversas manifestaciones estéticas.

La continuidad histórica del arte en México encuentra en el periodo colonial, la segunda etapa fundamental de su desarrollo. No puede establecerse comparación alguna entre las obras de este periodo y las del arte prehispánico que la precedió, como tampoco puede hacerse respecto a las expresiones estéticas contemporáneas; pero sí debe aceptarse como principio establecido, que cada periodo posee valores propios si se comprende el sitio que cada uno ocupa en el tiempo y en el espacio.

Es aquí que se pretende dar un panorama general de la evolución del arte mexicano a partir de la conquista, analizando su desarrollo e influencias en cada una de sus etapas; siglo XVI, Barroco, Neoclásico y Romanticismo, arte Post-Revolucionario, hasta las manifestaciones estéticas modernistas de la última década del siglo XX. Este análisis nos permitirá comprender un poco más la importancia, causas y resultados de nuestro desarrollo histórico expresado en las diferentes manifestaciones artísticas que nos conforman e identifican.

SIGLO XVI. EL ARTE DE LA CONQUISTA

El estudio del siglo XVI mexicano no puede hacerse como algo aislado de la corriente cultural que venía de siglos atrás expresado en el arte mesoamericano, el cual poseía un conjunto de recursos expresivos y un vocabulario plástico elocuente y vigoroso. Este siglo

es decisivo para el desarrollo histórico y artístico de México porque representa el momento de contacto de dos estructuras diferentes, la indígena y la española se fusionan para dar a luz a una nación compleja en todos los sentidos.

Para el siglo XVI, era imposible borrar todo lo que había significado, por siglos, Mesoamérica y la comunidad indígena; la historia comienza con la supervivencia de la tradición mesoamericana que pugna por abrirse paso, no sólo en sus recursos expresivos, que intenta la síntesis de la nueva ideología con la de la tradición local.

El carácter religioso que conservaban los conquistadores fue un aspecto importante para el resultado de la ósmosis cultural que iba a llevarse a cabo en Mesoamérica; la solemnidad de los ritos religiosos, los actos individuales de devoción, el respeto al representante religioso, eran manifestaciones entendidas desde ambos puntos de vista; pero el aspecto más importante es el concepto de formas arquitectónicas, escultóricas, artísticas en general, que traían consigo tanto los misioneros como los conquistadores.

El tránsito de la Edad Media al Renacimiento en España era muy reciente, si es que tomamos la fundación de la Universidad de Alcalá por el Cardenal Cisneros (1500 d.C.) como el momento en que ingresa España a este movimiento europeo.

La arquitectura del Renacimiento italiano en el momento de la conquista, había realizado ya las obras de Brunelleschi, Filarete, Michelozzo, Leone Battista Alberti y de Bramante, entre otros; en España, con los Reyes Católicos, se puso de moda desde la primera mitad del siglo XVI hasta 1530 el estilo conocido como Plateresco; sin embargo, las formas del gótico conservaban una aceptación general o al menos una supervivencia tradicional que hacía muy difícil la introducción del nuevo estilo renacentista.

Lo más significativo para el tema que estamos analizando es la confusión de estilos que reinaba en Europa en esa época. Esta confusión de estilos alcanzó su máximo en los tardíos años de 1520: preunció del eclecticismo de la arquitectura del siglo XIX en Europa y América.¹

En cuanto a la pintura y la escultura, éstas tuvieron más rápida aceptación y difusión en España, logrando magnitudes inesperadas aunque de muy breve duración, ya que en muy poco tiempo las expresiones renacentistas se transformarán en manierismo.

1.- Kubler, G. y Soria, M. *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 - 1800*. The Pelican History of art. Baltimore, 1959, pp. 4-5

Después de ésta exposición, podemos plantear el problema básico de interpretación de este periodo: la síntesis de sistemas de formas y sus manifestaciones, detrás de las cuales se encontraban ideologías radicalmente distintas aunque con algunos puntos de contacto.

La primera manifestación de esta época la encontramos en las ciudades monacales, entre las que podemos mencionar el convento agustino de Acolman en el Estado de México, el convento franciscano de Huejotzingo en Puebla y el de Izamal en Yucatán, entre otros.

Es un hecho conocido que los españoles sobrepusieron los templos cristianos a los prehispánicos (Tlatelolco, Izamal, Cholula, Templo Mayor de México), quizá con la intención de aprovechar la atmósfera psicológica que rodeaba esos grandes centros religiosos, canalizándola hacia los templos de la nueva religión; por eso no nos es extraño que en el plano del conjunto monacal mexicano del siglo XVI, se encuentren caracteres similares a los de las plazas ceremoniales mesoamericanas; encontramos el templo principal con sus capillas secundarias, la habitación monacal con sus diferentes dependencias, los aposentos destinados a la escuela y, en no pocos casos, frente a la residencia monacal, la residencia civil de mayor rango.

Las almenas, espesos muros, pequeños ventanales, aspilleras y otras características militaristas que aparecen en los conventos del siglo XVI, indican la posibilidad de una función de refugio que, en caso de levantamientos indígenas, pudieran ofrecer estos centros urbanos; pero debe recordarse igualmente el lento progreso de los sistemas constructivos, la reciente influencia medieval y el uso de almenas como remates en los templos mesoamericanos con significación mágico-simbólica, utilizados también en épocas posteriores.

Es importante puntualizar la arraigada costumbre de los pueblos mesoamericanos a realizar sus rituales y ceremonias religiosas en espacios abiertos, lo cual obligó a los misioneros a adecuar e incorporar a la arquitectura conventual algunos elementos innovadores; la capilla abierta es el máximo resultado de este sincretismo cultural. En este aspecto tenemos como algunos de los ejemplos más sobresalientes la capilla abierta de Tlalmanalco, la de Cuemavaca, Coixtlahuaca y Teposcolula, que expresan este sentido espacial en forma por demás magnífica.

Aún cuando todos los monasterios españoles tienen algún atrio que generalmente coincidía con la plaza de la localidad, la grandeza de los atrios mexicanos se justifica por la asistencia de multitudes a las ceremonias y fiestas litúrgicas, procesionales y otras actividades

devocionales; en el centro del atrio se localiza una cruz, en muchos casos conmemorativa, a la que se ha llamado cruz atrial.

Otro de los elementos característicos de la arquitectura conventual del siglo XVI es el uso de las llamadas capillas posa, ubicadas generalmente en los vértices del atrio y cuya función era depositar o posar en ellas a la imagen venerada durante las procesiones, que seguían el camino procesorial marcado por los mismos evangelizadores.

La planta tradicional de los conventos del siglo XVI en México quedó definida en 1549 tras una reunión con el Virrey, en ella se estableció el modelo de construcción basado en una traza moderada a seguir: se conforma de el templo o Iglesia de planta basilical en forma de cruz, con una o varias naves (dependiendo de el tamaño del edificio que siempre se vincula a su rango o importancia); a su lado se encuentra la capilla abierta que generalmente se conforma de una o varias arquerías y un pequeño altar, en algunos casos excepcionales se localizan capillas cóncavas, capillas escenario u otras modalidades, adecuadas a las características locales específicas.

La portería se localiza al otro lado del templo, era utilizada para recibir, y muchas veces albergar, a viajeros y visitantes temporales de bajo rango. En la portería y en el interior de la Iglesia existen accesos al claustro, un pequeño jardín interior rodeado por el ambulatorio que daba acceso a las celdas o habitaciones, la cocina, el refectorio o comedor, la biblioteca, la sala de profundis o velatorio, la sala de oración y las salas de baño y refrigeración; en la parte posterior se encontraban las caballerizas, las bodegas y graneros y las huertas que conforman el conjunto conventual.

En sí, las construcciones del siglo XVI en México se asemejan en casi todos los aspectos a los europeos; construcciones masivas con muros muy amplios y escasa decoración, columnas con polas y capiteles sencillos, arcos de medio punto, estructuras bajas y macizas. Las influencias del gótico traen los arcos punteados, las nervaduras, los rosetones góticos que iluminan a los coros, las bóvedas, las cúpulas y, sobre todo, las reminiscencias mudéjares; el arco conopial, el arco polilobulado, el arco ajimez, los alforjes, las almenas y el alfís, entre otros.

En la técnica de construcción, los artesanos mesoamericanos tuvieron que aprender muchas cosas de los misioneros y alarifes españoles, la importación de formas, proporciones y sistemas europeos de construcción y decoración, etc; de este último rubro, el caso más curioso es el de numerosos ejemplos de nervaduras góticas, a veces muy complicadas, que

no cubren las funciones del gótico europeo; lejos de ser una estructura de sostén para la bóveda, encontramos que la nervadura simplemente aumenta el peso de la cubierta al estar incrustadas en el concreto de la bóveda de cañón, y que sólo servían para recordar, a los misioneros, las Iglesias góticas de sus conventos españoles. Las nervaduras aparecen a veces recogidas por falsas pilastras que terminan a la mitad del muro.

Encontramos el motivo plástico del relieve en las puertas principales de las Iglesias, en aquellas que se sitúan al norte, en algunos claustros y en capillas abiertas y capillas posas; las figuras se encuentran dentro de un espacio delimitado y trazadas en relieve bajo y plano, sin embargo, la línea y la composición general quitan a la figura principal la monumentalidad que contrasta con las figuras laterales; en otros monumentos encontramos motivos vegetales o grandes motivos abstractos de línea gruesa y vigorosa. En la mayoría de los casos, los motivos pertenecen a la iconografía cristiana, pero es innegable la fuerza expresiva de la mano indígena en su representación; están tratados en forma estilizada, y tal estilización relaciona la línea y el volumen con elementos que aparecen en relieves y códices indígenas.

Los datos que poseemos respecto a la escultura del siglo XVI son todavía vagos e inseguros. Está bastante documentado el desarrollo de una valiosa estatuaria de piedra en Mesoamérica, en la que no se pretendía ni naturalismo ni preciosismo; de igual modo se conoce la tradición de los crucifijos de piedra en los atrios; cuando comparamos estas cruces con los crucifijos renacentistas o realistas españoles, nos damos cuenta de la presencia de una tradición artesanal distinta. Lo que sí es un hecho, es el riguroso control de los motivos y temas a realizar, a tal grado que fue necesario un decreto que prohibía la realización de imágenes impropias o poco aptas para el culto; muy interesante advertencia, si es que aludían a imágenes más relacionadas con la tradición escultórica mesoamericana.

Respecto a la pintura, esta debe ser analizada separando cada uno de sus soportes. En primer lugar encontramos los códices indígenas postcortesianos, de los cuales se han conservado gran cantidad de ejemplares; son estos, el documento más importante en el que puede estudiarse el encuentro de las dos tradiciones plásticas.

La diferencia más general que podemos señalar entre los códices prehispánicos y los postcortesianos es la reducción de los personajes, la composición dentro del espacio total y los motivos simbólicos; y lo más significativo en nuestro caso, es que no puede compararse la riquísima coloración de los códices anteriores a la conquista con los de esta época.

En algunos casos de la pintura mural, puede existir cierta semejanza con los lienzos indígenas, por ejemplo, la agrupación de figuras con el nombre de cada uno de los representados sobre su cabeza, podría tener cierta relación con los códices postcortesianos; en composiciones más grandes, se encierran en el eje central escenas históricas importantes, ya sean bíblicas o de las ordenes monacales; esta composición puede tener alguna semejanza con el estilo de algunas obras prehispánicas.

En la pintura sobre tela la influencia europea es más evidente, podemos advertir que en este género la tradición expresiva manierista está mucho más acentuada que en la pintura mural.

Las obras realizadas por mano indígena nos recuerdan los estilos flamencos; figuras muy largas con cabezas pequeñas, escorzos mal logrados, rostros inexpresivos, figuras rígidas, manejo de medios tonos, frisos, recuadros o retículas con diferentes imágenes o representaciones en un solo soporte, son las características principales de la pintura del siglo XVI. Debe puntualizarse al respecto que los tlacuilos, después llamados traductores ladinos, eran quienes realizaban estas obras, basándose en imágenes enviadas desde España, imágenes que no tenían semejanza alguna con las representaciones mesoamericanas, y que manejaban conceptos para ellos desconocidos como la perspectiva, el escorzo y el naturalismo.

Los misioneros recurren al uso de las imágenes para la evangelización del mismo modo en que los indígenas utilizaban sus pinturas, creando así un vínculo comprensible desde ambas partes para llegar a un punto común; toda la pintura del siglo XVI tiene una intención educativa-evangelizadora, era mucho más sencillo dar a conocer la historia y fundamentos cristianos por medio de imágenes narrativas a los nativos, que pretender primero enseñarles a todos la lengua española. Incluso se llegaron a realizar imágenes portátiles para facilitar la evangelización en lugares lejanos.

En cuanto al aspecto educativo, se han encontrado algunos murales, como los de Santa María Xoxoteneo, en donde se muestra al español y al buen indígena en actitud devocional hacia la eucaristía, junto al indígena rebelde adorador de sus antiguos templos deformado y con características de animales o demonios; en el mismo monumento encontramos representados los diferentes castigos que se aplicaban al indígena según sus transgresiones.

Las pinturas de Ixmiquilpan nos presentan uno de los ejemplos murales más característicos de la fusión de las dos tradiciones; en una cenefa de vegetales estilizados que

casi pudiéramos llamar grutescos (elementos decorativos basados en la mitología griega), están intercaladas las figuras indígenas en escenas de violentos combates donde podemos ver cabezas cercenadas, piernas y brazos cortados, confusos dentro de las caprichosas curvas del motivo europeo. Las pinturas del convento de Cholula, las del convento de Ozumba y las del convento de Culhuacán son ejemplos claros del momento de tránsito de un sistema expresivo a otro.

Poco a poco la preferencia por cubrir y decorar los muros con enormes telas pintadas al óleo, manifestó la predilección por los múltiples matices que permitía esta técnica de pintura.

SIGLO XVII. EL ARTE BARROCO

En las producciones del barroco no existen elementos sueltos, estos se funden totalmente con el conjunto, perdiendo valor estético al separarse de él, llevados a formar una unidad por el impulso dinámico; cada elemento o forma particular se revuelve y continúa en otras formas y elementos con un movimiento de mutación aparentemente continuo.

La individualidad aislada de formas y elementos, desaparece o tiende a desaparecer en la impresión estética, y el conjunto masivo es lo que impera de manera dominante. Los contornos lineales se esfuman y desvanecen en este estilo, todo en él es masa y movimiento; pasa de lo plástico y táctil a lo pictórico y visual.

El barroco busca las formas en la luz y recurre con exceso al claroscuro para definir las, establece contrastes lumínicos acentuados y violentos, lo mismo en la arquitectura, que en la pintura, escultura, grabado o artes decorativas. Los espacios en la arquitectura renacentista y manierista estaban iluminados de una manera uniforme y sosegada, el barroco, por el contrario, tiene decidida predilección por la expresividad emotiva por medio de los contrastes.

El terror vacui u horror al vacío, es uno de los elementos fundamentales de identificación del barroco, es el clímax de la evolución de lo estructural y racional a lo ornamental y excesivo.

El hombre de la edad barroca pide que le emocionen intensamente y en el arte barroco encuentra adecuado instrumento para satisfacer sus necesidades; necesita complacerse en la pasión y en lo excesivo.

Las primeras representaciones barrocas realizadas en España son los retablos y los altares, su incursor fue José Benito Churriguera (1665-1725), con su agitado retablo de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela y con el de San Esteban en Salamanca.

En las bóvedas y cúpulas, en las pinturas, aparece otro rasgo de lo ilimitado que impulsaba al arte barroco, representaciones terrenas de la grandeza celestial; el rompimiento de la estructura eclesiástica en Europa tras las reformas luteranas, provoca en los apegados al catolicismo una gran necesidad de proteger y resaltar la autoridad papal y de fomentar las formas exteriores de culto, lo cual propicia la creación de productos artísticos que reflejen la gloria celestial.

En la arquitectura, las sensaciones de movilidad, agitación y rompimiento, se consiguen muchas veces por medio del decorado; así es como, principalmente en España y la Nueva España, nace un barroco que es decorativo y no estructural.

El pintor y el escultor se propusieron expresar las pasiones, las religiosas y las profanas; no les conmueven los temas serenos, buscan los dramáticos y apasionados; el dolor y la elevación espiritual, anhelos, éxtasis místicos, arrobamientos; lo heroico, lo crótico, lo místico y lo cruel.

Al trasladarse un arte o estilo de su lugar de origen a otro, se producen variantes inevitables; de ahí que tengamos barrocos de distinta denominación, vinculados con el lugar donde se producen tales variantes dentro de los caracteres específicos señalados.

En el barroco italiano existe una cierta contención y un determinado equilibrio, es siempre propio y elegante; sin embargo, a medida que se va hacia el norte o a tierras napolitanas se atenúa esa contención y aparecen formas más movidas. En el caso del barroco alemán, sus características se dan realzadas en alto grado; viene a representar como ningún otro el extremo tanto en lo estructural como en lo decorativo, ese barroco alcanzó a determinar su voluntad expresionista extrema y su significación; fue contemporáneo al español y al que floreció en la Nueva España.

El arte español acude a Italia en busca de orientación y motivación desde la época renacentista, otorgando a su herencia su propia personalidad e interpretación. El barroco español, más que estructural es decorativo, el arquitecto Chueca Goitia lo expresa en forma clara y contundente: las manifestaciones del mismo siguen apegadas... al mudéjarismo, notorio en el arte isabelino, manuelino y plateresco... en la mayoría de los casos ese

barroquismo consistió en vestir las rígidas superficies herrerianas de una decoración plana, insistente, profusa y minuciosa, que parece volver por los fueros del arte cordobés y granadino, volver a pisar las sendas de Medinat-al-Zahara y la Alhambra.

La variante española del barroco se caracteriza más por lo decorativo que por lo estructural, sin que por eso pierdan las construcciones el carácter monumental y volumétrico que distingue a la arquitectura propiamente hispánica; los muros, como las plantas, son comúnmente estáticos, contrario al uso del barroco típico. El historiador inglés Bernard Bevan nos dice al respecto: La originalidad del barroco español es incuestionable e irresistible. Nunca antes de ahora había sido sancionada una refutación tan completa de todo dogma y precepto. Nadie se atrevió a causar tales estragos en las leyes de Vitrubio, a usar columnas torsas con tal profusión, pirámides con el vértice en la base y la base en el ápice (el estípite), dos o más capiteles para una columna, curvas y contracurvas, frontones partidos colocados unas veces en la cúspide de una composición arquitectónica y otras en el arquivado.

Esos caracteres del barroquismo hispano se continúan en México pero con algunos aspectos acentuados. Los arquitectos en México se inclinaban por la tradición que les llegaba, desde los tiempos del arzobispo Zumárraga, por las plantas rectilíneas.

Se ha dicho que el barroco mexicano es continuación del que se estaba produciendo en España, pero alcanzando mayor desarrollo y profusión en su carácter decorativo.

Don Manuel Toussaint señaló las fases de desarrollo por las que ha pasado el barroco en México: Comienza siendo sobrio, como importado directamente de España, luego se torna rico al adquirir mayor preponderancia el ornato y a fines del siglo XVII alcanza tal lujo en ciertas regiones que puede calificarse de exuberante. Dicha exuberancia ha sido definida como churrigueresco, el barroco extremo que practicaron los hermanos de José Benito Churriguera y sus seguidores.

El siglo XVIII fue de abundancia económica en la Nueva España, y esa prosperidad trajo consigo un desarrollo extraordinario de la construcción; sin contar los palacios y monumentos de arquitectura civil, fueron construidos aproximadamente cuatro mil iglesias y oratorios. El celo y fervor religioso era grande, pero junto a la devoción existía un deseo de ostentación y lujo; a ese deseo servían las exuberancias barroco-churriguerescas. La Iglesia, las comunidades religiosas y las dádivas y donaciones, sirvieron para que actuara abundantemente el gusto por las prodigalidades decorativas.

La única preocupación de los arquitectos y de los clérigos, era el que los interiores fueran deslumbrantes, y que los exteriores, en las portadas, accesos, torres y cúpulas, estuvieran ricamente tratados; se recurrió a tallas de profuso aspecto, al oro, a los estofados, a los espejos y vidrios, a la imaginaria pictórica y escultórica, en los exteriores se utilizaron piedras de grano fino como el tezontle, ladrillos lustrosos y mates, cerámicas y azulejos de muchos colores. En Puebla, la más colorista de las ciudades coloniales, los revestimientos de azulejos adquieren elegancia severa y alegre, como en pocas partes puede hallarse.

La calidad de la piedra local y su color determinan muchas veces las características de identificación de un lugar, por ejemplo, verdoso y transparente en las construcciones de Oaxaca; rojizo y acoralado en Zacatecas. Otras veces, se combinan la gravedad del ladrillo o del azulejo rojo con la blancura de la piedra, como en la Iglesia de Ocotlán, en la de Guadalupe o en el campanario de Santa Catalina en Puebla. Una de las más maravillosas expresiones de este estilo es San Francisco Ecatepec, Puebla, con todo su exterior revestido de cerámica, azulejería y olambrilla, y donde el colorido poblano adquiere su mayor realce.

SIGLO XVIII NEOCLASICO Y ROMANTICISMO

Dentro de esta sociedad, todavía parecida en varios puntos a la medieval, la Iglesia jugaba un papel preponderante, incluso dentro de la misma administración. La Inquisición, establecida en 1571, reprime los focos de insurrección tanto en el terreno religioso como en el de la política. El clero secular, cuenta en el siglo XVIII con cerca de ocho mil miembros y entablaba serios enfrentamientos con las órdenes monacales para obtener la supremacía del poder; los monjes, que en ese entonces llegaban a poco menos de seis mil miembros, se deslindaban del poder episcopal basándose en la suspensión que realizó Pfo V en 1567, de la disposición del Concilio de Trento para Nueva España, respecto a la jerarquía superior de los obispos sobre las órdenes religiosas.

Sin embargo, gran parte de la vida cultural y artística de México se debe a la Iglesia y al impulso que ésta supo darle; la doctrina después de Trento ya estaba hecha, y lo único que quedaba era apegarse a ella y vivirla, la Iglesia no era mas que un interprete y ejecutor de un reglamento defensivo; todo esto, inevitablemente, afectó en el mismo sentido al arte.

Durante el reinado de Carlos II, comienza en Nueva España una actividad comparable con la de la metrópoli; Sigüenza y Góngora se interesa y profundiza en la matemática, la

astronomía y las viejas civilizaciones indígenas; Sor Juana Inés de la Cruz se apasiona por la física, la astronomía y los postulados cartesianos; se realizan ricos estudios sobre la flora, fauna y minerales locales. La actividad intelectual comienza a apagarse poco después, por la constante lucha contra el recelo con que se veían sus actividades y por la ineficacia de medios que se les proporcionaban, producto de lo anterior, y llega a su límite en 1692 a causa de las insurrecciones.

Posteriormente, la actividad intelectual se renovará, principalmente alrededor de la Escuela de Minas, fundada en 1783; los trabajos emprendidos por Antonio de Alzate y por un grupo de jesuitas de entre los cuales sobresalen Clavijero, Veyta y Cavo, dan inicio a la renovación y, particularmente, al estudio de las antigüedades mexicanas.

Los recios templos-fortaleza, cubiertos con artonados hispanoárabes o bóvedas góticas no eran comprendidos ni se identificaban con los naturales; el barroco suaviza las proporciones y su decoración se aproxima a su realidad, se identificará con estos recintos creados por él y para él, con elementos que le son propios. Gran parte de las construcciones del siglo XVI fueron derrumbadas y la mayoría de las existentes fueron suavizadas con adiciones barrocas.

La primera conclusión a que llegaron los estudiosos del barroco, fue considerar que no consistía una degeneración de las formas renacentistas, sino un cambio violento en la estética formal de dicho estilo; inicialmente la materia, la substancia y las formas en que se expresa la nueva modalidad son las mismas, sólo que se van agigantando, moviendo y torciendo, al mismo tiempo que lo ornamental llega a invadir e incluso falsear el campo de lo constructivo.

Las guerras que sostuvo España contra Francia, Inglaterra y Holanda, hicieron pesar sobre las fronteras y las costas de las colonias ciertas amenazas que se fueron acentuando con la decadencia de la monarquía española. El momento crítico y culminante de la decadencia de España es el reinado de Carlos II, último de los Habsburgo.

La llegada de los Borbones con Felipe V se manifiesta con un viraje tanto en las colonias como en la metrópoli. El centralismo de la Casa de Austria trabajaba como eje, donde las colonias eran reinos dueños de una cierta autonomía, regidos en sus bases por la metrópoli; los Borbones imponen el centralismo administrativo y convierten a Nueva España en una verdadera colonia e imponen una política de dependencia del poder central.

Las medidas tomadas para extinguir el contrabando, ciertos monopolios, la corrupción de funcionarios y las exenciones parciales de impuestos, resultaron ser de escaso valor positivo y, por el contrario, reafirmaron que el objetivo principal del gobierno central era únicamente, aumentar las entradas del Estado y mejorar las defensas del Imperio, para lo cual se creó un ejército colonial compuesto por mestizos y mulatos, en el que los criollos aspiraban a los altos puestos de mando. La expulsión de los jesuitas en 1767, dejó abandonados sus 23 colegios y 103 misiones, dada la popularidad y poder del que gozaban, esta resolución creó un gran descontento entre la población y causó muchos levantamientos sociales.

La Razón, deificada por los enciclopedistas europeos, fragiliza la religión católica, y crea el concepto Neoclásico, causando una doble herida. Al mismo tiempo que se agrisan y enfrían los colores y luces del barroco, se intenta apagar la gran llamarada de la religiosidad católica de la Contrarreforma.

La misma Inquisición, antes infalible para reprimir la infiltración y expansión de ideas peligrosas a la estabilidad de las instituciones, comienza a mostrarse incapacitada para cerrar las puertas a las corrientes del pensamiento de Europa. Eso trae consigo el nacimiento del espíritu crítico, por largo tiempo impedido; el deseo por cambiar el orden y la necesidad de expresarse libremente, son la bandera de los intelectuales españoles y americanos.

El Neoclásico no se da como un fenómeno aislado, ya que junto a él, se siente crecer en forma acentuada el Romanticismo. Ambas corrientes se presentan como la lucha de dos mundos de distinto origen racial, para obtener la supremacía de Europa y el mundo; ambas tendencias marcan el fin de una época milenaria y el principio de una nueva.

El neoclásico parece un arte intransigente y definitivo, trata de apoyarse, mediante la razón y la lógica, en lo inmortal de su esencia y de su ser. En la ideología neoclásica, se intenta sujetar a reglas la creación artística y producir obras modelo que aspiren a alcanzar un valor de universalidad; es un movimiento racionalista apoyado en las normas que se oponen a la libre actuación de la personalidad.

Todo arte de tendencia clásica se coloca ante la Naturaleza como ante el Cosmos; la ve no sólo como el orden comprensible e intuitivo del mundo, sino que trata de extraer de cada criatura su forma para representarla... evita, asimismo, toda falta de claridad, pero niega lo infinito, pues coloca por todas partes límites y fronteras. Dentro de este escenario, reinará

el hombre, punto de partida y medida de todas las cosas. De allí su doble tendencia, lo antropomorfo y la abstracción.²

El romanticismo representa el principio del individualismo de la forma, sus bases no descansan en ninguna ideología histórica de estilo definido, ni proclama leyes formales de carácter exclusivo y único. En realidad, parece ser que no existe un estilo romántico, mas bien, una sensibilidad romántica; en su posición no racional, favorece la libertad y el genio del artista.

...está penetrado por el sentimiento de la inmensidad del Universo; ve la Naturaleza, más como algo caótico que cósmico; no se sitúa "frente a ella" sino simplemente con la sensación de "formar" parte de ella... el hombre, pues, no aparece como organizador de todas las cosas, sino como una simple criatura perdida en medio de fuerzas incoherentes. El romántico busca la "obra de conjunto" antes que el "efecto de conjunto", e intenta así mismo borrar la separación entre las artes, intentando la fusión.³

La fundación de una Academia de Bellas Artes en Nueva España tenía que realizarse, dado el auge de la construcción y de las demás artes en el México colonial, aunado al impulso que el gobierno de Carlos III daba a la enseñanza de los nuevos cánones estéticos y a la aplicación sistemática de sus reglas. El 4 de Noviembre de 1781, don Jerónimo Antonio Gil abre los cursos con profesorado improvisado, antes de contar con los reales acuerdos de aprobación y fundación, los cuales llegan en 1783 y 1784 respectivamente. La llegada de los directores de escultura y pintura, don Manuel Tolsá y don Rafael Jimeno y Planes, salvará del caos a la naciente institución y comenzará con ellos la edad de oro de la Real Academia de San Carlos de Nueva España.

En forma agresiva y decisiva, Gil y otros académicos, resonaron contra los excesos barroquistas y en pro de los nuevos cánones estéticos, estableciendo estrictos medios de control para impedir que los arquitectos siguieran construyendo según su libre criterio:

Deberán de presentar directamente los planos a esta Junta Superior de Gobierno y sujetarse sin réplica ni excusa alguna a las correcciones que se hicieren de ellos, con

2.- Ortiz Macedo, Luis. Colección 40 siglos de arte mexicano, Segunda sección del segundo tomo (Arte Colonial), Volúmen 4. "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida", Ed. Herrero S.A. México 1981, pp. 298.
3.- Idem.

apercibimiento de que, en caso de contravención se les castigará severamente... la ninguna sujeción de los Maestros de Arquitectura a las reglas de su arte, es el origen de la deformidad que se nota en los edificios públicos de esta ciudad... las puertas y ventanas se colocan arbitrariamente sin correspondencia ni simetría... en ninguna otra se advierte la menor proporción del todo en sus partes y de éstas con aquél, en que consiste la gracia de una buena construcción.

Dice don Manuel Toussaint, en su libro *El Arte Colonial en México*:

... si la Colonia hubiera prolongado su existencia con el apogeo económico que disfrutaba con Revillagigedo el segundo, muchos de los edificios que hoy nos encantan como expresión del más mexicano espíritu del arte, habrían cedido el puesto a obras neoclásicas.

El mismo don Manuel Tolsá destruyó no pocos monumentos barrocos para reemplazarlos por neoclásicos, y en varios documentos de la época, los obispos reconvienen a fieles y sacerdotes que los interiores de las iglesias sean remodelados según el nuevo gusto, y tirar por tierra esos dorados acopios de leña.

La gran fortuna para nuestros monumentos fue que el periodo neoclásico abarcara sólo alrededor de cuarenta años, 11 de los cuales fueron casi improductivos por la guerra de Independencia y la penuria que ésta provocó en el país.

Los vicios y abusos que se habían tratado de extirpar durante algunas administraciones virreinales, aparecen de nuevo con el reinado de Carlos IV, creando una situación de descontento y tensión. La ayuda de España a la Independencia de los Estados Unidos crea una atmósfera propicia a la infiltración de los textos de las declaraciones americanas con las ideas libertarias; España descuida sus colonias durante las guerras que emprende contra Francia e Inglaterra, por lo que en 1796, al no poder asegurar el comercio con Estados Unidos, hace uso de los navíos neutrales para salvar la crisis económica; junto a las mercancías entran a la colonia las ideas liberales, encontrando, por el descontento reinante y la mala administración, terreno propicio para que estas germinaran con rapidez.

Entre los indígenas, las nuevas ideas no causaron eco, pero sí existía un gran resentimiento proveniente de los continuos abusos cometidos contra ellos; las rebeliones locales eran constantes, pero no tenían dirección ni liderazgo, por lo que no surgiría la

revolución, a menos, que la iniciativa viniera de criollos o mestizos. El terreno y la situación eran propicios ya que el común denominador era el resentimiento contra la mala administración.

Lo que decide el hecho de la sublevación, es la incomprensión y la debilidad del gobierno español, envuelto en el remolino de la política napoleónica, que dan pie al rompimiento de los ya frágiles lazos entre México y España.

LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

El neoclásico se presentó como una expresión que se inclinaba a una cierta severidad monumental, así como a una racional simplificación de las formas.; los artistas afiliados al nuevo estilo, mostraron una especial preferencia por las formas puras y simples en relación con la arquitectura; estuvieron en contra de los temas de exaltación por el drama y la tragedia, tanto para la escultura como para la pintura y el grabado; la simplicidad fue enfatizada, el realismo y todo lo accidental fue eliminado, se restringió toda expresión del sentimiento humano.

Se creó una categoría ideal de belleza inspirada para la arquitectura, en los antiguos monumentos de Grecia y Roma, y para la escultura y pintura, en las piezas que los trabajos arqueológicos sacaban a la luz.

Desde su aparición el neoclásico adquirió un carácter internacional, contando así con un número considerable de teóricos ya que el nuevo estilo se manifestó no sólo en las artes plásticas, contenía un pensamiento filosófico, una música y una importante literatura inspirada en los autores clásicos de la antigüedad. La aparición de este estilo coincidió con la edad de la razón, del pensamiento racional de la Ilustración.

El arte neoclásico de la Nueva España está estrechamente vinculado con la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos, fundada en 1783; sin embargo, es importante señalar la presencia de algunas obras anteriores a esta fecha.

Entre los antecedentes se encuentran algunos trabajos de hombres de formación racionalista como el arquitecto criollo José Damián Ortiz de Castro y el ingeniero Miguel Constansó, quien intervino en labores de arquitectura desde 1772, al ampliarse la Real Casa

de Moneda. La pintura de la Nueva España se anticipó también en algunos casos, sin duda influenciados por los grabados provenientes de España, entre los que se pueden mencionar algunos retratos pintados por Francisco Antonio Vallejo y José de Páez.

La Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España debió su creación al esfuerzo principal de Fernando José Mangino, Superintendente, y Jerónimo Antonio Gil, Grabador Mayor, de la Real Casa de Moneda; debe hacerse igual mención a la comprensión y ayuda de los virreyes don Martín de Mayorga y don Matías de Gálvez; así como del impulso y patrocinio real de Carlos III.

La Academia se instaló desde sus inicios, y hasta diez años después, en la escuela de grabado anexa a la Casa de Moneda, de donde prácticamente surgió la necesidad e idea de crear una Academia de las Artes; aprobándose su fundación el 25 de diciembre de 1783, y recibiendo el Decreto de Fundación y los estatutos que la debían regir, un año después. La inauguración oficial se realizó el 24 de noviembre de 1785, día de San Carlos Borromeo; recibiendo, por orden real, el cargo de Director General Jerónimo Antonio Gil.

Para la labor docente, llegaron a México procedentes de la Academia de San Fernando de Madrid, quienes fungirían como directores particulares por área o ramos, entre los que encontramos a Antonio González Velázquez en arquitectura, a José Arias en escultura y a Ginés de Andrés y Aguirre y Cosme de Acuña en pintura; la enseñanza del grabado en hueco quedó a cargo de Jerónimo Antonio Gil, y para el grabado en lámina José Joaquín Fabregat.

El neoclásico ganó rápidamente un crecido número de adeptos, a partir de la fundación de la Academia, mismos que fueron los encargados de polemizar con los representantes de la tradición barroca; los simpatizantes del arte neoclásico representaban la renovación, la modernidad que traía consigo la corriente de ideas del Enciclopedismo Francés; el barroco significaba para los racionalistas el pasado, la nefasta tradición de lo irracional.

A partir de la implantación del neoclásico, la gran expresión artística que había sido el barroco en las portadas de iglesias y mansiones, en retablos e imágenes escultóricas, pinturas, muebles y artes menores, quedó condenado a la destrucción por incomprensión histórica.

Por su sentido de renovación ante el pasado, el arte neoclásico cobró una enorme significación para los hombres de la Ilustración Mexicana; de allí que políticamente se le ha considerado como una señal hacia la Independencia Nacional.

El desarrollo y producción de obras neoclásicas en México, a partir de la fundación de la Academia y hasta 1821, es realmente escasa; las realizaciones de mayor mérito corresponden a la arquitectura, después a la pintura y el grabado, y por último a la escultura, con la notoria excepción del monumento ecuestre dedicado a Carlos IV, obra del reconocido escultor y arquitecto Manuel Tolsá.

La primera intervención de la Academia en México, fue solicitada a José Damián Ortiz de Castro en 1787; se le encomendó concluir las obras de la Catedral, lamentablemente sólo pudo dejar realizadas las torres que enmarcan el monumental edificio.

Don Antonio González Velázquez, Director de Arquitectura, realizó la iglesia de San Pablo el Nuevo, terminada en 1803 y la iglesia del convento de religiosas de Jesús María, iniciada en 1804; pero su obra más sobresaliente, en cuanto a arquitectura religiosa, fue la capilla del Señor de Santa Teresa, 1799 a 1803, que lamentablemente fue destruida en el terremoto de 1845. En cuanto a la arquitectura civil, tuvo a su cargo el arreglo de la Plaza Mayor, para colocar en el centro de una monumental elipse, elegantemente cerrada con una balaustrada neoclásica, la estatua ecuestre de Carlos IV, y realizó los planos para edificar la Fábrica de Tabaco conocida hasta ahora como La Ciudadela.

Una de las más interesantes iglesias que dejó la arquitectura neoclásica, es la de Loreto, el autor de los planos fue el arquitecto Ignacio Castera y el encargado de la construcción fue el maestro Agustín Paz; la iglesia presenta una de las plantas más originales de toda la arquitectura eclesiástica del virreinato y la elevación de una audaz cúpula que es la de mayor diámetro en México. Por desgracia, los constructores no calcularon bien los efectos de la mecánica del suelo, de allí que ha sufrido un hundimiento en la parte del edificio que soporta el mayor peso.

El Tribunal de Minería de la Nueva España, es el responsable de la construcción de la obra máxima de la arquitectura neoclásica: el Palacio de Minería, levantado entre 1797 y 1813 por el académico valenciano Manuel Tolsá (1757-1816); llegado a México en 1791 como Director de Escultura, en 1796 recibió el grado de Académico de Mérito en el ramo de la arquitectura. Numerosas fueron sus actividades en el campo de la arquitectura como constructor y como proyectista, su influencia fue enorme y alcanzó perfiles de dictadura en todas las artes; se habla así de un estilo Tolsá que se localiza, sobre todo, en los altares neoclásicos que vinieron a sustituir muchos de los magníficos retablos barrocos; resulta notorio también en obras de arte menos como custodias, candelabros, palmetas, lámparas, palabrerros, crucifijos y conjuntos procesionales.

La segunda gran aportación de Tolsá, por su importancia y realización, está en la intervención que tuvo para dar cima a las obras de la Catedral de México; a la muerte de Ortiz de Castro en 1793, Tolsá fue nombrado Maestro Mayor de la Catedral; concluyó la fachada mayor con un gusto fino para la composición, alternando y respetando las obras de su antecesor, colocó en el eje de la portada central el cubo del reloj y sobre éste plantó las esculturas de las Tres Virtudes Teologales; dispuso en los distintos niveles del exterior una elegante balaustrada interrumpida ocasionalmente por esbeltos vasos de diseño académico.

Intervino también en el interior, transformando algunas capillas barrocas; su máximo acierto fueron los trabajos realizados en la cúpula, alargó las ventanas del tambor y las encuadró con columnas jónicas y frontones curvos, remodeló la bóveda y aumentó considerablemente el tamaño de la linternilla. En cuanto a la arquitectura civil, realizó la casa del Marqués del Apartado, la mansión de los Marqueses de Buenavista y la celda o pabellón que construyó dentro del convento de Regina, para la Marquesa de la Selva Nevada.

La pintura neoclásica queda cubierta principalmente por Rafael Jimeno y Planes (1759-1825), quien llegó a México en 1793, para sustituir como Director de Pintura a Cosme de Acuña; es muy escasa su producción de caballete tras su arribo al país, pero sí realizó varias decoraciones murales, entre éstas se encuentran las cúpulas de la Catedral (1810) y la de la capilla del Señor de Santa Teresa (1813) y dos grandes cuadros para el plafón de la capilla del Colegio o Palacio de Minería (1813). Las pinturas de las cúpulas se perdieron por el humo del fuego en enero de 1967 la primera, y por el terremoto de 1845 la segunda.

De lo que se conserva de su obra de caballete, sobresalen dos cuadros, ambos retratos: el de Jerónimo Antonio Gil y el de Manuel Tolsá.

El grabado neoclásico alcanzó gran difusión gracias a Jerónimo Antonio Gil, Director de la Academia, la serie de medallas que grabó son reflejo de su maestría; también destacó como diseñador de altares y arcos triunfales, a tal nivel, que el gobierno de la ciudad le comisionó en 1784 para construir un arco para la recepción de el nuevo virrey el Conde de Gálvez.

El grabado en lámina estaba a cargo de José Joaquín Fabregat, su obra personal es considerable y de alta calidad artística; grabó los retratos de los personajes más prominentes en la capital del virreinato. En 1797 trabajó la lámina que representa la Plaza Mayor de México, con el zócalo que se hizo para colocar la estatua de Carlos IV.

El arte neoclásico como expresión académica de la Nueva España, terminó prácticamente antes que el país alcanzara su rango de nación independiente; la crisis provocada por las guerras no era ambiente propicio para el cultivo de las Bellas Artes, a la Real Academia de San Carlos le faltaron los recursos humanos y económicos para existir. La vida de la Academia concluyó simultáneamente con la vigencia del gobierno virreinal; sin embargo, las bases que dejó tuvieron una fuerte influencia a lo largo del siglo XIX.

SIGLO XIX. EL ARTE ROMANTICO

Este siglo debe ser analizado en contraste con su pasado inmediato, los tiempos virreinales, que consistieron en dos etapas: las manifestaciones barrocas y ultrabarrocas y las obras e ideologías que produjo el movimiento neoclásico, que se vieron interrumpidas por la Independencia Nacional, iniciada en 1810 y consumada en 1821.

Estos antecedentes son el punto de arranque para el arte del siglo XIX, que por voluntad manifiesta de ser moderno encontró en el clasicismo su forma de expresión a través de las vicisitudes políticas y sociales de nuestra historia. El clasicismo revivido es una forma de romanticismo, así puede decirse que nuestro arte del siglo XIX es romántico a su manera.

Con la guerra de Independencia, la Academia de San Carlos sufrió una lamentable decadencia en su organización, profesorado, producción y economía; tal situación logró superarse hasta mediados del siglo, sin embargo, existe una gran producción de obras de algunos artistas extranjeros que empeñaron sus esfuerzos en dar a conocer la naturaleza, la historia, la arqueología, la vida y las costumbres de nuestro país, por medio de dibujos, pinturas y publicaciones de varias clases.

Entre los artistas extranjeros que trabajaron en el país en las primeras décadas del siglo XIX debemos considerar al italiano Claudio Linati (1790-1832), quien estableció la litografía en México en 1826; entre sus obras más reconocidas se encuentra una serie a color titulado Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México, que, junto a textos referentes del mismo autor, fueron publicados en Bruselas en 1828. Estas litografías no solo resultan atractivas por lo pintoresco de los temas, constituyen una visión de las costumbres del país interpretadas por un artista europeo.

Otro artista de interés fue Federico Waldeck (1766-1875), nacido en Praga y nacionalizado francés; en 1838 publicó un libro con litografías a color con temas costumbristas y arqueológicos basados en un viaje en el que visitó Yucatán. Era en excelente dibujante y su interés se enfocó en las ruinas y monumentos del mundo maya; otra de sus obras contiene espléndidas litografías de las ruinas de Palenque.

Octaviano D'Alvimar, de origen francés, visitó México por segunda vez entre 1822 y 1823; su cuadro sobre la Plaza Mayor de México, vista desde el lado sur, con la Catedral y el Sagrario, la plaza llena de gente, con peatones y caballos, y al lado derecho la carroza de Iturbide que se dirige a Palacio, es el principal motivo para recordarlo.

El pintor inglés Daniel Thomas Egerton, murió en México en 1842 dejándonos una vasta obra de pinturas costumbristas y de paisajes, de los que sobresale uno titulado El Valle de México, realizado en 1837. Publicó un álbum de litografías a color y unos breves textos que tituló Vistas de México en 1840.

Las obras costumbristas y de paisaje del pintor germano Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), tienen especial encanto y maestría; tenía una formación clásica de expresión romántica, del tipo más libremente expresivo. La variedad de temas que trató durante su permanencia en México, de 1831 a 1834, y la calidad de sus pinturas, hacen que sus obras mexicanas sean justamente estimadas.

La Academia de San Carlos fue restaurada en 1847, con la institución ya renovada se inicia propiamente nuestro arte del siglo, académico y romántico. Los maestros europeos que vinieron a impartir sus enseñanzas fundaron una escuela académica con sólida base clásica y cuya producción, muy distinta a aquella de tiempos virreinales, llamó la atención y fue del gusto de una nueva sociedad en formación, la de México como una nación independiente.⁴

El primer maestro encargado de la impartición académica en el ramo de la pintura fue Pelegrín Clavé (1810-1880), quien vivió en México de 1846 a 1868. Admiraba la pintura idealista alemana, cuya figura principal era Overbeck, por lo que inició y condujo a sus alumnos en esta corriente; se inspiraban con frecuencia en los temas del Antiguo Testamento, tales como El Arca de Noé y Moisés en Raphidim de su discípulo Joaquín Ramírez; o en

4.- Fernández, Justino. Colección 40 siglos de arte mexicano, Primera sección del tercer tomo (Arte Moderno y Contemporáneo) Volúmen 5. "El siglo romántico. El arte de México en el siglo XIX", Ed. Herrero S.A. México 1981, pp. 34.

pasajes de la vida de Jesús como La Sagrada Familia de Rafael Flores o Jesús en Emaús de Ramón Sagredo. Otros alumnos sobresalientes de Clavé son Santiago Rebull (1829-1902) y José Salomé Pina (1830-1909); fueron enviados a estudiar a Roma, y a su regreso continuaron la enseñanza clásica e idealista en la Academia, en las últimas décadas del siglo.

Santiago Rebull pintó del natural los retratos de Maximiliano y Carlota, y a petición del Emperador decoró una de las terrazas del Castillo de Chapultepec con tableros que representan bacantes. La Muerte de Marat (1875) ha sido considerada su obra principal por su alto nivel expresivo y gran calidad técnica; Rebull fue un clasicista consumado que trató temas religiosos, paganos, históricos y además fue un retratista excelente. La producción de Pina fue considerablemente menor a la de Rebull, pero siempre dentro de los mismos lineamientos clasicistas e idealistas, como lo prueban sus cuadros Abraham e Isaac y Salida de Agar; también pintó grandes cuadros para la Colegiata de Guadalupe.

Clavé estimuló en sus discípulos la ejecución de obras con temas históricos, especialmente aquellos basados en el antiguo mundo indígena; así José Obregón pintó el Descubrimiento del Pulque y Rodrigo Gutiérrez, El Senado de Tlaxcala.

Mas a pesar de sus buenas intenciones y del interés que tienen tales cuadros, hoy podemos juzgarlos como falsos, pues era imposible lograr que los tipos, costumbres, indumentarias, ambientes y accesorios se amoldaran a las formas clásicas y a la belleza ideal de origen griego.

Otro importante discípulo de Clavé fue Felipe Gutiérrez, considerado uno de los iniciadores del realismo, como lo prueban dos de sus obras: San Bartolomé y San Jerónimo, en las que el apego a los modelos, el dibujo analítico y la factura son de la más alta calidad. Gutiérrez pintó el único desnudo femenino de la escuela académica mexicana: La Amazona de los Andes, que aparece tendida en el campo, al aire libre; en esta obra se ven reflejados los conocimientos adquiridos en Europa y cierta influencia de Courbet, representante del realismo francés.

Clavé se apejó más al romanticismo clasicista de Ingres, pintó asuntos de historia como La Locura de Isabel de Portugal, pero sus mejores obras son retratos de excelente calidad; idealizaba las figuras en rostros y manos, pero era objetivista en el resto, así, las sedas, los encajes, las joyas y los accesorios están pintados con verdad y maestría. Sus retratos constituyen una visión de la sociedad mexicana de mediados del siglo.

Juan Cordero (1824-1884), principal rival de Clavé, se formó en Roma, donde realizó algunas obras interesantes como los retratos de Los Escultores Pérez y Valero; o grandes composiciones como Colón Ante los Reyes Católicos y El Redentor y La Mujer Adúltera, que en cierto modo anuncian la pintura mural que él desarrollaría posteriormente. A su regreso a México pintó los retratos del general Santa Anna y de su esposa doña Dolores Tosta; los cuales, guardan un ambiente imperial, según convenía a las pretensiones de Su Alteza Serenísima. Cordero revivió la pintura mural con la cúpula de la iglesia de Santa Teresa, la cual causó opiniones encontradas por su particular manejo del dibujo y del color, duro en su trazo y brillante y contrastado colorido; continuó con la cúpula de la iglesia de San Fernando donde suavizó un poco estos rasgos y realizó el primer mural de tema filosófico (hoy desaparecido) en la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la influencia y amistad del maestro Gabino Barreda, introductor de la filosofía positivista en México.

La llegada del maestro Eugenio Landesio (1810-1879) para la impartición de pintura de paisaje marcó un periodo importante en el desarrollo de esta especialidad, él permaneció en el país de 1855 a 1877; produjo pinturas de paisaje con temas mexicanos, pues fue un devoto de la naturaleza del país y un excelente pintor y maestro, pero quizá su mas significativa aportación fue precisamente la formación que dio a sus discípulos, entre ellos destacan los nombres de Luis Coto, José Jiménez, Javier Alvarez, Gregorio Dumaine y Salvador Murillo, pero quien sobresa de entre todos es sin duda José María Velasco.

José María Velasco (1840-1912), es el artista de mayor categoría del siglo; dotado de cualidades de excepción como dibujante y colorista asimiló las enseñanzas de Landesio y pronto dio muestras de su personalidad. En sus primeras obras se advierte su gran capacidad como colorista y su interés por los temas románticos, en Un Paseo por los Alrededores de México (1866), crea un hermoso paisaje de grandes contrastes de luces y sombras e incluye una serie de grupos de figuras que representan todos los niveles sociales. En 1875 exhibió su gran panorama de El Valle de México, con el que causó sensación y provocó expresiones admirables de hombres notables como el mismo Landesio que dijo: Nada mejor se puede hacer después de esto... José Martí escribió al respecto: ...detengámonos y admiremos este notabilísimo paisaje... El Valle de México es la belleza grandiosa; imponente como ella es el hermoso paisaje de Velasco. Dos años más tarde superó su antigua obra con la que puede considerarse su obra maestra que sencillamente tituló México (1877).

Otras obras se refieren a temas arqueológicos, como dos cuadros de Teotihuacan y El Baño de Netzahualcóyotl; pero no fue sino hasta 1881 cuando realiza otro gran cuadro, el Puente de Metlac, en el que la monumentalidad de la naturaleza se enriquece con la vista del

puente y del ferrocarril. En cuadros de menores proporciones trató temas de arquitectura colonial como en Catedral de Oaxaca, Guelatao y varias vistas de sitios históricos. En Hacienda de Chimalpa (1893), posterior a su viaje, y altos reconocimientos, por Europa, se nota un cambio en su representación; simplifica las formas, que se tornan más modernas, y domina los tonos fríos; posiblemente como reflejo de la nueva tendencia que conoció en Europa, el impresionismo.

Otras de sus obras más significativas son su Autorretrato (1894), El Citlaltépetl (1897), Vista de Querétaro (1902), dos cuadros que pintó para el Instituto Geológico con temas de la Evolución de la Vida Marina y la Evolución de la Vida Continental, y El Arbol Caído, realizada dos años antes de su muerte que, en cierto modo, resultaba ser simbólico y autobiográfico.

Fuera de la pintura académica, el romanticismo mexicano se expresó en otro género de la pintura que se ha llamado Independiente, aunque se reconoce como pintura popular, y que produjo obras de extraordinario valor y encanto, más a tono con el gusto actual que con el arte académico. Esta pintura independiente de la Academia y de sus principios, cánones e ideales, proviene de varias regiones del país; además de todas las obras anónimas que produjo, se destacan las de ciertas artistas excepcionales como Bustos y Estrada.

Hermenegildo Bustos (1832-1907), natural de Guanajuato, autodidacta, fundamentalmente retratista, logró desarrollarse como artista y alcanzar una calidad suprema en sus pinturas, admirable perfección en su dibujo y en la finura y carácter de su ejecución.

Su expresión es realista, no pretende sino copiar sus modelos, la profunda observación del modelo le lleva a imprimirle un carácter genuino; valga como ejemplo su Autorretrato (1891); el retrato de su esposa, doña Joaquina Ríos, es impresionante tanto por el carácter del rostro como por lo incisivo del dibujo y por lo compacto de los elementos, así como por la calidad de la factura. Su pintura es grave, señera, sin confusiones; pintó muchos retratos y algunas obras religiosas y exvotos o retablos; fue pintor del pueblo que supo elevarse a los altos niveles del arte de la pintura.

José María Estrada nació a mediados del siglo en Guadalajara, lo distinguen su gracia, libertad, ponderación y sutileza; con muy pocos estudios produjo una serie de retratos que son espejo fiel de las costumbres e indumentarias de su localidad; son en conjunto, el retrato de la sociedad tapatía de su tiempo. Simplifica las formas según le conviene, coloca las manos en posiciones que ayudan a la composición, los rostros tienen gracia y carácter; pinta

figuras de pie, niñas y niños, con vaporosos trajes y objetos propios de la infancia junto a ellos o en sus manos; con los adultos le otorga importancia al ambiente, cuida la postura, los muebles, los objetos, los pisos, todo con refinamiento y buen sentido del color.

La escultura del siglo XIX no tuvo tan buen desarrollo como la pintura, aún con los esfuerzos realizados por la Academia por impulsarla. Manuel Vilar (1812-1860), llegó de España para la enseñanza de la escultura en 1846 y aquí murió; de entre sus discípulos se distinguen Martín Soriano, autor de la estatua de San Lucas (1860); Felipe Sojo, quien modeló del natural en espléndido busto de Maximiliano, después vaciado en bronce; y Miguel Noreña, que realizó obras de verdadera importancia, como la monumental estatua de Cuauhtémoc, en el Paseo de la Reforma de la capital, también realizó la estatua sedente de Don Benito Juárez, ubicada en el Palacio Nacional.

Fue Vilar quien inició el interés escultórico por los héroes indígenas, su estatua del jefe tlaxcalteca Tlahuicole, es obra de primer orden, que recientemente ha sido fundida en bronce; este interés culminó con el Monumento a Cuauhtémoc (1887) y la estatua de Colón (1892), que también fue fundida en bronce después de su muerte.

La arquitectura fue menos abundante que la escultura y si bien se levantaron obras de mérito, casi todas han desaparecido.

Don Javier Cavallari permaneció en México de 1856 a 1864; fue un excelente maestro que dejó un grupo distinguido de discípulos: Lorenzo de la Hidalga, Manuel F. Alvarez, Antonio Torres Torija, Antonio M. Anza y otros. Introdujo las buenas normas clásicas y fue obra suya la elegante fachada, a la italiana, de la Academia, entonces Escuela de Bellas Artes, hoy Escuela de Artes Plásticas; también reformó el interior del edificio.

Quien destaca de todo este grupo, es don Lorenzo de la Hidalga (1810-1872), español de origen establecido en México en 1838; su primera obra, el ciprés de la Catedral Metropolitana, fue bien concebido, pero la mala calidad de los materiales hizo que la demolieran en 1943. Otras residencias que edificó han desaparecido, así como el antiguo Teatro Nacional, considerado como la mejor obra arquitectónica del México Independiente.

La única obra que le sobrevive es la cúpula de la iglesia de Santa Teresa (1855); el conjunto es de líneas esbeltas y elegantes, un tanto severas a pesar del orden corintio del primer cuerpo del tambor; el interior fue decorado por Juan Cordero, como ya habíamos mencionado.

El grabado mexicano que se produce independiente a la Academia tiene un antecedente excepcional en la obra de Gabriel Vicente Gahona (1828-1899), quien firmó sus cuadros bajo el seudónimo de Picheta. Siendo muy joven (1847), ilustró una curiosa y hoy día rara publicación, que tiene por título *Don Bullebulle*, periódico burlesco y de extravagancias, redactado por una sociedad de bulliciosos. Gahona, recordando las actitudes de Daumier y de Gavarni, hace con ironía, buen humor y fantasía, la crítica de la vida y costumbres del tiempo, de manera que su obra enriquece el siglo romántico.

El grabado en lámina o de talla dulce, había decaído con las altas y bajas de la Academia, hasta que en 1855 vino a impartir sus enseñanzas el maestro inglés Jorge Agustín Periam; de sus discípulos se distingue Luis G. Campa, quien más tarde fue maestro y formó otro distinguido grupo de grabadores. Periam enseñó una técnica impecable y excelente, pero los temas románticos no conmueven ni entusiasman; con contadas excepciones de grabados de Campa, de Orellana y de Portillo.

En cuanto al grabado de medallas o al hueco, se tenía un antecedente de primera categoría con el trabajo realizado por Jerónimo Antonio Gil. Para enseñar este arte que casi había desaparecido vino en 1847, el maestro Santiago Baggally; de entre sus discípulos se distinguen Cayetano Ocampo y Sebastián Navalón. Navalón grabó las monedas del Imperio con la figura de Maximiliano, y Ocampo la medalla conmemorativa del centenario del establecimiento de la Academia (1881).

La litografía tomó gran importancia cuando se expresaron en ella notables dibujantes y caricaturistas, estos últimos en la línea de la crítica política. Las portadas de algunos periódicos como *El Universal Ilustrado* o *El Museo Mexicano* (1845), eran verdaderas síntesis del romanticismo criollo; Hesiquio Iriarte, Hipólito Salazar, Plácido Blanco, Constantino Escalante, J.M. Villasana y Santiago Hernández, contribuyeron con su ingenio y gran capacidad, a ilustrar con litografías los mejores periódicos de la época: *La Orquesta*, *La Historia Danzante*, *El Rascatripas*, *El Máscara*, *El Ahuizote*.

Entre las décadas finales del siglo XIX y la primera del presente, el romanticismo viene a tomar nuevas direcciones que marcan su disolución; el interés por lo propio, por inspirarse en la vida mexicana, surge por afán de autenticidad. Este inicio de una nueva época es muy significativo en la pintura y el grabado, responde a una conciencia novedosa y se hace posible por un concepto del arte distinto del tradicional naturalista; se pasa de la belleza ideal clásica a la idea de que otras formas también son bellas, y el artista cobra conciencia de que lo importante es su forma de ver y expresar la realidad.

Desde el momento en que fue posible expresar la vida, los tipos, las costumbres, la historia y el paisaje de México, de acuerdo con las visiones de los artistas y en su realidad de verdad, la libertad se hizo sentir y ya no fue necesario apearse estrictamente a los principios académicos tradicionales ni a la belleza ideal.⁵

La Academia contrató al pintor español Antonio Fabrés para tratar de frenar la disolución que estaba sufriendo, sin embargo, su concepto de la pintura no era renovador sino perteneciente al academismo finisecular, o sea, un naturalismo y un objetivismo sin grandeza y temas ajenos a la realidad histórica de su tiempo. Su cuadro *Los Borrachos* (1904), muestra a unos mosqueteros con capas y chambergos con plumas, divirtiéndose en una taberna; la obra es muy buena en su realización, pero resulta falsa y sin vida.

Julio Ruelas (1870-1907) resulta ser uno de los representantes más importantes del romanticismo, su obra se resume a unas cuantas pinturas pequeñas y en una serie de grabados de temas alegóricos; en *La Domadora* (1897) y *La Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna* (1904) la fantasía corre paralela a la observación psicológica o la reflexión filosófica. Ruelas utilizó el naturalismo de fin de siglo, pero simbólicamente, con un nuevo sentido para expresar ante todo sus angustias, ideas y sentimientos respecto a la vida, el amor, la muerte, la opresión y la desesperación; por eso las alegorías y las metáforas eran necesarias en su arte.

Las nuevas corrientes del arte se hicieron sentir con vigor en la obra de Saturnino Herrán (1887-1918), fue el primero que con toda franqueza y entusiasmo expresó la vida, los tipos, los sentimientos y la historia profunda de México, cayendo en el sintetismo, y difundiendo, por el lado de las formas y del color. En *La Ofrenda* (1913) pintó la vida de los que cultivan las flores y las llevan en sus trajineras por los canales de Xochimilco, *El Rebozo* (1916) es una alegoría rica y sensual del criollismo, *El Jarabe* (1917) expresa la gracia y el dinamismo de una danza vernácula; *El Cofrade* (1917) es una obra pequeña de sentido religioso tradicional. Herrán fue un precursor de la pintura mural contemporánea, de las actitudes e intereses que más adelante habfan de realizar y desarrollar otros artistas; fue un pintor, dibujante y colorista de la más alta categoría.

Algunos especialistas consideran que Ruelas representa el punto cumbre del romanticismo finisecular, y Herrán significa el primer brote franco del arte del siglo XX.

5.- *Idem*, pp 69.

La pintura de paisaje se renovó con la influencia del impresionismo, traído a México por Joaquín Clausell (1866-1935) y por Gilberto Chávez y en el puntillismo destacará Romano Guillemin (1884-1950). Las novedades en el arte se dan una tras otra, con el postimpresionismo aparecieron formas nuevas que en realidad pertenecen al presente siglo.

Gerardo Murillo (1875-1964), se hizo famoso bajo el seudónimo de Dr. Atl; hombre de múltiples intereses, con buena formación y vastos conocimientos, viajero y explorador incansable; estimuló a otros artistas como Clausell y levantó el entusiasmo en los jóvenes, como José Clemente Orozco, para que produjeran obras monumentales bajo la inspiración de los maestros del Renacimiento.

Los paisajes del Dr. Atl pertenecen al sintetismo, pero innovó la pintura con ideas personales, por el lado de los medios técnicos, con los Atl-colors, por el de la perspectiva curvilínea, inventada por el Dr. Luis G. Serrano, y por las vistas desde avión que llamó aeropaisajes. Su obra inicia en los finales del siglo XIX, pero algunos lo incluyen en el XX definitivamente, denominándolo como una de las más bellas realizaciones del arte contemporáneo. Sus cuadros con temas de los volcanes y sus panoramas del Valle de México, son muestras excelentes de su grandeza, de su sensibilidad y de su capacidad como pintor.

El escultor más representativo de la disolución del romanticismo es Jesús F. Contreras (1886-1902), hábil, talentoso y sensible, desplegó una gran actividad y realizó varias esculturas para monumentos de personajes notables en distintas ciudades del país; la alegoría romántica del Monumento a la Paz (1898), en la ciudad de Guanajuato y las esculturas Desespoir y Malgré Tout, sugieren bien la actitud del tiempo y del artista.

La arquitectura también recibió un impulso excepcional en los últimos años del siglo XIX y la primer década del presente; México se aprestaba a levantar edificios y monumentos modernos que dieran dignidad a las capitales, justo antes del primer centenario de su independencia. Al no existir un estilo establecido, se cometieron grandes errores, como el intento de combinar los elementos existentes con los del antiguo mundo indígena, para crear una arquitectura propia; para 1899, el estilo nacional o indígena, fue considerado un fracaso por la crítica internacional, y un falso camino a seguir por los nacionales; en todo caso, se trataba de una manifestación más del romanticismo en disolución.

Había todos los estilos de todas las épocas que podían ser adaptados, don Emilio Dónde concibió la iglesia de San Felipe en estilo neogótico, en el mismo también don Manuel Gorozpe proyectó la iglesia de la Sagrada Familia, y en el estilo neocolonial construyó el

Palacio Municipal, hoy Departamento del Distrito Federal, en la ciudad de México. En general imperaba cierto clasicismo académico, más o menos pomposo, con sus exotismos; muestra de ello es la obra de don Antonio Rivas Mercado, el Teatro Juárez de Guanajuato, cuyo exterior es compuesto y su interior morisco, y el Monumento a la Independencia, en el Paseo de la Reforma de la capital, inaugurada en 1910.

El período merece atención y tratamiento más intenso por su significación y la calidad de las obras, pero valga lo dicho para comprender que la falta de estilo definido fue el estilo entre un siglo y otro y de una época que terminó con la Revolución Mexicana en 1910.

El artista que cierra el período y abre nuevas posibilidades, es el genial grabador José Guadalupe Posada (1852-1913), con él ya no se trata del romanticismo sino de la realidad de la vida mexicana expresada con profundidad y lejos de todo academismo naturalista.

El arte de Posada es libremente expresionista desde el punto de vista formal y por eso mismo original y moderno. Su extraordinaria imaginación, su sentido humorístico y su capacidad crítica le permitieron crear una vasta y significativa obra, cuyo valor se acrecenta con el tiempo.

Posada era un genial y hábil artista que conocía todos los recursos del grabado en blanco y negro al que sacaba el mayor partido para lograr los efectos que se proponía; dio nuevas proporciones a sus imágenes para expresar el tema con claridad, creó la forma artística libre que convenía a su idea renovadora, y que era un concepto nuevo en el que había de desarrollarse el moderno expresionismo.

Pueden considerarse a lo menos tres aspectos capitales de su obra: los Ejemplos, que incluyen las atrocidades macabras de la perversidad y bestialidad humanas; las Calaveras o imágenes de ultratumba con las que crea el otro mundo, fantástico, que le sirve para hacer libre crítica de la realidad social y política, intensa pero suavizada por el buen humor, y la Revolución que alcanzó en los últimos años de su vida. Su obra es vasta y abarca muchos aspectos de la realidad, que trata con desenfado y profundo sentido moral, de manera que viene a ser la sincera y cáustica imagen de su tiempo que su conciencia y capacidad creadora dejó inmortalizada en sus grabados; por ser profunda y humana, su obra rebasa las circunstancias y tiene proyección universal.

El romanticismo mexicano enriquece el panorama del arte universal de su tiempo con visiones y expresiones originales que no deben ser ignoradas por la cultura contemporánea, pues muestran la capacidad creadora de un pueblo a través de las altas y bajas de su historia, donde nuestros artistas supieron dar en todo momento un toque de personalidad y originalidad a sus expresiones, que las distinguen de otras semejantes de otros pueblos.

SIGLO XX. EL ARTE DE LA REVOLUCION

La Revolución Mexicana es una revelación de México a sí mismo, es una manifestación de la cultura nacional buscando acceso a lo universal; el desarrollo para alcanzar esta plenitud fue prolongado y arduo. El arte de esta época asume y refleja las diversas etapas de tal revelación y tal acceso; es por esto que el arte de la Revolución debe estudiarse por su valor intrínseco, armónicamente vinculado al contexto histórico.

El valor del arte que fue surgiendo desde principios de siglo, radica en que, valiéndose de todas las tradiciones existentes, antiguas y occidentales, intenta forjar la imagen de México y rescatar el ser nacional, o mejor dicho, crear un nacionalismo a partir de la conjunción de todos los elementos que tenía a su alcance; a principios de este siglo empezó a gestarse la Revolución, y es ahí donde México se encuentra a sí mismo.

Lo singular de la pintura de la Revolución, se debe a la conjunción de tres condiciones básicas: Las tradiciones propias con raíces milenarias, las circunstancias sociopolíticas que conllevó la Revolución, y los personajes y personalidades que surgen en este movimiento.

Los festejos de los Cien Años de Independencia se celebran, irónicamente, con una exposición de pintura española, a la cual fueron invitados de honor los mismos autores; los artistas de la Academia y el pueblo en general se levantó en quejas y demandas, dirigidos principalmente por el Dr. Atl; tales manifestaciones logran al fin la concesión de permisos para presentar exposiciones similares con obra de mexicanos y comienza la negociación para obtener muros para pintarlos. La inevitable comparación entre la obra nacional y la extranjera, produjo un gran desconcierto; existía un gran retraso en los estilos, tendencias y técnicas académicas mexicanas, lo cual motivó a las autoridades a becar y enviar a Europa y Estados Unidos a un grupo selecto de estudiantes, con la intención de que aprendieran estos nuevos estilos y los trajeran y difundieran en México. Las negociaciones sobre los muros quedaron suspendidas al comenzar la Revolución.

En 1913 se lleva a cabo una huelga en la Academia conocida como Huelga de Santa Anita, tras actitudes severas y violentas por parte de maestros y estudiantes, se obtiene la renuncia del Director; tanto alumnos como varios de los maestros rechazaban totalmente las normas académicas, por lo que, a la llegada de Alfredo Ramos como nuevo Director de la Academia, se comienzan, por su iniciativa, las escuelas al aire libre, que consistían precisamente, en la toma de clases en diferentes lugares de la ciudad, lejos de los muros.

1914 marca un momento crucial de nuestra historia al darse la Revolución Constitucionalista, en la cual participan varios de los personajes más importantes del movimiento artístico que surgiría de todo esto. Los artistas de esta época se encontraban completamente vinculados e integrados a los eventos políticos y sociales, con una actitud crítica y un nivel de conciencia social muy fuerte.

En 1917, tras la expulsión de Huerta y el ascenso de Carranza al poder, se promulga la nueva Constitución; con un poco más de tranquilidad en el país, José Vasconcelos concibe y desarrolla el concepto de la educación como medio de evolución del país, llamándola Educación Redentora, y promoviendo las Misiones Culturales a nivel nacional; dichas misiones consistían en la masificación de la educación elemental, la instalación y apertura del sistema de Bibliotecas, y el desarrollo de las artes como motivador principal. Como discurso inaugurador, se otorgan los muros a diferentes artistas para la realización de murales que apoyaran la ley de Vasconcelos.

La pintura se consagra a la expresión propia y diferenciada, a la revelación de la realidad mexicana, la inmediata y la subjetiva, resurgida por y de la Revolución. Lo mejor de ella está en los muros, no sólo por su diseño sino por la indispensable calidad con que se realizaron.

Esta pintura, aunque influenciada en sus principios técnicos, se desvincula de Europa, de la crisis planteada en la anterior época denominada belle époque y los movimientos que siguieron a las dos guerras mundiales.

En 1920 Vasconcelos crea la Secretaría de Educación Pública y en 1921 comienza el Muralismo, con el cuestionamiento de los artistas ante la sociedad, con los levantamientos contra la autoridad, con el abandono de las aulas para difundir la cultura y las artes, con el perfil del artista como un ser político y consiente de su realidad.

La pintura que surgió de la Revolución tomó dos direcciones principales: la que se orientó hacia el rescate y valoración de lo indígena tomando en cuenta dos aspectos del

mismo, el arqueológico y el contemporáneo; y la que plasmó las imágenes de su momento, de lo que se vivía, de las luchas y aspiraciones, creando una crítica plástica del México revolucionario. De las dos corrientes proceden otras que se entretajeron con algunas de las creaciones innovadoras formales de nuestro tiempo.

El Muralismo retoma cuatro antecedentes principales de la pintura mural mexicana:

El uso de murales en las culturas prehispánicas como medio de difusión de sus tradiciones, la decoración mural de los conventos que, basada en el uso anterior, facilitó y agilizó la evangelización; la obra realizada por Rafael Ximeno y Planes y el arte popular. La temática se centra en temas filosóficos, histórico-políticos, en el indigenismo y en el arte popular.

En 1920 José Vasconcelos llama a todos aquellos becados en el extranjero y a los que continuaban en el país para comenzar su obra educativa, así, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Alba de la Canal, Fermín Revueltas y David Alfaro Siqueiros, entre otros, tienen como punto de arranque San Ildefonso y como segunda meta la Secretaría de Educación Pública; después de estos dos puntos, los muralistas se reparten en diferentes lugares del país difundiendo las leyes vasconcelianas.

La pasión procelosa de José Clemente Orozco (1883-1949) contrasta con la sensualidad y el júbilo de Diego Rivera (1886-1957), narrador magistral, enamorado del mundo indígena, de la historia y de las artes populares; ambos, con David Alfaro Siqueiros (1896-), tomaron lo resurgido por la Revolución para tema y expresión de las pinturas monumentales.

Orozco recaptura lo trágico de la época precortesiana y crea un mestizaje con lo trágico español, y plasma lo desgarrado de ambas como resultado de su momento; cargado de humorismo, sarcasmo, ternura y religiosidad, su visión desencantada y su grafismo tenso, jamás abandona la lucha y la esperanza.

La síntesis que constituye la imagen que Rivera plasmó de México son parte reflejo de sus oscilaciones de rigor y abandono, parte de su obra, narrativa y pintoresca, fue creada con lo más inmediato, alcanzando un sentido entrañable y personal. La capilla de Chapingo, algunos murales de la Secretaría de Educación Pública y el Palacio Nacional, cuentan entre sus obras más importantes.

Siqueiros muestra en sus murales un temperamento desbordado, de una sensibilidad original; la composición dinámica que toma en cuenta al contemplador en marcha, distingue a sus murales; transforma las superficies y aprovecha magistralmente la dinámica visual, prefiere en ellos los detalles a los conjuntos, aunque se trate de una obra integral. Sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria, en el Hospital de la Raza, en Centro Médico y en el Castillo de Chapultepec son ejemplos clave de su evolución técnica y expresiva.

Claro está que el móvil moral o político pudo conducir a este grupo de artistas revolucionarios hacia un terreno abandonado desde siglos en Europa: el de los muros, y es indudable que en el tratamiento exigido por las grandes superficies han aprendido los mexicanos a trabajar con grandeza de escala. Tenemos, pues, que la política misma los llevó al terreno de la técnica, al terreno propio de la pintura y así, desdeñando los ensayos del Viejo Mundo, ensayaron también. Ensayaron lo que ya ensayaron en el país los de Bonampak con un extraordinario resultado. El realismo que les imponía este género de pintura para el pueblo aportó un riquísimo material para el conocimiento de México; documentales de un valor histórico importantísimo Poco a poco fue conociendo al pueblo en todas sus apariencias folklóricas, guerreras, trabajadoras, paisajísticas, iconográficas, etc. Los siglos anteriores no vieron nada de esto o lo vieron falseado. A México se le conocía fuera por los cromos de tipo europeo que deformaron mucho la verdad. El realismo revolucionario podría considerarse desde el extranjero como una reacción, pero era fase lógica de la formación de la nación incipiente. Los pueblos viejos lo hicieron en su día. ⁷

Hay obra valiosa que no se inspira en lo histórico, en lo folklórico, en las luchas, sino en la exigencia formal de tales impulsos: retratos, bodegones, paisajes, realidades a veces irónicas ligadas a tradiciones populares.

Alfredo Zalce logró fragmentos admirables en los murales que pintó en Morelia; en la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato, José Chávez Morado pintó su obra más valiosa; Pablo O'Higgins hizo la propia en la Escuela Estado de Michoacán, estos tres pintores pertenecen a la generación inmediata posterior a Rivera y Orozco; junto con Ricardo Martínez y Guillermo Meza. Martínez ha logrado una serie de óleos de carácter monumental, emocionantes por su ternura y dignidad; Meza, su originalidad es sencilla por auténtica, ahonda en sí sin preocupaciones de última hora. Después de ellos destacan José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, Pedro y Rafael Coronel.

7.- Moreno Villa, José. Colección 40 siglos de arte mexicano, Primera sección del tercer tomo (Arte Moderno y Contemporáneo) Volúmen 5. "La pintura de la Revolución Mexicana", Ed. Herrero S.A. México 1981, pp. 158-160.

La obra de Julio Castellanos (1905-1947) y Fermín Revueltas (1903-1935) se aparta de la índole temática del muralismo; Revueltas murió muy joven, pero sus murales, óleos y acuarelas anunciaban a un gran pintor; ambos crearon una obra intensa y breve. La obra de Castellanos está hecha con minuciosidad, prevista en sus detalles mínimos, sin excluir su sentimiento. Carlos Mérida principia folklórico, por los años treinta logró la sublimación en sus acuarelas con estos temas hasta pasar a una etapa informal, el color por el color era el cuadro; volvió de nuevo a lo indígena en composiciones geométricas, siempre decorativo y delicado, con un color propio y sutil. Rufino Tamayo (1898-) pintó principalmente en caballete, sus fuentes son el arte precolombino y el arte popular trascendidos hacia una pureza cada vez mayor en la invención y en la síntesis de sus visiones.

El arte muralista de México ha sido clasificado, por sus características, en tres etapas: de 1920 a 1953, la Etapa de Oro, con su máxima evolución y florecimiento en interiores; de 1953 a 1960, la Etapa de Exteriores, con su mejor realización en diferentes construcciones de Ciudad Universitaria; y de 1960 a 1980, la Etapa Internacional, arte público con un marcado geometrismo monumental, donde los nombres de Manuel Felguerez, Sebastián, Erzúa, Jesús Mayagoitia, Roberto Real de León, Salvador Manzano y Federico Silva, entre otros, continuaran la labor de reconocimiento e identificación nacional con una proyección internacional.

En 1947-1948 Orozco decoró el Teatro al Aire Libre de la Escuela Nacional de Maestros, con una alegoría nacional, casi abstracta, con grandes formas geométricas, líricas y metálicas.

Se experimentó con diferentes técnicas para exteriores: mosaico de vidrio, mosaico de piedra y cerámica vidriada fueron utilizadas en Ciudad Universitaria; piedra en la Secretaría de Comunicaciones.

Lo mejor del muralismo prestigia a la cultura mexicana que, con las artes precolombinas, es la creación plástica de mayor excelencia que ha dado México al patrimonio universal.

ARTE POSTREVOLUCIONARIO

Después del gran pasado revolucionario y de sus impresionantes intérpretes, el arte de México se une al concierto artístico mundial. Todos los esfuerzos por prolongar en el arte el espíritu revolucionario, tenían que fracasar tarde o temprano, debido a la transformación de la vida y del ambiente en el país; el énfasis por subrayar la mexicanidad fue pasando a segundo término y la gestación de una conciencia universalista nació a través de dolorosas fricciones.

El arte nuevo, basado en las corrientes filosóficas del mundo occidental, penetró en el ambiente mexicano postrevolucionario hasta adquirir rasgos distintos al florecer en un país con características específicas.

El arte contemporáneo occidental es una expresión viva de la confusión, de la crisis interior del hombre y esencialmente, una prueba de la falta de ideales comunes que caracterizan a la sociedad humana del siglo XX. Por lo tanto, es difícil encontrar un denominador estilístico, fuera de las preocupaciones individuales de los artistas. Cuando en otras épocas el artista era un servidor de los intereses espirituales de la sociedad en que vivía, su situación estaba respaldada por esas fuerzas y su postura era más segura y justificada.

Hoy, aislado de su "torre de marfil", no tiene otra salida que afirmar su ego a través de una producción desvinculada de los problemas sociales y morales. En una sociedad heterogénea el artista resulta, generalmente, un ser desadaptado y solitario. Le falta el ideal colectivo que justifique su creación. Por lo tanto, el resultado de ella estará siempre ligado a una problemática individual y no social.

De una manera esporádica y poco decidida se habían presentado en México repercusiones de los movimientos europeos importantes, sin causar mella en la producción general, sino como brotes aislados particulares o grupales. Por ejemplo, en los años veinte existió el movimiento estridentista que abrió las puertas a una nueva sensibilidad, que buscaba la recuperación total del hombre a través de una expresión poética nueva y libre, expresada en la vida moderna, en los sueños simbolistas, la locura futurista y el nihilismo burlón dadaísta; en 1924 se publicó El Manifiesto Estridentista en Puebla, y en este movimiento participaron Germán Cueto, Fermín Revueltas y Alva de la Canal, entre otros; pero este movimiento pronto fue aplastado por el muralismo.

Uno de los primeros pintores que desde principios del siglo había experimentado en muchas direcciones estéticas fue Roberto Montenegro, en cuya obra se encuentran incursiones hacia los diversos caminos de la plástica moderna, con profundas raíces en el arte popular nacional. Estudió mucho tiempo en Europa y regresó a México en 1921 para tomar parte en el movimiento muralista; se destacó por sus retratos, por su pintura decorativa y, principalmente, por una serie de obras con tendencias surrealistas, expresionistas y abstractas.

Por su conducta recta e independencia artística, sobresale del cuadro general Manuel Rodríguez Lozano; su inquietud lo llevó a interpretaciones poéticas misteriosas y hasta místicas de una realidad mexicana personal. Su obra es dramática, sus composiciones de figuras agitadas o resignadas, pertenecen a las más personales expresiones plásticas del arte mexicano de la primera mitad del siglo.

En el campo de los realistas se destacan Fernando Leal, Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván y Raúl Anguiano; todos ellos tomaron parte activa en el movimiento muralista, sin embargo, sus obras de caballete tienen una significación particular; en algunas de ellas se anunció un simbolismo romántico o superreal, independiente de las tendencias del surrealismo.

Es importante señalar que en la obra de algunos pintores revolucionarios como José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, aparecen influencias de los nuevos conceptos en la época posterior a la segunda guerra mundial. En 1940 se realizó la Exposición Internacional del Surrealismo, en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, en la cual participaron al lado de artistas de reconocida fama internacional, como Arp, Klee, Picasso, Dalí, Miró, Ernst, Magritte, Masson, etc.; artistas de las más diversas orientaciones, como Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Guillermo Meza y Manuel Álvarez Bravo. La huella del grupo de pintores surrealistas se hizo patente en años posteriores y marcó un cambio definitivo en el desarrollo de la plástica mexicana; desde entonces existe una corriente pictórica de origen surrealista cuyos representantes más sobresalientes son cuatro mujeres: Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon.

El subjetivismo de Frida Kahlo no tiene tanto que ver con el surrealismo francés, su arte no era producto del intelecto; el romanticismo de esta pintora tuvo su origen en el arte popular mexicano, en los exvotos, cuya finalidad fue de comunicación primitiva; también proviene de la valentía de crear una obra que dio salida a su enfermiza y neurótica personalidad.

La obra de Leonora Carrington resulta completamente diferente, pintora de origen inglés que tuvo contacto con los surrealistas en París alrededor de 1936; sus cuadros son poesías frágiles realizados con una técnica magistral.

La fantasía de Remedios Varo, inventa mundos de un sueño irreal que pinta con precisión extraordinaria; su obra es renacentista y romántica a la vez. De origen español, Varo evoca la vida interior de una monja recluida en un pasado lejano; tanto ella como Leonora Carrington vinieron a México a principios e la Segunda Guerra Mundial.

Aunque no tan reconocida como las anteriores, en las pinturas de la francesa Alice Rahon, llegada a México en 1939, se expresa en panteísmo comparable con el de Paul Klee; paisajes irreales, constelaciones animales o vegetales, que reflejan el refinamiento lírico de la pintora-poetisa cuya técnica es tan libre y traviesa como su obra.

La obra de Rufino Tamayo es genuinamente mexicana y al mismo tiempo representa el arte internacional en muy amplio sentido, aunque sus raíces están fincadas en el estilo revolucionario mexicano, Tamayo realiza una obra de carácter internacional, fue el artista predestinado para provocar la ruptura y el principio de una nueva era artística en el país.

Colorista extraordinario, lleva en sus cuadros la huella formal del arte popular y del colorido de su pueblo natal, Oaxaca, con esenciales influencias del arte postcubista. Después de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Tamayo recibe el reconocimiento nacional e internacional, llegando a la máxima riqueza y madurez expresivas; aunque ha pintado varias decoraciones murales importantes, no es considerado muralista, su obra de caballete tiene mayor peso dentro de su estética.

Rafael Coronel es un artista difícil de catalogar, ya que su obra está alejada de cualquier concepto que entrafie una moda; su pintura sórdida, penetrante, parece la de un maestro del pasado que hubiera sobrevivido para seguir insistiendo en la tragedia del hombre de todos los tiempos. La obra de su hermano mayor, Pedro Coronel, premiado altamente en la Bienal Interamericana de 1960, llegó a los orígenes picassianos a partir de los tamayistas, para encontrar su propio lenguaje de gran virilidad plástica; su estilo ha pasado por diversas etapas, pero ha conservado un amor por la textura, el color rico y pastoso y una agresividad que en su última fase (1970), alcanzó una gran tensión entre las enormes formas y el fondo de que éstas emergen.

En 1952-53, un grupo selecto de pintores se reveló de lo que llamaban la política artística oficial, para luchar en favor del reconocimiento de su independencia, aunque ninguno se inclinaba hacia un lenguaje formal independiente; entre ellos se encontraban Vlady, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Héctor Xavier y el español Bartolí.

Vlady es el pintor más lírico de este grupo, su camino artístico se distinguió por su firmeza, aunque en sus últimos años se acusa una abstracción en su obra; su búsqueda, basada en el humanismo, se desprende no sólo de sus pinturas, también de sus escritos y acciones.

Enrique Echeverría evolucionó de un realismo patético hacia un nuevo lenguaje de marcada abstracción, después de una larga estadía en Nueva York (Premio Guggenheim, 1958); su pintura se caracterizaba por una gran serenidad pictórica hasta los últimos años, donde se transforma y enriquece con una gama colorística explosiva y audaz.

Alberto Gironella era uno de los más activos en este grupo de inconformes, su obra realista se inclinó primero hacia el neosurrealismo simbólico, expresión aislada del cuadro general del arte mexicano; después recrea el mundo despedazado de la tradición plástica española, mediante medios mixtos y técnica ensamblada, producto de la influencia del grupo Phases de París.

José Luis Cuevas expresa el mundo torturado de Kafka en sus dibujos y pinturas, son obras profundamente personales; posiblemente es el único realista genial mexicano después de la época de los muralistas. Su espíritu inquieto hasta la morbosidad, crea un lenguaje sumamente expresivo, se basaba en el mundo de los manicomios para encontrar imágenes escalofriantes del subconsciente que reogen las angustias del hombre contemporáneo.

Cuando emplea el color, lo hace con una restricción que está fuera de lo conocido, su gama de tonalidades grises parece sugerir un extraño cromatismo; Cuevas ha sido uno de los constantes luchadores contra los falsos valores humanos y mexicanos en particular, en la lucha voraz de este artista por apoderarse del mundo, el espejo es el medio propicio para encerrar al espectador en la trama de la introversión que es la fuente de su visión artística. Recibió el Primer Premio Internacional de Dibujo en la Bienal de Sao Paulo (Brasil) en 1959.

Este grupo de artistas fue fuertemente apoyado e impulsado por Miguel Salas Anzures (-1966), que ocupó de 1957 a 1961 la dirección del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes; la defensa de la joven pintura y el aporte que dio a sus

exponentes despertó tal hostilidad en las autoridades, que tuvo que presentar su renuncia al cargo, sin embargo no abandonó la lucha por la ampliación del panorama artístico del país y se convirtió en el mentor y líder de la juventud creadora. Formó un organismo que denominó Museo de Arte Contemporáneo en México, cuyos integrantes presentaron su obra como Salón Independiente (no oficial) en la VI Bienal de Sao Paulo en 1961; el conjunto formado por ocho artistas: Alberto Gironella, Luis Nishizawa, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Lilia Carrillo, Waldemar Sjölander, Manuel Felguerez y Vlady, tuvo por primera vez la oportunidad de figurar dentro y fuera del país, con una obra totalmente desligada de la tradición mexicana.

La pintura de Luis Nishizawa se desprende de la visión oroquiana y se perfila por esos años hacia la abstracción; es una realización hábil y fuerte, con mensajes hacia diversas direcciones, de un colorido brillante y agresivo premiada en multitud de ocasiones.

Vicente Rojo, de origen español, realiza una obra de carácter expresionista que refleja el lenguaje desarrollado en los principales centros de producción artística, pero su pasión por estar al día le ha hecho asimilar estas reminiscencias y llegar a un refinado equilibrio de formas y colores propios.

Waldemar Sjölander llegó de Suecia en 1946, su pintura es sentimental y generosa con una libertad y aparente despreocupación para la técnica; ha logrado una expresión propia del ambiente que le rodea, llevándolo a un simbolismo extraño de las relaciones humanas. Como grabador y escultor ha revelado también su fina sensibilidad en obras que constituyen, en estos últimos decenios, de lo mejor que se ha hecho en México.

Manuel Felguerez, originalmente escultor realista, se destacó como pintor ligándose al expresionismo-abstracto; su obra pasó de un lirismo pictórico a un sentido dramático emparentado con la pintura de algunos representantes de la Joven Escuela Española. Con un colorido de matices discretos, su amplia obra de personalidad barroca e inquieta está dedicada a la búsqueda de mundos variados.

La obra romántica y severa de Lilia Carrillo contrasta con los anteriores, sus pinturas o texturas muchas veces son de tonalidades oscuras en las que estallan las formas, líneas, números, letras o luces, creando una tensión psicológica muy especial; pintora de agresiva sensibilidad, ha encontrado su originalidad en un tachismo abstracto y patético.

Algunos de los artistas que formaban este grupo volvieron a reunirse en 1969, junto con otros más, en otro intento por independizarse de la nueva tónica de las autoridades oficiales del arte que consideraron dictatorial, aunque en realidad ésta es mucho más abierta y flexible que la que los llevó a reunirse por primera vez en la década de los cincuenta.

Entre las variadas aperturas que dieron la posibilidad del cambio en la expresión del mundo plástico mexicano no debe olvidarse un antecedente importante que ha muchos artistas sirvió de punto de partida.

La primera manifestación, en México, de un arte decididamente experimental se había realizado a través del pintor, arquitecto y predicador de un arte nuevo, Mathias Goeritz, quien llegó al país en 1949; construyó en la Ciudad de México el famoso Museo Experimental El Eco en 1952-53, e invitó a un considerable grupo de artistas de diferentes partes del mundo a colaborar en una Confrontación Internacional de Arte Experimental, esta exposición se logró hasta 1955 en la Galería Proteo, y participaron pintores como Lucio Fontana, Francisco Nieva, Ojvin Fahlström, Bernhard Schultze y muchos otros, junto con los mexicanos Germán Cueto, Jesús Reyes Ferreira y Juan Soriano. La exposición causó un desconcierto general en el ambiente artístico del país, lentamente, varios de los arriba mencionados buscaron nuevas direcciones para encontrar una expresión a las inquietudes de la época.

Los frutos aportados por los anteriores, se reflejan ampliamente en las generaciones nacidas entre las décadas de los treinta y los cuarenta y forman el rico y variado panorama actual: Arnaldo Coen, Muñoz Medina, Francisco Icaza, Raúl Herrera, Felipe Ehrenberg, Aceves Navarro, Tony Sbert, Ricardo Rocha, Gabriel Ramírez, Rodolfo Nieto, Tomás Parra, Ernesto Alcántara, Roberto Donis, Rodolfo Hurtado, Luis López Loza, Nadine Prado, Héctor Navarro, Alfredo Falfán, Crispín Alcázar y la generación 1965 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, más una larga lista de nuevos valores que se apuntan.

Entre los que más han sobresalido por su personalidad estilística, Francisco Toledo ha alcanzado una calidad de expresión producto de una visión interiorizada cercana a la búsqueda realizada por algunos surrealistas, sus pinturas son conjuros de fantasía erótica de crueldad y diabólico infantilismo.

La pintura geométrica-abstracta de México tuvo desde mucho antes de las primeras indecisiones semiabstractas, un exponente singular: Carlos Mérida, de origen guatemalteco, Mérida ha ido a la cabeza de la pintura nueva en México. Su obra inspirada en el arte

precortesiano maya, es sometida a una disciplina constructiva desde sus principios, su arte estaba predestinado a integrarse dentro de la arquitectura, función que corresponde en alto grado a los proyectos contemporáneos; sus adornos murales se componen de figuras simbólicas, inspiradas en divinidades del mundo prehispánico, geoméricamente abstraídas y cortadas como bajorrelieves. Su extraordinario sentido experimental ha invadido igualmente su pintura de caballete, que a través de los años va cada vez más hacia un refinamiento técnico y estético.

Aparte de la invasión de los campos ya señalados, en el amplio terreno del arte contemporáneo de México no podían faltar, pintores en cuya obra se acusa la lección fundamental de nuestro siglo, destructora y renovadora a la vez: la del Dadá.

El doctor Alva Carrillo Gil, famoso por su excelente colección de arte, llegó a la pintura con una propuesta ecléctica y experimental que ha ido aumentando con los años; del pasatiempo estético ha llegado a ser uno de los experimentadores de significación más avanzada. Durante algún tiempo hizo invasiones en el campo del arte de la basura o del desperdicio, logrando un lenguaje original y convincente.

Inspirados por la teoría expuesta por el escritor norteamericano Seldon Rodman, algunos artistas mexicanos encabezados por el pintor canadiense Arnold Belkin y el mexicano Francisco Icaza, fundaron un movimiento que denominaron Los Interioristas; el propósito era despertar un clima de ira y comprometer al artista para que, consciente de la aniquilación que amenaza al mundo, deje de producir un arte meramente decorativo y cobarde. Hicieron un llamado a la pasión, al coraje, como los únicos medios de hacer sentir al espectador; la obra que produjeron fue abandonada por ellos mismos, hasta expresarse con un semiabstraccionismo con el decorativismo del que pretendían huir.

La escultura en México nunca se sometió con la misma docilidad al dogma político y nacionalista como la pintura, y por ello era considerada por muchos y desde la época revolucionaria, como un arte menos importante; todos los que habían hecho esfuerzos escultóricos, artísticamente eran considerados insignificantes, sin interés. El injustificado desprecio de la escultura moderna en México ha recibido un golpe fuerte al entrar en el nuevo concepto que ya no mide el arte por su contenido nacionalista, a partir de esto se descubrió que había escultores que habían realizado una obra trascendental.

Entre el grupo de escultores que, a través de esfuerzos individuales, ha llegado a una concentración y estilización renovadora, se destacan Luis Ortiz Monasterio, Francisco Zúñiga,

Herbert Hofmann-Ysenburg, Rodrigo Arenas Betancourt, Waldemar Sjölander y Geles Cabrera; como una nueva generación que buscó caminos hacia la liberación artística, paralela a la de los pintores.

Los alcances y el fenómeno de un caso aislado de elevada dimensión artística se ejemplifica con Carlos Mérida en la pintura, y encuentra a su igual en la escultura, en la obra de Germán Cueto; su obra no se impone ostentosamente, pero siempre acusa la bondad y sensibilidad educada de su autor, el verdadero reconocimiento a su talento se presentó, al ser invitado a colaborar con una obra monumental en la Olimpiada México 68.

Mathias Goeritz, además de varias esculturas que integró en su Museo Experimental El Eco, realizó en 1968, para la Olimpiada Cultural de México, uno de los proyectos más ambiciosos que se han ejecutado en el sentido de la integración urbanística del arte: La Ruta de la Amistad; a lo largo de diecisiete kilómetros del Anillo Periférico, y teniendo como centro la Villa Olímpica. Se invitó a diecinueve escultores representantes de diecisiete países, de todos los continentes, a ejecutar al borde de la vía automovilística, monumentos de concreto, de 5.70 a 20 mts. de altura. La representación mexicana se conformó de tres jóvenes artistas: Angela Gurria, quien recibió en 1967 el Primer Premio de la III Bienal Nacional de Escultura, por su reja-celosía de hierro para la Fábrica de Billetes del Banco de México, S.A, a quien se le otorgó el diseño de la primera estación; Helen Escobedo, que se distinguió por experimentar con diversos materiales, erigió la estación diecisiete; y Jorge Dubón, quien ideó dos formas separadas con interesantes pliegues y curvaturas para la última estación, la número dieciocho.

La realización de este tipo de esculturas monumentales colocó a México, ante los ojos de la opinión pública internacional, en un lugar destacado como el primer país que se ha lanzado a realizar un proyecto de tal importancia.

En el variado aspecto estilístico del ambiente escultórico, es necesario mencionar los trabajos de Pedro Coronel, Jesús Mayagoitia, Armando Ortega, Augusto Escobedo, Giménez Botey, Joaquín Arias, Guillermo Toussaint, Beatriz Caso de Solórzano, Charlotte Yasbek, María Elena Delgado, Antonio Castellanos, Pedro Cervantes, Pal Kepenyés y Peter Knigge.

Dentro de una nueva generación que explora los nuevos medios y materiales que la técnica y sus posibilidades pueden proporcionar, encontramos a Feliciano Béjar, que acude al ensamblado de chatarra o de varios materiales, para crear interesantes objetos como los magiscopios; Lorraine Pinto, Gelsen Gas y Ernesto Mallard, se han destacado al adaptar a sus esculturas música electrónica, movimiento, luz, etc.

TEATRO Y ESCENOGRAFÍA

Definición del área

El Teatro y la escenografía pertenece a la cuarta parte del acervo fotográfico del proyecto de organización y clasificación de la fototeca, en este apartado se tratará de definir a grandes rasgos lo que el Teatro representa como una de las manifestaciones culturales más importantes y como un vehículo para la integración social, actúa como un medio de comunicación, portador de características culturales, sociales y políticas, representado con una gran variedad de géneros literarios con miles de años de vida, con obras escritas en todas las lenguas del mundo.

La palabra " Teatro " se deriva del sustantivo griego théatron, y con mayor precisión del verbo griego theodomi, que significa " veo, miro, soy espectador " (en latín: spectare, del que deriva "espectáculo" y "espectador ").¹

Edificio o lugar destinado a la representación de obras dramáticas o a ejecutar espectáculos en público.² Definición de diccionario, aunque en la actualidad, por teatro comprendemos que puede ser un sitio en el cual se desarrolla el espectáculo, la misma representación y que requiere de diferentes esfuerzos de: escritores, actores, productores, directores, escenógrafos, tramoyistas, técnicos en general, etcétera.

Al pronunciar la palabra teatro, la mayoría se concentra en ese arte maravilloso, sorprendente, que algunas veces ha disfrutado en el escenario o en la pantalla y que a logrado cambiar nuestro estado de ánimo.

En realidad se podría considerar como una representación de la vida cotidiana, se crea por la necesidad de expresar la conciencia de un mundo lleno de odio, cizaña, desgracias, conflictos, guerra, pero también de un mundo lleno de bondad, amor, generosidad, hermandad, etc., manejando dos conceptos opuestos los cuales nos llevan a la representación de las famosas máscaras que nacen del teatro griego: la tragedia, que llora, y la máscara de la comedia, que ríe. Con estos inicios el teatro a perdurado por siglos, se ha mantenido vivo gracias a la presencia de su público.

¹ Historia del Teatro. Biblioteca Temática UTEHA.

Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana. Tomo 5

² Diccionario Enciclopédico Océano.

Edit. Océano. Tomo 3

Dentro del teatro de hoy en día, el escenario representa al teatro, lo que distingue el uno del otro es que el escenario es algo vivo, directo y personal lo cual proporciona la capacidad de transmitir emociones profundas de todos los que lo constituyen, hablando del escenario lo definiremos como la parte del teatro dispuesta convenientemente para colocar las decoraciones y representar algo; de esta palabra se deriva escena y escenografía que forman una parte importantes del teatro.

*Escena: Arte. Sitio o parte del teatro en que se representa la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral.*³

*Escenografía: total y perfecta delineación en perspectiva de un objeto. Arte y técnica de disponer los elementos decorativos de la escena para apoyar y subrayar la acción teatral; y Arte de crear y disponer los elementos que constituyen el decorado del escenario teatral, con el fin de reproducir un ambiente escénico en el que tenga lugar la representación.*⁴

La escenografía es la que nos interesa en este apartado, manejada desde el punto de vista artístico y de diseño, dentro del teatro una buena escenografía produciría a los espectadores un sentimiento especial que el artista expone como un medio de comunicación sensorial. El teatro es la síntesis de todas las artes, lo cual nos permite dentro de la escenografía plasmar los conocimientos de la masa y el color aplicado a las artes espaciales, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura, todo esto esta sujeto al ensayo de la unidad, ritmo, el acento, el equilibrio, la proporción, armonía, entre otras que se consideran el sostén de las bellas artes.

En nuestros tiempos han aparecido producciones teatrales que le deben su éxito total a la excelente escenografía.

Para finalizar, las piezas del rompecabezas que hemos mencionado hasta ahora no son las únicas que arman la estructura total, podrían ser las más grandes e importantes sin dejar a un lado y apreciar debidamente la aportación de cada uno de los artistas que participan en ella.

³ Diccionario Enciclopédico Danae.

Ediciones Danae, S.L. Tomo 6

⁴ Diccionario Enciclopédico Océano.

Edit. Océano. Tomo 3

Importancia del área

El teatro y la escenografía son una de las artes más completas que ha tenido nuestra historia en la humanidad, lo valioso de los documentos, como los códices, fotografías, obras y sobre todo la calidad de hombres que ha aportado este género con la talla de Shakespeare, Moliere, Víctor Hugo, Oscar Wilde, Lope de Vega, Cervantes, Zorrilla, José Joaquín Gamboa, Emilio Carballido, entre otros y que en nuestros tiempos ya no existirán con esa calidad.

Retomando que el teatro es una de las artes más completas y en relación con la propuesta del proyecto, es importante abordar la gran variedad de ramas que nos brinda para relacionarlas en cualquiera de las carreras que nos ofrece la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ya sean artistas visuales, diseñadores o comunicadores gráficos, y sobre todo en el desarrollo de la escenografía, como una buena propuesta laboral.

Lo que se pretende lograr con esto, es el rescate del Teatro, principalmente en México en todos sus aspectos, apoyándonos en el acervo fotográfico, aunado a la información de cada una de la imágenes.

Es importante también promover y difundir su esencia como arte tratando de involucrar al usuario para provocar la curiosidad en sus muchas facetas, ya que la escenografía nos permite extenderla y enfocarla en áreas como la ilustración, diseño, vestuario, montaje, etc., y relacionarla con material tales como: medios audiovisuales, sonido y movimiento, e incluso conocer el teatro desde el punto de vista mercadológico y administrativo.

Lo fundamental es crear conciencia y reconocer el Teatro y las obras teatrales van ligadas a la originalidad, la verdad, la imaginación, la creatividad, que de acuerdo con su unidad representan al acento, el ritmo, el equilibrio, la proporción, la armonía, que es lo establecido y que pretende y debería ser el pan de cada día de esta Institución.

Por lo tanto, esta cuarta parte del proyecto de organización de la fototeca de la E. N. A. P. es fundamental para involucrar al usuario final en una de las muchas ramas que nos brinda el arte en el campo de trabajo profesional, ofreciéndonos material visual y documental para poder crearnos un panorama más real de lo fue, es y será el Teatro en México.

Dicen que los esfuerzos que ha realizado el teatro mexicano son numerosos pero no siempre organizados ni bien orientados pero llenos de buenas intenciones, pero dejaron residuos de progreso y que en el futuro se convertirán en la base en la que se podrá asentarse y definirse en un sólido teatro nacional.

Algunos críticos han sostenido esos esfuerzos y muchos han pasado por las sombras, por falta de información y de apoyo gráfico, lo cual crea un gran desinterés, por eso la importancia del área y la necesidad de restablecer los méritos y los proyectos que nos brinda el Teatro Universal.

Período histórico

Antes de hablar del Teatro específicamente en México abordaremos rápidamente la historia teatral desde su aparición en la humanidad.

Hacia el año 3000 a. C., surgen representaciones en las ceremonias simbólico-religiosas de los pueblos antiguos de Egipto, en las cuales se celebraban con temas sobre el nacimiento y coronación de los reyes; también elaboraban obras con temas de la resurrección junto a las tumbas, los sacerdotes fungían como actores.

Como hemos observado para tratar de conocer el origen del teatro se tendrá que retroceder en el tiempo y aún así no se conocen con exactitud las primeras manifestaciones dramáticas que dieron origen al teatro de la actualidad.

Iniciaremos con el que se remonta a los siglos VI-V a.J.C., época en que surgen las primeras manifestaciones -exactas- del drama griego, ligadas a los ritos, dado que el teatro griego tiene origen seguramente religioso. Para precisar comentaremos que surge de ciertas fiestas en honor de algunas antiquísimas divinidades agrícolas, tales como Dionisos, Ceres y otras.

No existe una prueba del cambio de estos primitivos ritos a algo más típico. Más tarde los espectáculos se realizaban en un edificio propio. El teatro griego recibe un gran impulso con el surgimiento de los dos grandes géneros teatrales: la tragedia y la comedia, con la aparición de maestros de la talla de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes.

Su estilo arquitectónico se basaba en un conjunto de gradas en forma de semicírculo puestas en dirección a la orquesta, lugar circular que ocupaba el coro, la representación era al aire libre, en la inmensa construcción y el público que se representaba por el pueblo desde el graderío semicircular observaba la escena (de aquí se deriva la palabra escenario), la cual se ubicaba frente a los espectadores y separada de ellos por un espacio semicircular, estos elementos formaban el teatro, que junto con la vestimenta larga y flotantes túnicas de colores muy llamativos representaban el teatro griego. También ocupaban las máscaras con expresiones torturantes representando la tragedia, o cómica con la boca abierta y una gran sonrisa, la cual representaba a la comedia.

Las máscaras tenían funciones muy importantes, la primera era que los espectadores que eran miles pudieran visualizar la expresión del actor y comprender más la obra; y la segunda era que la máscara aumentaba la voz del actor la cual se podía escuchar hasta las gradas más lejanas de la escena.

Estas son algunas características del teatro griego, a continuación se mencionaran algunos de los representantes y sus obras:

Trágicos

Esquilo (hacia 525-456)

- Los suplicantes,
- Los persas,
- Los siete contra Tebas,
- Prometeo encadenado y
- La Orestíada.

Sófocles (497-405)

- Ajax,
- Edipo rey,
- Antígona
- Electra,
- Las traquinianas,
- Filoctetes y,
- Edipo en Colona.

Eurípides (480-406)

- Alceste,
- Medea,
- Guerra de Troya,
- Las desgracias de Agamenón y,
- Fábulas Tebanas.

Comedia

Aristófanes (452-380)

- Los caballeros,
- Las nubes,
- La paz.

La evolución del teatro parte de los géneros tragedia y comedia, pasando al teatro romano la comedia es mucho más representativa que la tragedia, refiriéndonos a la actividad dramática. En esta época el teatro romano no se genera de la nada, pues es consecuencia del griego, obviamente de su decadencia. Resumiendo, en algunos aspectos por ejemplo: sus orígenes y la cultura romana son una transformación de la griega.

Las características del teatro romano se derivan de la mezcla del teatro griego con las tradiciones populares locales, representadas cómicamente y en su mayoría son farsas, sin dejar los orígenes religiosos en relación con fiestas de los dioses o semidioses, en sus inicios con los diálogos, cantos y farsa, muy rudimentarios.

Más tarde se edifican en Roma los teatros permanentes o fijos como el Pompeyo, del siglo I a. J.C.; hacia el 70 a.C. se realizaban esporádicamente construcciones de madera en el mismo momento de la representación. En la misma Roma en sus primeros tiempos de su historia aparecen dos géneros teatrales: las atelanas y los mimos, siendo los espectáculos consentidos de los romanos. Las atelanas eran un enredo en el cual la fantasía de los actores se desdoblaba para dejar su inspiración del momento, manejando los juegos

escénicos; en los mimos se limitaban a expresar con gestos y ademanes con una comicidad espontánea, no estudiada y agresiva. Las obras eran bufas de un género cómico y grosero por la conducta y los sarcasmos de los actores.

Representantes del teatro romano y algunas de sus obras son:

Tito Maccio Plauto (254-184 a.J.C.)

- Aulularia (comedia de la olla),
- Los Menecmos,
- Los cautivos,
- Anfitrión y,
- Miles gloriosos.

Publio Terencio Afro (alrededor del 190 a.J.C)

- Andria y Heautontimorumenos (el atromentador de sí mismo).

Pasando a la Edad Media el teatro queda oculto y oscuro, con esto hay que tener en cuenta que como época histórica y cultural, mantuvo una doble función: primera, mantener la parte positiva y útil del mundo pagano en la cultura, política y lo social, y segunda, el elaborar por mencionar, la base del mundo nuevo. En síntesis, es un período de destrucción y al par de reconstrucción. Por lo tanto el teatro medieval por iniciar en una época de crisis como esta, presenta los signos de la misma, teniendo lo justo y lo injusto, lo oscuro y lo claro, el bien y el mal.

Unicamente se escenifican obras litúrgicas apoyadas en textos de carácter religioso populares; en este lapso se desarrollan al aire libre sin un mecanismo escenográfico de apoyo, las representaciones ya no se elaboran en interiores sino en los exteriores de las plazas de las iglesias, donde el templo sirve de fondo.

Resumiendo, el teatro medieval en relación con otras formas dramáticas no brota como un suceso culminante de una sociedad definida, en realidad va acompañando por varios siglos a una comunidad con un resultado del cruzamiento y el choque de distintas razas, lenguas e ideas con la finalidad de una fusión. Por lo tanto, no se puede hablar de un teatro juicioso y mucho menos evolucionado, sino de algo basado en una necesidad elemental.

Para los siglos XV, XVI y parte del XVII, acaba la Edad Media. Esto no significa que se acaba el teatro, no se puede decir que la época nueva no tendrá diferencias con la que ha desaparecido, hay cosas que estarán evidentes en el transcurso de la historia del teatro, por ejemplo dos aspectos fundamentales en la obra dramática: el fragmento literario, el texto, y la parte del espectáculo, escenografía e interpretación.

El Renacimiento es una reacción contra la Edad Media, en todos sus aspectos, cultural y económico; se pretende mostrar un gran interés por la vida de este mundo, para corregir la idea dominante de la Edad Media, reaccionando contra el misticismo.

Esta época trata de recoger las tradiciones anteriores, pero dándoles un nuevo aspecto, también a los clásicos paganos, llevando a un estilo más libre de ideas, una mayor atención por los fenómenos visibles y por el contrario a prestar una atención desenfrenada a lo que concierne al hombre y su destino. Entonces el Renacimiento es la época del lujo, de los amores, burlas y también de grandes descubrimientos de los pioneros en una visión científica del universo.

La escenografía renacentista parte del cambio de la escena fija a la múltiple, un lujo exagerado introduciendo pintura italiana la cual se encontraba en su mayor esplendor en la historia, los cuales -pintores- conocen técnicas muy detalladas, saben leyes del color, del espacio y la perspectiva, por lo tanto lo más usual es pensar en la pintura como fondo en las representaciones teatrales.

Manejaban escenas para cada género, en ese momento los pintores-escenógrafos consiguieron una importancia que nunca se habían imaginado.

El teatro asume nuevos problemas y compromisos, una obra teatral podía valorarse ya no por su elemento de texto o valor literario sino en la calidad pictórica con que era representada. Con esto se iniciaba de alguna manera lo que podría llamar la era de la escenografía moderna y de aquí en adelante a pasos agigantados la evolución de la escenografía hasta nuestra actualidad.

Podríamos concluir que del Renacimiento surge el cambio más grande dentro de la historia del teatro en todos sus aspectos, los representantes de este período son: el pintor Rafael y el arquitecto Palladio.

El renacimiento de la representaciones teatrales se fundamentan en fuentes clásicas, teniendo como cuna a Francia e Italia. En este último país se levantan las primeras salas para el género dramático. Paralelo a estos acontecimientos aparece el teatro de temática popular, resumen de elementos cultos y populares, en la cual sobresale España con la figura de Lope de Vega. En Inglaterra surge el teatro isabelino el cual maneja una intensa labor creadora agregando con Malowe el mundo de la nobleza y la caballería.

Pasando al período Barroco (siglo XVI-XVII aspecto dramático) mencionaremos que surge una considerable dificultad escenográfica; en este período se maneja un desarrollo literario de la tragedia con un estilo clásico y se elabora un modelo de comedia satírica, ingenio, humor y sentido común.

El período Romántico indica la rebeldía contra las normas clásicas e igual proporciona nuevos temas para el teatro por ejemplo: la libertad del sujeto, la libertad de sentimientos, el nacionalismo y la visión histórica del origen de los pueblos, sus representantes:

- | | |
|--------------|------------------------------------|
| -Goethe | -Las desventuras del joven Hernani |
| -Victor Hugo | -Alfieri Italia |
| -Byroni | -Francia -Puschkin Rusia |
| -Shelley | -Inglaterra |

Hacia la mitad del siglo XIX, el teatro continua dirigiéndose en forma realista y con esto aparece el teatro naturalista, el principal impulsor de este género es Ibsen, el cual rompe con las normas sociales y requiere de contenidos ideológicos.

Y así podríamos seguir con la historia del teatro, con sus variados géneros en épocas diferentes, lo presentado es un esbozo para recordar lo que sucedió en Europa con el teatro, a continuación se presentará un listado con fechas, géneros y exponentes de lo analizado anteriormente:

Italia Su momento culminante es la Commedia dell' Arte, se retoma como el origen del teatro moderno

s.XVIII Goldoni Comedia
Pirandello Padre del teatro universal contemporáneo
Ugu Betti

Francia

s.XVII Corneille Figuras máximas del Siglo de Oro
Racine Figuras máximas del Siglo de Oro
Moliere Figuras máximas del Siglo de Oro

(1827 y 1830) Victor Hugo Cambio radicalmente el mundo del teatro, fundando el romanticismo

(1955) Paul Claudel Actualidad
Anouilh
Sartre
Camus
Llorens
Beckett

Inglaterra

Shakespeare Mayor exponente

Marlowe

Ben Jonson

Oscar Wilde Peldaño del teatro inglés

Priestley Contemporáneos

Graham Greene

Osborne

	Cervantes	Dramaturgo
s.XVII C	Lope de Vega alderón de la Barca Tirso de Molina Agustín Moreto Francisco Rojas	
s.XVIII	Zamora José Cañizares Jovellanos García de la Huerta Ramón de la Cruz Fernández de Moratín	Novedad de la prosa Decadencia Decadencia Mejora
s.XIX	Martínez de la Rosa Antonio García Juan Hartzzenbusch Duque Rivas Zorrilla Ventura de la Vega	Regenera la escena española Poeta romántico Autor cómico

Cuba

Sánchez Galárraga
Sánchez Varona
Montes López
José Antonio Ramos

México

s.XVI
finales
s.XIX

Hernández González de Eslava

Marcelino Dávalos
José Joaquín Gamboa
Rodolfo Usigli
Juan Bustillos Oro
Mauricio Magdaleno

Actual

Federico S. Inclán
Emilio Carballido
Luisa Josefina Hernández.

Perú

s.XVII Juan del Valle
 Pedro Peralta Barruevo
 Jerónimo de Monforte y Vera
 Fray Francisco del Castillo

Uruguay

Ernesto Herrera
Jacob Lanher
Alejandro Peñasco Modernista
Carlos Denis Molina
Carlos Plaza Noblia Actual

A continuación nos remontaremos a la época anterior de la llegada de los españoles a nuestro continente donde florecieron diversas culturas, en las cuales ya se les relacionaba con algunos rasgos de la literatura dramática a estas representaciones se les conoce como teatro prehispánico, por ejemplo los mexicas presentaban un gusto por las ceremonias y los simbolismos y todo lo relacionado con el carácter ceremonial, esto es el principio de las representaciones teatrales asociadas con el género mímico, esto unido con lo anterior integran la expresión total de la palabra.

En realidad si se examinan las fiestas de los dioses y todo lo que realizaban las culturas de aquel entonces en relación con sus ceremonias entonces estaremos hablando de unos verdaderos cuadros teatrales y tenemos un disfrute visual, auditivo y sensorial. También realizaban actividades en unas casa llamadas " cuicacalli " situadas al lado de los templos en donde aprendían a bailar, cantar y recitar.

Existen muestras de los diferentes espectáculos que realizaban (códice Florentino), e incluso que ocupaban un vestuario comprendido de trajes especiales para sus representaciones, elaborados con pinturas, plumas, pieles, flores, etcétera.

En cuanto al género no era exclusivamente de origen sacro, sino que realizaban algunos cuadros un tanto burlones y poco tiempo después empezaban a utilizar la farsa, obviamente era un teatro rudimentario aunque esto no lo hace menos real y verdadero.

En cuanto a las representaciones prehispánicas surge una descripción elaborada por José de Acosta, con la historia natural y moral de las Indias y habla de las fiestas que se realizaron en el Templo de Quetzalcóatl, en Cholula, en el cual existía en el patio central un pequeño teatro.

Se podría decir que el teatro prehispánico no es comparado al de los griegos, es algo más real y libre, algo complicado pero sin tanto drama, una expresión más relacionada con la música y la danza. Sin embargo no dejan de ser dignos representantes de una expresión real mexicana.

Pasando a la cultura maya, existe una pieza teatral muy importante para el teatro actual, es de origen quiché llamado Rabinal-Achi que quiere decir: el varón de Rabinal, de l'Abbé Brasseur de Bourbourg, al cual se le considera un verdadero drama histórico seguido de danza y música, exaltando la elegancia y estilo que constituye la belleza de los idiomas de América Central.

Los mayas amaban la oratoria y la poesía, la música y la danza las cuales realizaban en las fiestas y banquetes, era una manera de liberar sus pasiones de su alma violenta. A pesar de su manera de ser y de sus sentimientos tan fuertes fueron unos hombres verdaderos y dignos representantes de su cultura y del México Antiguo.

A la llegada de los españoles al continente con la influencia de su península trasladan el teatro español por la simple razón que les facilitaba la enseñanza del catecismo a los indios. Fue interesante el teatro que escribieron los misioneros en el cual tomaban un papel muy importante las danzas y las pantomimas, obviamente con un carácter ritual, este teatro desapareció en la segunda mitad del siglo XVI por la iglesia, la cual pretendió purificarlo de todos los rasgos profanos, sin dejar nada.

Al crecer las ciudades, Lima y México que eran las dos primeras capitales de los virreinos, aparece el teatro humanista, colocado por los jesuitas, era un teatro con una característica especial, que se escribió total o parcialmente en latín, expuesto por los escolares a un público pequeño. De este teatro no existe mucha información, sólo una tragedia llamada: Triunfo de los santos, presentada en México en 1578.

Al llegar la decadencia del teatro español florece el teatro colonial, a partir de 1681, el cual se representaba en los palacios, en los corrales populares, en la casa de comedia y hasta en los conventos, esta época fue buena para el teatro mexicano, la gente acudía mucho a ver los espectáculos.

Uno de los exponentes mexicanos más importantes en cuanto a la poesía como al teatro se refiere, la cual aportó obras como:

- Loa a la Concepción,
- El mártir del sacramento y,
- Los engaños de una casa (1683) entre otras fue Sor Juana Inés de la Cruz.

Daremos un paso agigantado con un listado de los representantes más importantes de la época barroca a la romántica:

Eusebio Vela (1688-1737)

- Nacido en España y muerto en México
- Si el amor excede el arte, ni amor ni arte estilo calderoniano
- La pérdida de España por una mujer

José Agustín de Castro (1730-1814)

- Los remendones actos y loas estilo calderoniano
- El charro

Santiago de Pita (-1775)

- El príncipe jardinero o fingido Cloridano

José Joaquín Gamboa (1878-1931)

- El día del juicio
- Soledad
- El diablo tiene frío
- El caballero, la muerte y el diablo (1931)
- Los Revillagigedos

Juan Bustillo Oro (1904)

- Tiburón
- Los que vuelven

Mauricio Magdaleno (1906)

- Teatro Revolucionario Mexicano
- Emiliano Zapata
- Trópico

Celestino Gorostiza (1904)

- El color de nuestra piel

Rodolfo Usigli (1905)

- El gesticulador
- El niño y la niebla (1936)
- Corona de sombra (1943)

Llegando al período de Don Benito Juárez (que fue un gran aficionado al teatro), en este lapso se da el auge de la zarzuelas, el can-can a partir de aquí surge en interés por las tendencias extranjeras: comedia española, ópera italiana, variedades francesas, etc., y muy pocas veces se atrevían las producciones nacionales, las cuales iniciaron un proceso de renovación y se logro en gran parte por lo tanto se difunden literatos de Francisco Ortega, Sánchez de Tagle, Quintana Roo, Guillermo Prieto, Riva Palacio, José Sierra, etcétera.

En el periodo presidencial de Porfirio Díaz, abundaron las compañías extranjeras sintiendo predilección por lo europeo, incluso este periodo se caracterizó por asistir al teatro por querer integrarse a una sociedad y en especial a un grupo determinado, a partir de aquí finales del siglo XIX se producen en mayor cantidad las zarzuelas, pero ya mexicanas con personajes típicos, música popular y paisajes de nuestra geografía.

Para el periodo de Victoriano Huerta, el teatro empieza a recibir los golpes de los acontecimientos sufridos con anterioridad, lo cual se refleja en los costos donde funcionaban dos categorías, la del teatro "exquisito" y la del teatro "arrabalero o popular", pero a pesar de todo el público seguía asistiendo a ver los espectáculos

Y así fue evolucionando el teatro mexicano, caracterizando los acontecimientos políticos, sociales y culturales del momento.

Quisiera hacer un paréntesis para mencionar algunos de los teatros más importantes que hasta este periodo ya existían en la Ciudad de México:

-Teatro del Hospital de los Naturales el cual se trasladaría al Coliseo Nuevo.

-Teatro Nacional llamado "Santa Ana"

-El Gran Teatro Nacional, este es demolido cuando ampliaron la calle 5 de mayo y fue el anterior al del Palacio de las Bellas Artes.

-Teatro de Vergara.

-Teatro de la Unión, después fue llamado Teatro de la Libertad.

-Teatro Arbeu, ubicado hoy en la 2a. de República de El Salvador actualmente es la Biblioteca Sebastián Lerdo de Tejada.

-Teatro Hidalgo

-Teatro Lírico

-Teatro Moderno

-Teatro Apolo y el María Guerrero.

Para los inicios del siglo XX la zarzuela sigue llenando los teatros de la Ciudad de México, siendo esta la madre de la revista musical, surgen nuevas actrices como:

-Prudencia Grifel
-Esperanza Iris

-María Conesa
-Soledad Alvarez

A pesar de todo México avanza y a la par el teatro, con sus bajas y sus altas, aferrado a sufrir los mismos cambios que va teniendo el país, hay que esperar a que pase el tiempo con eso que lo cura todo, esperemos que nos resuelva la gran incógnita de la crisis del Teatro Mexicano.

Quisiera terminar con unas palabras textuales del libro El Teatro de la Ciudad de México de Esperanza Iris del apartado retrospectiva, actualidad y futuro: El panorama del arte escénico es múltiple y variado, especialmente cuando se extiende mas allá de las fronteras nacionales y no se coarta a ninguna expresión. Por lo tanto, al estar presentes todas las posibles manifestaciones teatrales, el gran público -juez supremo- puede estar satisfecho, por tener a su alcance el espectáculo preferido.⁵

⁵ El Teatro de la Ciudad de México. Esperanza Iris
Zedillo Castillo, Antonio
Coordinación Editorial Azabache. Pag.130

Análisis de la clasificación

La información que corresponde a cada una de las obras clasificadas, cuenta con los siguientes datos, los cuales fueron seleccionados bajo el criterio de una persona experta en el área, tratando de sintetizar los más posible sin dejar de ser los más importantes, en el siguiente orden:

- | | |
|---------------------------|----------------|
| -Nombre de la obra | -Película |
| -Autor | -Asa |
| -Director | -Cámara |
| -Año | -Lentes |
| -Descripción de la imagen | -Fecha de toma |
| -Elenco | -Fotógrafo |
| -Teatro | -Formato |
| -Iluminación | |
| -Vestuario | |
| -Sonido | |
| -Tramoyistas | |

Como nos podemos dar cuenta la información es en base a los datos correspondientes a cada una de las obras, en cuanto a su clasificación electrónica y física esta será con números consecutivos y las especificaciones del sistema de clasificación es semejante a las otras tres áreas: Arte Universal, Arte Prehispánico y Arte en México del Colonial al Contemporáneo.

La información se manejó con el criterio de llevarla de lo general a lo particular de la siguiente manera:

Este sistema comienza creando áreas generales - basadas únicamente en el material existente para la fototeca-, para una pronta localización; la cual se va ir dividiendo hasta llegar a una información concreta, las áreas generales hasta el momento son las siguientes:

- Arte Universal,
- Arte Prehispánico,

- Arte Mexicano,
- Teatro y escenografía.

Las áreas generales serán localizadas por números arábigos consecutivos, los cuales se irán desglosando conforme se integren los temas al sistema, este será el primer código de clasificación o colocación correspondiente en cada una de las imágenes, ejemplo:

	Número consecutivo
Arte Universal	1
Arte Prehispánico	2
Arte Mexicano	3
Teatro y escenografía	4

En este punto es donde se diferencia con las tres áreas anteriores trabajando con un listado que registra toda la información obtenida del material visual con los nombres de las obras, el cual se denominará área, siendo el segundo código dentro de nuestra clasificación, manejándolo con letras mayúsculas, basado en tres reglas fundamentales:

Regla I.- Cuando el área sea una sola palabra se ocuparan las tres primeras letras, en el caso que exista unas iniciales idénticas se ocuparan las dos primeras letras y la cuarta; el criterio que se utilice para designar cual área estará contemplada en la primer regla consistirá en las contracciones gramaticales y las políticas de la fototeca supervisado por el encargado de la misma, ejemplo:

Santa	Dulcinea
SAN	DUL

Regla 2.- Cuando sean dos palabras del área se deberán ocupar las dos primeras letras de la primer palabra y la primera letra de la segunda palabra omitiendo el prefijo; en el caso de semejanza se acudirá a ocupar la primera letra de la primer palabra y las dos letras de la segunda -invirtiendo la regla-, el criterio será el mismo mencionado con anterioridad, ejemplo:

Grande y pequeño

Officium Tenebrarum

GRP

OFT

Regla 3.- Cuando existan tres palabras en el área se ocuparán las primeras letras de cada palabra, omitiendo el prefijo; en caso de semejanza se recurrirá a tomar la primera letra de la primer palabra, la segunda letra de la segunda palabra y la primer letra de la tercer palabra, en dado caso de repetición que serían casos muy extraños se retomará la segunda letra de la tercer palabra, conservando lo mencionado en la primera y la segunda palabra, el criterio del orden será el mismo mencionado con anterioridad, ejemplo:

Nadie sabe nada

NSN

Quedando de la siguiente manera:

Area Gral.	Obra	País
4	SAN	138

La segunda línea abarcará los siguientes códigos, los cuales registran el control físico del acervo fotográfico:

- Número de carpeta,
- Número de hoja,
- Número consecutivo de la diapositiva, ejemplo:

6.12.69

Ejemplo completo de la catalogación de una imagen en su ficha técnica

4.SAN.138

6.12.69

Nota: entre los códigos mencionados aparecerá un punto de separación con la función de diferenciar los números.

Este sería el sistema propuesto para la organización y clasificación de la fototeca de la ENAP, basado como todos los sistemas ya establecidos, internacionales y los actualmente ocupados en las instituciones analizadas, en las necesidades propias del acervo fotográfico, tanto en bibliotecas como en fototecas o en cualquier tipo de dependencia que cuente con un documento de cualquier índole sometido a una necesidad de tenerlo ordenado, clasificado, organizado.

ANEXO A

2.4 Sistemas de almacenamiento para las imágenes y la información de cada una de ellas, ya digitalizadas.

Hacer una lista de los sistemas de almacenamiento que existen en el mercado sería interminable, dada su aparición casi inmediata día con día. A continuación se presenta una lista de los más importantes y actuales con sus características más generales.

El escaner que fue usado para realizar la digitalización del proyecto fue un Microteck II SP Scan Maker de 600 dpi -con un costo aproximado de \$800 USD en 1996-, con adaptador para transparencias de 35 mm.

Se empezó con un equipo sofisticado sólo en costos, su manejo es de lo más sencillo. El hardware o el equipo necesario para iniciar esta tarea fue, además de el escaner, una computadora Macintosh Power PC 8500/120 con una capacidad de 8Mb en RAM, que es considerable dado que no se trabajaría sobre el disco duro de la máquina, sino con un sistema de almacenamiento externo.

Se eligió la plataforma Macintosh por la facilidad de manejo y por estar fabricada para el área gráfica, lo que facilita el manejo de las imágenes, además de que cuenta con un surtido más amplio en software para el manejo de gráficos.

Ahora bien, se necesitaba saber el material para almacenar las imágenes digitalizadas; por medio de investigaciones realizadas en revistas de este campo y con personas relacionadas ampliamente con el tema se averiguaron los sistemas de almacenamiento más apropiados para el archivo.

Existen diversos sistemas de almacenamiento para la plataforma Macintosh como son los cartuchos Sy Quest con capacidades que van desde los 44 MB hasta los 270 Mb; los drives o discos duros externos que existen desde los 270 Mb -de la marca Quantum- y llegan hasta los 50 GB - de la marca Hewlett Packard-; encontramos también los discos ópticos con capacidades de 128 MB hasta 1.3 GB de la marca Verbatim; los CD de 74 minutos hasta los 320 minutos y los diskets de 3 1/2 con capacidad de 1.4 MB.

Uno de los puntos donde más se ha dejado sentir la evolución de la informática es precisamente en la cantidad creciente de la información que se maneja en la actualidad. De

esta forma, hace cinco años un disco duro de tan sólo 120 MB era todo un mundo de capacidad para contener aplicaciones y los documentos resultantes de estas de forma indiscriminada.

En aquellos tiempos era más complicado conseguir que el disco duro de los equipos se quedara pequeño en un corto período de tiempo.

Pero la realidad actual es muy diferente. Bastaría con que se trabaje una imagen desde una aplicación de retoque fotográfico, como por ejemplo Photoshop, para empezar a tener problemas de capacidad con tan sólo 120 MB.

Por otra parte, y así lo reconocen la mayoría de fabricantes de productos de almacenamiento, la línea maestra en el desarrollo de dispositivos de este tipo está enfocada a ofrecer productos que resuelvan la demanda resultante de la exposición multimedia, donde el tipo de información manejada por el usuario suma una alta cifra de megabytes.

Pero las soluciones de almacenamiento no son exclusivas de los usuarios multimedia, ya que también existe una necesidad creciente en soluciones para la realización de copias de seguridad, tanto a nivel monousuario como en red. En este tipo de dispositivos no importa tanto la velocidad en la que puede realizar la operación de salvar todo el contenido del disco duro (más cuando se trata de un servidor), sino la capacidad que ofrece el sistema de almacenamiento y el precio que deberá pagar por ello. Por supuesto, el principal punto a tener en cuenta en este apartado es la confianza que ofrece el sistema empleado para la conservación de la información.

Otros terrenos donde hay una alta necesidad en cuanto a soluciones de almacenamiento es en servicios de archivo (donde se manejan grandes y complejas bases de datos), de preimpresión, estudios gráficos e incluso de información en línea. En este último caso es tan importante la capacidad de almacenamiento que ofrece el sistema empleado como la velocidad del mismo en operaciones de lectura y escritura.

Por último, está un tercer sector representado por los usuarios de equipos Power Book. El que un usuario disponga de un Power Book no significa que maneje elevadas cantidades de información. Si bien pueden emplear los sistemas de almacenamiento para escritorio convencionales -como los discos duros externos de escritorio, cartuchos SyQuest o Bernoulli, mediante un simple adaptador SCSI-, no son lo más adecuado para llevarse los de viaje.

Ahora, un usuario puede encontrar un amplio abanico de productos de almacenamiento para cada una de las categorías ya descritas. Cada tipo de dispositivo tiene sus ventajas e inconvenientes.

DISCOS DUROS

El dispositivo más tradicional es el disco duro (en su versión interna o externa). Este tipo de dispositivo sigue perfilándose como el más económico en relación a su precio con la capacidad obtenida. Pero el disco duro no sólo aventaja al resto de dispositivos de almacenamiento en lo concerniente a su costo, sino también en la velocidad que ofrece en operaciones tanto de lectura como de escritura a nivel de archivos del sistema.

Sin embargo, sus principales competidores achacan a este sistema de almacenamiento un gran defecto: la portabilidad de la información. Para solucionar este problema, fabricantes como Xyratex, Optima o Mass Microsystems ofrecen soluciones de discos duros portátiles (casi de bolsillo), que proporcionan una capacidad de hasta 1.5 GB con un tiempo de acceso variable entre los 10 y los 15 segundos; si bien es cierto, este tipo de productos son algo más caros y propensos a fallas.

Una solución más económica, e ingeniosa, es la representada por Xyrex mediante su gama de unidades Datablazer familia 2000 y 3000. Esta se basa en un dispositivo SCSI externo en el cual se introducen, a modo de cartuchos, pequeños discos duros con capacidades comprendidas entre los 170 y 780 MB. Además, está disponible como unidad para la inserción de un único cartucho, u otra unidad que permiten la introducción de hasta cinco cartuchos en paralelo.

Si bien no es una opción muy estandarizada en el entorno Macintosh para portar los trabajos a un centro de filmación, por ejemplo, sí es una solución muy adecuada para servicios de información en línea. Otro punto flojo de este sistema es que debe apagarse y encender la Macintosh cada vez que desee sacar o introducir un nuevo cartucho, lo cual no lo convierte en un sistema muy práctico a la hora de tenerlo en determinados lugares de trabajo.

En cuanto a usuarios que requieran gigantescas cantidades de almacenamiento, los sistemas Barracuda son excepcionales, pero el precio los hace poco accesibles para usuarios domésticos.

Los discos duros SCSI han perdido su supremacía en el mundo Macintosh desde la aparición de la Macintosh Performa 630. Este es el primer modelo de Apple que incorpora instalado de fábrica un disco duro IDE (Integrated Drive Electronics) que es una unidad de disco que contiene su propia electrónica de control, eliminando así la necesidad de emplear una ranura de expansión en la computadora; es ampliamente empleado en el mundo de las compatibles PC. Al igual que con los discos duros SCSI, podemos encontrar discos internos de mecánica IDE con todo tipo de capacidades y, lo que justifica su presencia en el nuevo equipo Apple, a unos precios más económicos que sus equivalentes SCSI.

Porque aunque en principio parezca más barato un disco duro IDE, también tiene un pequeño inconveniente: en la mayoría de los casos los índices de transferencia que ofrecen son menores a los obtenidos con un SCSI, y nunca superiores a éstos.

Otro tipo de discos duros son los SCSI-2 que ofrecen un índice de transferencia directa mucho mayor que la obtenida mediante un SCSI. Sin embargo, este rango de velocidad (con un ancho aproximado a los 5 MB por segundo) está limitado realmente por el hardware de la Macintosh, así como por el sistema empleado para el tratamiento de archivos, con lo cual las operaciones de escritura sobre un dispositivo SCSI-2 se realizan en menor tiempo que sobre un dispositivo SCSI, dicha diferencia no será tan espectacular; sobre todo en la amplia mayoría de modelos Macintosh cuya interface sólo es SCSI.

Para solventar los requerimientos de almacenamiento que presentan los usuarios de Power Book (no aquellos de Power Book Duo) existen diversos modelos de discos duros que se conectan directamente al puerto SCSI. En este rango de productos están los ofrecidos por la compañía Livingstone, que ofrecen capacidad (hasta 170 MB) a una velocidad de acceso muy adecuada y a un precio realmente competitivo.

Otros discos duros portátiles son los ofrecidos por Mass Microsystems dentro de su familia HitchHiker con una capacidad hasta 160 MB y una velocidad de acceso de 17 milisegundos. En cualquiera de ambos casos deberá disponer de un adaptador SCSI para PowerBook.

Por último, debemos indicar que la amplia mayoría de estos dispositivos se suministran con software Macintosh mediante el cual se pueden realizar operaciones de formateo, partición (compartimiento) y protección de volumen por clave de acceso.

CARTUCHOS REMOVIBLES

Queda ya algo lejano el tiempo en el que los dispositivos de almacenamiento alternativo removible más empleado eran los cartuchos SyQuest (en principio con capacidad para 44 MB) y posteriormente los Bernoulli de 90 MB.

En la actualidad ambas tecnologías han crecido en gran medida para ofrecer nuevas unidades que permiten leer y escribir en cartuchos magnéticos con capacidades de hasta 270 MB en algunos casos (como los ofrecidos por la compañía Mass Microsystems, empleando una mecánica de cartucho SyQuest).

Otros fabricantes ofrecen soluciones con esta misma mecánica en cartuchos de hasta 200 MB sin formatear, como es el caso de la unidad Renovable Infinity 200 Turbo, que da altas ventajas en cuanto a velocidad de acceso.

El principal problema de este tipo de dispositivos basados en mecánica SyQuest es que son compatibles en lectura y escritura con cartuchos de capacidad inferior (44 u 88 MB), pero no ofrecen compatibilidad en cuanto a formateo de estos cartuchos de menor capacidad.

Bernoulli por su parte ha crecido desde entonces ampliando su gama de productos mediante la reciente presentación de la unidad Bernoulli 230, la cual ofrece una capacidad de almacenamiento en sus cartuchos de 230 MB formateados a un precio muy accesible.

En este caso, la compatibilidad es completa tanto en operaciones de lectura y escritura, así como de formateo en cartuchos de menor capacidad.

Este tipo de dispositivo, junto con los SyQuest, es un estándar en cuanto a portabilidad de documentos y no solo para llevar información de un lado a otro, también para ejecutar presentaciones o pequeñas producciones multimedia con una velocidad muy próxima a la obtenida mediante un disco duro.

No obstante, este sistema de almacenamiento sufre su principal limitación en cuanto a la capacidad por cartucho; aunque con la aparición de los cartuchos de 230 y 270 MB, es un buen sistema para que usuarios individuales realicen en este tipo de dispositivos sus copias de seguridad personales; ya que los discos duros instalados en las Macintosh de

gama media o media/alta no sobrepasan los 160 MB de capacidad. De esta forma, un cartucho magneto óptico puede ser una buena medida, económica para estas tareas.

DISCO OPTICO

Es aquel grabado y leído por un rayo de luz. Los CD, CD ROM y los videodiscos son todos discos ópticos grabados en el momento de su manufactura y no pueden ser borrados. Los discos ópticos borrables funcionan como los discos magnéticos y pueden ser reescritos una y otra vez.

A fines de los años ochenta, se introdujeron una variedad de disco ópticos borrables que emplean tecnologías de grabación magneto óptica, de polímeros teñidos y de cambio de fase.

Durante los noventa, los discos ópticos borrables se han convertido en una alternativa viable para los discos magnéticos. La capacidad de almacenamiento de los discos ópticos es considerablemente mayor que sus correspondientes magnéticos (Sy Quest), y la tecnología óptica podría reemplazar finalmente a todos los medios magnéticos de discos y cintas en virtud a su agilidad en tiempo de búsqueda que va de los 100 a los 30 milisegundos.

La capacidad de los discos ópticos varía al igual que su costo; se pueden encontrar de 128 MB 3.5" -\$35 U.S.D., 230 MB 3.5" -\$55 U.S.D., 650 MB 5.25" -\$80 U.S.D.- 1.2 y 1.3 GB -\$100 U.S.D.-. Existen muchas marcas que producen discos ópticos entre ellas: Verbatim, Sony, Fijitsu, Olympus y Ricoh.

Los lectores para este sistema de almacenamiento tienen precios que fluctúan entre los \$900 y los \$3000 U.S.D.

CDs

Los CD-ROMs son considerados dispositivos de distribución masiva de información, pero en virtud a las propiedades que aportan, tanto de confiabilidad como de durabilidad, se están convirtiendo en el método de seguridad idóneo para usuarios avanzados.

Es posible encontrar en el mercado unidades grabadoras de CD-ROMs por un precio cercano a los \$2000 U.S.D, con una velocidad de 300 Kbytes/segundo. Obviamente, no se consideran al alcance de todos los bolsillos.

Estas grabadoras permiten obtener, en poco tiempo y de forma muy confiable, una copia de los datos en un soporte muy sólido y de pequeño volumen. Estas copias de datos pueden ser manipuladas de forma sencilla e incluso utilizarse como una unidad de disco más, aunque no se pueda grabar en ellas.

La tecnología CD-grabable es para gente que desea mantener sus datos permanentemente. Las unidades de CD-grabables usan un rayo láser para marcar la información en el CD que después se puede leer en cualquier unidad de CD-ROM.

A consecuencia de que los CD-grabables tienen una expectativa de vida de 100 años, también son un medio altamente confiable para archivar o respaldar datos críticos. Los grabadores de CD están disponibles tanto en versiones internas como externas, muchos de ellos son del tamaño de una computadora pequeña de escritorio.

Estos son algunos de los sistemas de almacenamiento existentes más conocidos en base a estos datos se consideró el uso del sistema de disco óptico como método de almacenamiento para el proyecto de la Fototeca de la ENAP. Una vez seleccionado el sistema de almacenamiento es necesario contar con el lector de este sistema, ya sea un disket para lo que es necesario el drive o para un Sy Quest es necesario el lector que se capaz de leer discos de la capacidad que se eligió de igual manera que para un CD o un disco óptico.

En este caso se contó con un lector de discos ópticos para 230 MB y con los discos de esta capacidad.

Hay que aclarar, como lo hicimos anteriormente, que si se cuenta con un lector, en este caso de 230 Mb, por ejemplo, puede ser usado para leer otros discos ópticos de menor capacidad a la que le ha sido asignada, pero no leerá uno de mayor capacidad. Lo mismo ocurre con los cartuchos Sy Quest y sus lectores. Se eligió este lector por la cantidad de archivos que se necesitaban almacenar, tomando en cuenta el tamaño de cada uno de estos a una resolución de pantalla se necesitarían discos duros de más de 1G para lograr almacenar y trabajar al mismo tiempo y la capacidad de los discos ópticos de 230 Mb -de la marca Verbatim con un costo en el mercado de \$50 USD- permitieron un buen manejo. Se usaron 3 discos ópticos de 230 Mb vírgenes.

ANEXO B

2.5 Diferentes opciones de software aplicables a una fototeca.

El software es la parte más importante de un proyecto de computación. De nada sirve una máquina que no cuenta con un programa para realizar los trabajos que sean necesarios.

En el caso del diseño y la comunicación gráfica existe una variación inmensa en cuanto a software para las diversas ramas, van desde programas de ilustración, retoque fotográfico, hasta sofisticados programas de tercera dimensión y video. En la plataforma Macintosh los programas son manipulados por el usuario de una manera casi idéntica. Los desktop o escritorios de cada programa contienen una barra de menú en donde se encuentran todos los comandos necesarios para el manejo del programa, por lo que elegir un programa para clasificación en Macintosh no podía resultar complicado sea cual fuere éste.

Se necesitó de una investigación para lograr elegir un software lo suficientemente efectivo en clasificación. Por desgracia, no se cuenta con un número muy extenso de este tipo de programas y se encontraron los siguientes:

X Res 2.0 de la marca Macromedia es la herramienta creativa más poderosa para la edición de imágenes de alta resolución. Requiere de 14 MB en RAM, espacio en disco duro de 500 MB; es recomendado para imágenes de alta resolución. Trabaja bajo el sistema 7.5 o posteriores y requiere de una unidad de CD-ROM. Su costo es de \$560 USD. Incluye un procesamiento que elimina los cuellos de botella RAM para imágenes de gran tamaño, realiza procesamientos selectivos que le permite al usuario ver sus ediciones en pantalla en tiempo casi real y el procesamiento en lote que resulta de gran utilidad para que la computadora trabaje mientras el usuario descansa en horas no hábiles. Se pueden procesar datos de baja resolución en tiempo real con una combinación poderosa de opciones que son compatibles con los plug-ins, RGB, CMYK, index color y edición de objetos múltiples.

Photo Flash 2.0 de Apple es un editor fotográfico que permite crear catálogos con las imágenes representándolas con thumbnails (miniaturas) y de esta manera crear una colección masiva. No es un programa en el que se pueda hacer retoque fotográfico o cualquier modificación a una imagen; sólo permite dar brillo, contraste o cortar partes de las mismas imágenes. Recibe los formatos PICT, TIFF, JPEG, DCS, Photo CD y Photoshop. No hace conversiones de RGB a CMYK. Tiene un costo de \$129 USD.

OFoto 2.0 de la compañía Light Source Computer Images. Presenta muchas características nuevas -un notable apoyo en el color- ha sido incluido la ya impresionante caja de herramientas en este software de exploración. Frecuentemente produce buenos resultados, pero raras veces el mejor escaneo posible para una imagen dada o un método de producción.

Power Point es de Microsoft es un programa para presentaciones gráficas. Requiere para su instalación de un mínimo de 30 MB en disco duro, pero se puede reducir esta cantidad si se omiten ciertos componentes. Requiere también de un mínimo de 2800 K en RAM. Puede hacer vínculos con Word 6.0 y Excell 5.0. Contiene herramientas de animación para las presentaciones. Esta basado en el Aldus Persuasion 3.0. Su costo es de \$290 USD.
Shoe Box de la marca Kodak.

En cuanto a Shoe Box es un programa creado por Kodak con el propósito de crear presentaciones de archivos de una manera vistosa para conferencias, exposiciones o demostraciones de algún tema en particular. Su costo en el mercado estadounidense es de \$99.98 USD.

Es una base de datos que se enfoca en las imágenes y los datos quedan en un segundo plano, como sería el caso de una base de datos común en la que lo primordial es la información del tema en cuestión y las imágenes, si las hay, pasan a un segundo plano.

Su manejo es sencillo. Cuenta, como la mayoría de los programas creados para Macintosh, de una barra de menú que contiene los comandos necesarios para su uso. No es necesario más de 2Mb de espacio libre para poder instalarlo.

La manera de operar este programa consiste en presionar dos veces consecutivas el botón del mouse para activarlo o bien trasladar el cursor hacia la barra de menú File y soltarlo en Open una vez que se encuentre seleccionado el icono del software o de la misma manera con el comando Control () + O.

Una vez que el programa se encuentra activado el proceso para introducir las imágenes es el siguiente:

Primero se debe contar con una base de archivos proveniente de Photoshop, en este caso las imágenes ya digitalizadas del proyecto subdivididas en carpetas según el área. O sea, se tendrá una carpeta de Arte Prehispánico, por ejemplo, que contendrá las diferentes carpetas de las culturas (Maya, Zapoteca, Mixteca...); cada una de éstas contiene las imágenes

referentes a su cultura. Una vez que estos archivos han sido ordenados por carpetas se lleva a cabo su traslado a Shoe Box, el cual cuenta con una barra de menú con los siguientes submenús:

File: en este menú encontramos los comandos New, Open, Load Contact Sheet, Close, Save, Save as, Save select as, Page setup, Print, Settings, Preferences y Quit.

Edit: Can't undo o Undo, Cut, Copy, Paste, Clear, Crop, Show Clipboard

Catalog: Index, Get info sheet, Define field, Import catalog data, Export catalog data y Update catalog.

Display: Search, Display, Select, Mark, Story by, Set slide show, Slide show.

Objet: Add folder, Add objet, Launch application, Ave image as, Set PCD resolution, Set PCD color.

El traslado a Shoe Box consiste en seleccionar crear un documento nuevo en el submenú New del menú File, después se selecciona del menú Catalog el submenú Define field que nos abrirá una ventana para colocar los datos que se desean tener almacenados de las imágenes como Título, área, fecha, autor o cultura... es decir se anotarán los mismos datos de la ficha de información que se elaboró con anterioridad al acumular los datos de cada imagen.

Una vez realizada esta tarea se presiona el botón O.K. y se selecciona el submenú Add folder del menú Objet, esto hará que aparezca una ventana de la que se seleccionará el folder de la cultura que se desea presentar.

La aparición de las fotografías será a manera de tubnails en formato transparencia, sin embargo, las imágenes no son las reales, solo es una presentación que Shoe Box toma desde Photo Shop para la presentación, por lo que es necesario llevar los archivos de Photo Shop, o del programa de manipulación que se utilizó, junto con los de Shoe Box al otro sistema de almacenamiento, de lo contrario no aparecerán las imágenes al tratar de hacer la presentación.

Una vez aparecidas las imágenes se seleccionan y en el submenú define fields comenzamos a poner los datos en los espacios correspondientes. Así con cada una de las imágenes.

Cuando se ha terminado de llenar la base de datos de todas las imágenes de un folder se tiene ya un prototipo que puede ser usado por cualquiera. Este procedimiento debe hacerse con cada uno de los folders que contienen las imágenes y de igual forma a cada una se le dará su base de datos.

Para que el usuario pueda encontrar imágenes de su interés, solo tiene que ir al menú Display y seleccionar el submenú Search que le preguntará por medio de una ventana qué busca. En ésta, el usuario podrá buscar por la área seleccionando éste apartado o por la fecha o cualquiera de los datos de las fichas (título, autor, fecha, ubicación, procedencia, clasificación, área).

Si el usuario desea ver Pop Art le aparecerán todas las fotografías del acervo acerca del Pop Art. Una vez ahí, puede localizar, otra vez, por medio del submenú Search, la arquitectura solamente, o bien la escultura o el área que le interese y las imágenes aparecerán de acuerdo a la selección que el usuario fue haciendo conforme a sus intereses.

Cuando se han localizado las imágenes se hace una selección de todas ellas con el subcomando Selec All y en el menú Catalog seleccionará el submenú Get info sheet que le mostrará la información acerca de las imágenes que seleccionó y que podrá ver oprimiendo los botones con flecha verdes que indican el avance de las fotografías individualmente. Esta venta le mostrará los datos de área, autor, localización, ubicación, fecha, corriente, título, técnica y materiales, catalogación. Este último es el que le proporciona el acceso a las imágenes físicas del acervo y con el cual deberá pedir las al encargado de fototeca.

También se necesitaba de un programa para retoque fotográfico. Y es que algunas de las imágenes no llegarían a tener la calidad suficiente para ser vistas por el usuario de manera clara en el monitor y se tendría que hacer un retoque en cuanto a brillo y contraste o bien en niveles de color, pigmentación o filtros especiales.

Existen diversos softwares para retoque fotográfico como son:

PhotoFix de la marca Microspot es un software para hacer retoques fotográficos y editar imágenes. Es compatible con los Plug-ins de Photoshop. Requiere de poca memoria. Su costo es de \$249 USD.

Adobe Photoshop en la versión 3.0 es un software fabricado para realizar manipulaciones fotográficas que van desde un simple retoque, un fotomontaje, la aplicación de efectos

especiales por medio de filtros, acentuar una imagen hasta la creación de imágenes de calidad fotográfica. El buen uso de Photoshop puede hacer de una fotografía una obra de arte. Tiene un costo aproximado de \$895 USD. El hardware óptimo para hacer correr el programa es una Power Mac con sistema 7.1 o mayor, 16 MB en RAM, 50 MB libres en disco duro, una tarjeta de video de 24 bits y el acelerador de Photoshop. Photoshop 3.0 es una versión nativa del programa líder de retoque y montaje fotográfico al cual, la casa Adobe, ha aportado algunas valiosísimas funciones que permiten al usuario alcanzar una mayor flexibilidad gracias a las nuevas capas de trabajo, mejor calibración de color y una renoveada interface.

Una interfaz es un intermediario natural entre la computadora y sus periféricos, o sea, lo que permite la comunicación entre la computadora y su entorno. Esta comunicación necesita del hardware, del software e incluso de ambos, y la comunicación se efectúa bien en paralelo (cuando todos los bits se envían al mismo tiempo) o bien en serie (cuando los bits se envían uno tras otro).

La palabra bit es una contracción de la palabra inglesa Binary Digit. Se trata por tanto, de la unidad elemental de información que sólo toma uno de los dos valores siguientes: 0 o 1. Los bits son empleados universalmente en todos los sistemas electrónicos para codificar la información.

El uso de Photo shop es sencillo: una vez que las imágenes han sido escaneadas o digitalizadas se retocan en base a las herramientas de color, brillo y contraste, niveles de saturación; se pueden usar otros trucos para dar un efecto especial a cada fotografía que se logran en base a filtros incluidos en el programa. En este caso no era necesario ya que el objetivo es la imagen fiel de las fotografías por lo que algunas solo necesitaron retoque básico.

Los términos usados en el mundo de la computación no son claros para todo mundo, por esta razón se presenta un glosario general de los que aparecen en este trabajo.

ASCII.- se pronuncia "asqui" y es acrónimo de American Standard Code for Information Interchange (Código Americano para Intercambio de Información). Es un conjunto de caracteres para computación concebido en 1968 para permitir una comunicación eficaz de información y para lograr compatibilidad entre diferentes dispositivos de cómputo.

El código ASCII estándar comprende 96 caracteres desplegados, más de 32 de control no desplegados. Un código de carácter individual está compuesto por siete bits más de un bit

de paridad, para verificación de error. El código permite la expresión de información textual del inglés, pero no es apropiado para muchos y para aplicaciones técnicas. Como el código ASCII incluye caracteres no gráficos, la mayoría de las computadoras modernas usan un conjunto ampliado de caracteres, el que contiene los caracteres necesarios.

Digitalizador.- Periférico que transforma una ilustración o fotografía continua en información legible para la computadora y que guarda la imagen como un archivo que puede unirse a texto en numerosos programas de procesamiento de texto o de composición de páginas.

Los digitalizadores se valen de dos técnicas para transformar las fotografías en imágenes digitalizadas. La primera, la oscilación, simula un medio tono, para lo cual varía el espacio entre los puntos que se usan de manera normal para crear una imagen gráfica en mapa de bits. Al igual que todas las imágenes en mapa de bits, no es posible modificar el tamaño de los medios tonos digitalizados sin producir distorsiones burdas, y quizá la calidad deje que desear para aplicaciones profesionales.

La segunda técnica, el formato de archivo de imagen asignada (o TIFF), guardada la imagen mediante una serie de 16 valores de color gris y produce mejores resultados, no obstante, esta técnica es aún inferior a los medios tonos logrados con los métodos fotográficos.

Los Formatos de Archivos para la plataforma Macintosh son principalmente el PICT, TIFF, EPS.

TIFF es un formato de gráficas en mapa de bits para imágenes digitalizadas con resoluciones de hasta 300 puntos por pulgada. Simulan tonalidades en la escala del color gris.

PICT es de archivo de gráficas de Macintosh concebido originalmente por Apple Computer para el programa MacDraw. Los archivos PICT, formato orientado a objetos, consisten en objetos gráficos independientes, como líneas curvas, óvalos o rectángulos, que se pueden editar, modificar su tamaño, mover o asignarles color por separado. (Los archivos PICT también guardan imágenes en mapa de bits). El PICT se dibuja en el conjunto integral de herramientas gráficas QuickDraw de Mac y lo apoyan ampliamente los programas de Macintosh. Hay aplicaciones gráficas de Windows que leen archivos de este tipo.

El formato EPS (Encapsulated PostScript file) es una imagen gráfica de alta resolución almacenada en lenguaje de descripción de páginas PostScript: para almacenar la imagen gráfica, debe usar este lenguaje para la redacción de instrucciones.

El estándar EPS permite transferir gráficas de alta resolución -independientes al dispositivo- entre aplicaciones. Las gráficas EPS tienen una calidad sobresaliente y pueden tener finas graduaciones de sombreado, texto de alta resolución con efectos especiales y elegantes curvas generadas por ecuaciones matemáticas.

La resolución de la impresión está determinada por la capacidad máxima de impresión del dispositivo de impresión; en impresoras láser, los EPS imprimen a 300 puntos por pulgada, pero en linotipos Linotronic, se logran resoluciones superiores a los 2,540 puntos por pulgada.

La resolución es la medida de la nitidez de una imagen generada por un dispositivo de salida, como un monitor o una impresora; por lo general se expresa en puntos por pulgada lineal, tanto horizontal como verticalmente.

En los monitores, la resolución se expresa como el número de píxeles que aparecen en pantalla en posición horizontal y el de líneas que aparecen en posición vertical. Por ejemplo un monitor CGA muestra menos líneas que uno VGA; en consecuencia, una imagen CGA se ve más jaggie que una VGA.

La Macintosh con pantallas de 9 pulgadas exhiben 512 píxeles por 312 líneas, en tanto que las Mac con pantallas de 12 o 13 pulgadas muestran 640 por 480.

En las impresoras la resolución se mide por lo general por el número de puntos por pulgada (PPP) que la impresora es capaz de imprimir: cuanto más alto es el número, mayor es la resolución. Las impresoras de matriz de punto de baja calidad imprimen unos 125 ppp, en tanto que las láser imprimen 300 ppp. Las máquinas de composición tipográfica profesionales imprimen en resoluciones de 1,200 ppp o más.

Se le llama «jaggie» a una imagen que tiene los bordes dentados y con alguna distorsión.

La expresión «dpi» (dots per inch), se refiere a los puntos por pulgada. Su abreviación en español es ppp.

La **interface** o interfaz se trata del intermediario natural entre la computadora y sus periféricos, o sea lo que permite la comunicación entre la computadora y su entorno. Es un circuito electrónico que gobierna la conexión entre dos dispositivos de hardware y los ayuda a intercambiar información de manera confiable.

La interfaz gráfica es un diseño para la parte de un programa que interactúa con el usuario y aprovecha en su totalidad la ventaja de las pantallas de gráficas en mapas de bits de las computadoras personales.

Luego de descubrir que la gente reconoce con más rapidez las representaciones gráficas que palabras o frases que lee, el equipo PARC diseñó una interfaz que representa los procesos y las entidades de la computadora como imágenes gráficas en pantalla, llamadas iconos. Ejemplos de iconos son el dibujo de un disco duro que representa un disco flexible insertado en una unidad, un bote de basura, o una careta de archivo para representar un subdirectorío.

El uso de la interfaz gráfica requiere de una computadora con suficiente velocidad, potencia y memoria para desplegar un pantalla de alta resolución en mapa de bits.

Los **Plug-ins** son módulos de software desarrollados por una tercera parte de la memoria del programa; son usados como funciones que no son validas en la aplicación estándar de Photo Shop.

CONCLUSIONES

El proyecto de organización y clasificación de la Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas está basado principalmente en las necesidades de localización que requiere el acervo para brindar un mejor servicio al usuario.

Pensando en este, se realizó un sistema de fácil acceso con medios interactivos que dejara atrás los antiguos sistemas de clasificación, en los que se requería de una gran cantidad de fichas para almacenar los datos de cada imagen y que finalmente, resultaban obsoletos por la poca información que en ellos se localizaba.

Para llegar a la realización final del proyecto fue necesaria una investigación documental y de campo referente a los diversos sistemas de clasificación en distintas instituciones.

De lo anterior se concluye que no existe un sistema de clasificación general para todas las áreas ya que cada institución maneja la ordenación de sus imágenes dependiendo de las características y necesidades de éstas.

Las diferencias que existen entre un archivo documental y uno gráfico o visual, van desde los soportes y formatos, hasta la diversidad de temas y funciones para las que han sido creadas y recopiladas. Esto aunado al hecho de que en ambos casos pueden ser archivos históricos y no incrementarse o pueden mantenerse activos e incrementar su contenido constantemente. Estas mismas diferencias son las que indican el sistema de clasificación adecuado para cada archivo.

Todos estos elementos han obligado a manejar diferentes sistemas que se adecuan en cierto modo a las necesidades reales de una fototeca -comenzando desde los más simples, como la agrupación por temas o materias en archivos pequeños, hasta las más complejas adaptaciones de otros sistemas que nunca coinciden con las características del material, por lo que terminan siendo readaptados o desechados en algún momento.

Estas dificultades no son ajenas a la Fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M., por lo que surgió la necesidad de investigar y crear un nuevo sistema que cubra de manera eficiente sus necesidades.

El sistema de clasificación propuesto en este proyecto intenta mejorar esta situación al plantear un código aplicable a cualquier fototeca. Considera la amplia diversidad de temas y la gran cantidad de documentos contenidos en esta o cualquier otra institución, además de contar con un buen sistema que permita un mejor control y la preservación del acervo fotográfico, proporcionando las herramientas básicas que cumplan con los objetivos y las funciones para los que fueron creados.

Aún cuando los medios electrónicos aseguran la conservación de las imágenes, éstas sólo se mantienen de manera virtual, por lo que es muy importante proporcionar las condiciones adecuadas para el resguardo de las imágenes fotográficas; el manejo de las imágenes, los materiales especiales que protegen y almacenan a las fotografías, los muebles en los que se colocarán y las condiciones climáticas y ambientales, son los principales factores de preservación de un acervo, la falta o descuido de alguno de ellos propiciará el deterioro y pérdida del material de manera irreversible, es por esto que se incluyen especificaciones de cada uno de estos puntos para su aplicación inmediata o posterior en la fototeca de la E.N.A.P.

Es importante considerar el acondicionamiento de espacios destinados a la reproducción y restauración, y la creación de un fondo reservado que permita la recuperación del material deteriorado o perdido, de este modo se cubrirá un mayor número de requerimientos por parte de los usuarios.

Como parte de las propuestas para mejorar y facilitar el manejo de la fototeca de la E.N.A.P., se ha considerado la aplicación de la computadora como la herramienta más eficaz.

Para lograr esto, es necesario contar con la infraestructura adecuada, es decir, con el equipo técnico especializado que satisfaga las necesidades de

capacidad en el almacenamiento de grandes cantidades de información, velocidad de localización y reproducción en diferentes medios.

El prototipo realizado es sólo un ejemplo de la capacidad del programa Shoe Box para almacenar y presentar imágenes de manera creativa, pero esta supeditada a las características del hardware.

Para manejar acervos mayores a tres mil imágenes digitalizadas es recomendable contar con equipo de capacidad mayor a los 16 Mb para la manipulación y un sistema de almacenamiento amplio como el CD.

Es prudente señalar que el proyecto gráfico que complementa a ésta investigación no cubre todas las necesidades de la fototeca de E.N.A.P. dado que la información puede ser manipulada por el usuario lo que provoca la pérdida de ésta y en consecuencia se tendrá que renovar constantemente.

La puesta en práctica de cada uno de los elementos que se proponen en este proyecto, dará como resultado que la fototeca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas lleve a cabo los fines para los que fue creada: proporcionar un buen servicio a alumnos, académicos e investigadores interesados en la evolución de las manifestaciones artísticas y estéticas.

Para demostrar el uso y beneficios de la computadora dentro de la fototeca y la funcionalidad del sistema de clasificación que se propone, se realizó un prototipo de aproximadamente mil imágenes separadas en cuatro áreas generales: Arte Universal, Arte Prehispánico en México, Arte en México del Siglo XVI al Contemporáneo y Teatro y Escenografía.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVISTICA

-Heredia Herrera, Antonia
ARCHIVISTICA GENERAL - TEORIA Y PRACTICA -
Servicio de publicaciones de la Diputación de Sevilla

-Heredia Herrera, Antonia
ARCHIVISTICA, CIENCIA O TECNICA -DELIMITACION DE
PRINCIPIOS-
Sevilla. 1987

-Lodolini, Elio
ARCHIVISTICA. - PRINCIPI E PROBLEMI -
Milán., 1984

-Piazalli, Luis
MANUAL PRACTICO SOBRE TECNICAS ARCHIVISTICAS
Madrid. 1983

-Tanodi, Aurelio
INTRODUCCION A LA ORDENACION Y CLASIFICACION.
ARCHIVISTICA PNUD. CAPACITACION A DISTANCIA
Santiago de Chile. 1981-1982

-Nuñez Cepeda, Marcelo
MANUAL TEORICO PRACTICO DEL ARCHIVERO
Pamplona. 1947

-Arago Cabañas, Antonio María; Lozano Rincón, Ma. Josefa:
UNIDAD DOCUMENTAL Y UNIDAD ARCHIVISTICA
Boletín de ANABAD, No.55
Julio. Diciembre, Madrid. 1969

Heredia Herrera, Antonia

**LA MECANIZACION APLICADA A SERIES DOCUMENTALES
HISTORICAS**

Documentación de las ciencias de la información
IX Edit. Universidad Complutense. Madrid. 1985

**MANUAL DE USO
Fototeca de C.E.S.U.**

**PROYECTO DEL MANUAL DE ORGANIZACION DE LA FOTOTECA DE
LA E.N.A.P.**

División de Estudios de Posgrado E.N.A.P. U.N.A.M. 1980

CIA. DICTIONARY OF ARCHIVAL TERMINOLOGY

Munchen, N.Y., London, París.
1984

HISTORIA DEL ARTE

-Historia ilustrada de la pintura desde el arte rupestre al arte abstracto

Arlot, Juan Eduardo
Barcelona G.G.
1961

-De Goya al arte abstracto

Gullon, Ricardo
Río de Piedras
Univ. Puerto Rico
1963

-Del cubismo a la abstracción
Historia de la Pintura T.2
Nieto, Victor
Madrid 1973

-Obras maestras de la cultura universal
Bonle, Gabrielle
México. De. Panorama
1989

-El Dada y el Surrealismo
Ades, Dawn
México
Ed. Labor

-Lozano Fuentes, José Manuel
Historia del arte
De. Edecsa

-Hauser, Arnold
Historia social de la literatura y el arte
De. Guadarrama

-Traducción Villaverde, Jesús y Martín, Pablo
Historia ilustrada de las formas artísticas
Alianza editorial

-Faure, Elie
Historia del arte
De. Hermes S.A.

-MEXICO ESPLENDORES DE 30 SIGLOS
Museo Metropolitano de Nueva York

-Michelli, Mario
VANGUARDIAS ARTISTICAS DEL SIGLO XX
De. Alianza Roma

-ENCICLIPEDIA DE HISTORIA DEL ARTE
Salvat

-Morley, Sylvanus
LA CIVILIZACION MAYA
De. Fondo de Cultura Económica

-Krickeberg, Walter
LAS ANTIGUAS CULTURAS MEXICANAS
De. Fondo de Cultura Económica

-Kubler, G. Y Soria, M.
"ART AND ARCHITECTURE IN SPAIN IN PORTUGAL AND THEIR
AMERICANS DOMINIONS, 1500-1800^, THE PELICAN HISTORY OG
ART"
Baltimore, 1959, pp.4-5

-Ortiz Macedo, Luis
COLECCION 40 SIGLOS DE ARTE MEXICANO
Segunda sección del segundo tomo (Arte Colonial).
Volumen 4 "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida"
Ed. Herrero S.A. México 1981. pp. 298.

-Fernández, Justino
COLECCION 40 SIGLOS DE ARTE MEXICANO
Primera sección del tercer tomo (Arte Moderno y Contemporáneo)
Volúmen 5 "El siglo romántico. El arte de México en el siglo XIX"
Ed. Herrero S.A. México 1981. pp. 34

-Moreno Villa, José.
COLECCION 40 SIGLOS DE ARTE MEXICANO
Primera sección del tercer tomo (Arte Moderno y Contemporáneo)
Volumen 5 "La pintura de la Revolución Mexicana"
Ed. Herrero S.A. México 1981. pp. 158-160

TEATRO

-HISTORIA DEL TEATRO
Biblioteca Temática Uteha
Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana
Tomo 5

-Wright, Edward A.
PARA COMPRENDER EL TEATRO ACTUAL
De. Fondo de Cultura Económica

-Tompkins, Dorothy Lee
ACTUACIÓN TEATRAL -GUIA PRACTICA DE TODAS LAS FACETAS
DEL TEATRO-
De. Carlos Césarman, S.A.
Pax-México

-Zedillo Castillo, Antonio
EL TEATRO DE LA CIUDAD DE MEXICO. ESPERANZA IRIS
Grupo Editorial Azabache
D.D.F. y Socicultur

-EL TEATRO EN MEXICO
Instituto Nacional de Bellas Artes
México. D.F. 1958

-García Naranjo, Nemesio
TEATRO MEXICO -LEYENDAS Y COSTUMBRES-

-Sánchez Azcona, Juan
HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL

-Bravo Elizondo, Pedro
TEATRO HISPANOAMERICANO

-DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DANAE
Ediciones Danae, S.L. Tomo 6

-ENCICLOPEDIA TEMATICA OCEANO
Grupo Editorial Océano Tomo 2 y 3

-DICCIONARIO ENCICLOPEDICO OCEANO
Ediciones Océano Tomo 3

-Quillet, Aristides
NUEVA ENCICLOPEDIA AUTODIDACTA QUILLET
Editorial Cumbre, S.A. Tomo Y

-DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO SOPENA
Editorial Ramón Sopena, S.A. Tomo 5

COMPUTACION

- MANUAL DEL USUARIO. ADOBE PHOTOSHOP 3.0**
- MANUAL DEL USUARIO. SHOEBOX**
- 2000 TERMINOS DE COMPUTACION EXPLICADOS**
De. GYR Libros para saber
- ENCICLOPEDIA DE LA MICRO COMPUTACION**
Ed. Salvat
- DICCIONARIO PARA USUARIOS DE COMPUTADORAS**
De. Prentice hall hispanoamericana, S.A.
Traducción:
Ibarra Mercado, Víctor Hugo
Ocampo Rivera, Alfredo
- REVISTA MAC WORLD**
Artículo: sistemas de almacenamiento
Año 95, mes de oct.
- REVISTA PC MAGASINE**
Artículo: almacenamiento
Agosto 1996