



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“El papel del curador en la comunicación visual. Construcción Visual de lo femenino”

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Comunicación Gráfica

Presenta

Gabriela Prieto Soriano

Directora de Tesis: Lic. Patricia Vázquez Langle

México D.F., 2002



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo 1 Curaduría

1.1	La labor del curador (definición)	2
1.2	Entrevistas: Doctor Benito Navarrete Doctora Odile Delenda	10 11
1.3	Definición de Museo:	13

Capítulo 2 Comunicación Visual

2.1	Elementos básicos de la comunicación visual	15
2.2	La comunicación y aprendizaje en el museo: Aprendizaje La gestión de la comunicación El museo y sus lineamientos de exposición Exposición y público	17 19 21 22 24

Capítulo 3 Curaduría en San Carlos

3.1	Curaduría en el Museo Nacional de San Carlos	29
3.2	Departamentos del Museo de San Carlos	31
3.3	Exposiciones temporales del Museo Nacional de San Carlos de 1999 al 2001	
-	Espejismos del medio Oriente	36
-	Impresiones femeninas en la Francia del siglo XIX	76
-	Arte en tiempos de Goethe	108
-	Maria Magdalena: éxtasis y arrepentimiento	138

Capítulo 4 Proyecto de exposición

4.1	Proyecto curatorial: Propuesta para una exposición de grabado en el Museo Nacional de San Carlos Investigación en torno a la mujer Eva La mujer amenazante Mujer fuerte y protectora La mujer como ideal y símbolo Castidad El matrimonio La mujer adúltera La mujer como trabajadora La madre El retrato Núcleos temáticos Biografías Glosario de términos	159 165 168 168 169 170 171 172 172 173 174 176 182 210 220
4.2	Conclusión Bibliografía	222 224

A mi padre, por ser el ejemplo



A mi mamá; por su dedicación y amor
A Carlos; por compartir y ser todo
A Claudia, Adriana, Gerardo, Alejandro,
Ady y Vero; por su ayuda y cariño
A Regina por su sonrisa al verme
trabajar
A la familia Soriano González; por su
apoyo
A mis amigos; a Gerardo, por su ayuda y
amistad

Al Museo Nacional de San Carlos por la por la
oportunidad

Roxana Velázquez
Sandra Benito
Magy Arnal
Alejandra Cortés
Cinthia Saucedo
Andrés Cisneros
Ariel López
Mary Luna
Sergio Sánchez

A la maestra Patricia Vázquez, por su
amistad y guía
A Alejandra Tapia por toda su ayuda

Introducción

Al observar exposiciones en galerías o museos, se aprecia la existencia de un esquema que nos comunica un tema determinado por medio de imágenes. Esta tarea es desarrollada por el curador, quien se encarga de la conceptualización de la muestra, y quién por medio de objetos, recrea el sujeto de estudio. Lo cual, lleva a pensar que con dichos objetos se encuentra comunicando, y como la comunicación se da de manera visual, el trabajo desempeñado por un curador se encontrará inmerso en ésta materia.

La presente investigación busca encontrar un vínculo entre la comunicación visual y la curaduría, basándose en el estudio de los pasos a seguir que realiza un curador para cada exposición. Al mismo tiempo desea enfatizar el estudio museológico en el que intervienen muchos especialistas de diversas disciplinas. El análisis de diferentes exposiciones realizadas en el Museo Nacional de San Carlos, sirven de ejemplo para mostrar dicho quehacer.

Una de las muchas funciones que cumplen las exposiciones es de comunicar a su público lo investigado en imágenes complementadas con textos, por lo que el análisis de las imágenes que se desean emplear en cualquier discurso museográfico es el punto principal que un estudioso en los museos debe tomar en cuenta. La muestra *Construcción visual de lo femenino*, ejemplifica lo anteriormente mencionado con el fin de demostrar la relación del trabajo curatorial con la comunicación.

1.1 Labor del curador (definición)

Al curador se le ha denominado de diferentes maneras, tales como; comisario, coordinador de exposiciones, cuidador de colecciones (acepción original de curador de colecciones de biología en los museos de historia natural); el nombre ha ido cambiando conforme a su desempeño. En un principio solamente se encargaba del cuidado del acervo, y posteriormente su labor ha ido en aumento hasta realizar distintas funciones como hoy en día.

Como se le quiera denominar, en si, es quien se encarga de coordinar, investigar y aprobar una exposición, al igual de qué y quién se expone.

Se pueden encontrar tantos curadores como exposiciones, ya que a pesar de que existen parámetros y lineamientos establecidos incluso a nivel mundial, hay reglas específicas para cada galería, museo o lugar en la cual se va a exhibir, por lo que además de tomar decisiones al respecto, el curador debe tratar de que su idea (guión curatorial) sea exhibida tal y como fue planeada. El estilo del trabajo del curador de alguna manera lo define el lugar de exhibición o el museo en el que se trabaja. Una exposición curada para un museo de ciencia tiene parámetros diferentes que un museo de arte. En todos los casos es indispensable tomar en cuenta al público visitante, ya que es a éste a quien va dirigido, y nunca debe ser puesto en segundo término. Para un museo científico es obvio que su misión es la divulgación de la ciencia, unos por medios lúdicos otros por medios escolásticos, pero su objetivo es esparcir el conocimiento de alguna ciencia, restando importancia en algunos casos a la belleza o, al color, etc. Siendo estas características las más comentadas en un museo de arte, que incluso en algunos casos pudieran llegar a exponer los mismos

objetos con diferente visión. En algunos museos la prioridad, siendo de arte, es la presentación de óleos de ciertos siglos, otros de presentar vanguardias, otros de autores reconocidos, etc.

Hay que considerar, como ya se ha mencionado que existen muchos factores que intervienen en la labor de un curador, uno muy importante es el saber como se encuentra trabajando, ya que lo puede hacer de manera independiente o por medio de una institución. Esto quiere decir que, encontramos curadores trabajando tiempo completo en un Museo con un acervo, con lineamientos ya establecidos por la misma institución o por medios gubernamentales o; curadores que trabajan por cuenta propia realizando un proyecto curatorial, el cual posteriormente se presenta a una institución o lugar a fin con su guión curatorial quien pueda albergar su exposición por algún plazo. Un ejemplo de esto es el Doctor Benito Navarrete catedrático de la Universidad de Oviedo, quien posterior a una investigación difunde su proyecto para ser expuesto en diversas instituciones, como en el caso de la exposición presentada en el Museo de San Carlos «Zurbarán y su obrador», quien corrió a cargo de este investigador español, y posteriormente fue expuesta en México. La exposición fue planteada independiente al Museo y posteriormente San Carlos accedió a exponer la investigación.

Existen curadores especializados para cada tipo de museo; museos de arte, de ciencia, antropológicos, históricos, etc. La profesión museística es más abierta que otras profesiones, por lo que podemos observar personas laborando con diferentes estudios, talentos, disciplinas e ideas.

La planta laboral del museo se constituye de especialistas en diferentes áreas, aunque el curador tiene un papel muy importante, puesto que de él depende que lo estudiado llegue a manos del espectador, de la

mejor manera.² Aún que no hay que dejar de tomar en cuenta que es un trabajo multidisciplinario, por lo que el curador también depende de la labor de otros especialistas.

El curador al cual me referiré es primordialmente al curador de arte. Este ha cobrado tal importancia que incluso ha llegado a relegar de alguna forma a los centros de difusión cultural, sean museos, galerías o espacios alternativos, a los que se les ha otorgado la misión de legitimar los procesos de producción artística, que hoy en día es "labor" del curador. (Inclusive la propia curaduría ya no se supedita en esta época solamente a estos recintos) . *"Los curadores son coautores en las producciones artísticas de ahora"*(Teresa del Conde ³). En algunos casos el curador tiene la responsabilidad de decidir que y quien se expone, por lo que en ocasiones es quien, más que el autor, justifica y engrandece las obras, algunas veces en exceso, llegando a ser más convincente el discurso del curador que el del artista mismo. Por lo que el curador debe ser una persona que cuente con gran criterio para poder apreciar las obras y, en algunos casos, olvidándose de la fama que pudiera tener el artista.

A ojos del creador, el curador es un oportunista que selecciona del resto de la época los productos artísticos significativos o no para resignificarlos en un metadiscurso sobre esta misma época.⁴ De cierto modo es como se realiza una exposición, dando un giro o una visión diferente a las obras, pero esto también permite su mejor estudio, ya que se contempla una obra desde varios ángulos y se llega a comprender de mejor manera.

Debemos tomar en cuenta la clase de exposición que se está curando, ya que los trabajos contemporáneos requieren de otras investigaciones y sobre todo el factor comercial cobra una importancia vital en el desarrollo del proyecto curatorial, puesto que la selección de los

2. Hernández Francisco, op. cit.

3. Teresa del Conde.
El campo del arte
Curso impartido en el MAM, 1999

4. Carlos Aranda.
Curadores, ¿para qué?
Taller de práctica curatorial
Centro de la Imagen 1999

trabajos en ocasiones se lleva a cabo con artistas que siguen realizando producción artística. Ya que al vivir en un sistema de producción capitalista en donde el artista, esté de acuerdo, le guste o no, produce objetos artísticos para ser adquiridos. Lo que en algunos casos hace que más que calidad y trabajos propositivos, se expongan nombres, dejando muy atrás la labor del artista y por supuesto del curador.

El curador se plantea una problemática, selecciona artistas y obras, establece criterios, fija normas de qué y por qué, escribe el texto curatorial. Al terminar su labor, decimos que estableció una nueva cartografía, "que conquistó un nuevo territorio", y aquí radica el problema ético del curador: cada exposición, cada planteamiento de selección curatorial representa a largo o corto plazo un trabajo de colonización de la mirada, y esta mirada no es la del artista, ni la de la gente conocedora, esta percepción del objeto o idea artística que se coloniza es la del público.⁴

El curador tiene la posibilidad de abrir una puerta a cada espectador, en sus manos está el hecho de entender o no un tema, por lo que debe trabajar arduamente para poder comunicar.

En el sentido tradicional, el curador solamente como cuidador, ya no es esencial, aunque la curaduría es un trabajo central, sustentado por un equipo de trabajo de un amplio radio de disciplinas y servicios especializados. El equipo incluyendo al curador, deben encontrar cuáles son las prioridades y buscar a los especialistas que se requieren para cada tipo de museo, colección o exposición.

En algunos casos al inicio de las exhibiciones, las visitas se realizaban con un catálogo de las obras expuestas que, por su carácter científico, no era accesible a todo el público y la visita quedaba restringida a determinados días. Como todo proceso natural, los museos también van evolucionando de forma que éstos, considerados como "asilos

⁴ Carlos Aranda, op. cit.

póstumos", "mausoleos" o "santuarios", se van convirtiendo en lugares de interpretación, estudio y reinterpretación. Para poder lograr esto era necesario contar con personal capacitado y especializado en el contenido del museo, para posteriormente realizar exposiciones de carácter científico con la debida ordenación, clasificación y publicación de catálogos. Posteriormente los museos se van convirtiendo en centros educativos, para terminar siendo foco de lo lúdico y recreativo, y adquirir su verdadera significación.

Ante el desarrollo de los servicios del museo, la figura del conservador tiende a desdoblarse en dos profesiones: el científico y el museólogo. La tarea del científico está justificada porque no se puede comunicar, divulgar o enseñar lo que no se conoce, mientras que la labor del museólogo se centrará en la forma de exponer y dar a conocer las colecciones.⁵

La labor del curador se vuelve primordial puesto que es él quien tiene la responsabilidad de hacer que un museo funcione, esto es, que sea visitado, ya que, es el público una de las principales razones de los museos. Lo principal para la museología, por consecuencia para el equipo museológico es hacer que el contenido del museo y de las exposiciones sea lo más accesibles al sujeto.

El Consejo Internacional de Museos, precisa en sus estudios lo siguiente: el sujeto (público visitante) en relación con el objeto (testimonio de la evolución de la humanidad), para transmitirle a través de un enfoque didáctico y de los diversos medios a su alcance, el contenido de uno a otro, mediante ese mensaje tridimensional que brindan los propios objetos, es una ambientación recreada.⁵ Esto se refiere a la posibilidad que cuenta cada museo de lograr ambientar las situaciones o lugares en las que los objetos dentro del recinto se encontraban, dando una mejor idea al público

⁵ Vázquez Olvera Carlos.
Una reflexión sobre la investigación en los museos,
Simposio Patrimonio, Museos y Participación
Social, México INAH 1990.

de la intención del curador al colocar ese objeto, dicho trabajo es propiamente realizado por el museógrafo, tratando de reflejar lo investigado.

Sólo a través del trabajo científico en los museos es posible lograr la óptima transmisión de mensajes, ya que la labor del científico tiene la característica de reunir una investigación y difundir sus resultados. El investigador está inmerso en un proceso en el cual va a manejar tanto objetos, como conceptos y símbolos, mismos que irán recopilando y organizando en el desarrollo de éste, hasta llegar a su sistematización y análisis, con el fin de presentar la información concisa, clara y extractada, apoyada de una rigurosa selección de objetos "museables" y del material gráfico que le faciliten reforzar el contenido teórico.^{4*}

El producto de esta actividad científica, apoyada por el trabajo interdisciplinario, se observa en los guiones científicos, entendidos éstos como los contenedores de la información que fue recopilada, sistematizada y analizada para ser transmitida (mensaje) por el museo (emisor) al visitante (receptor). Es aquí donde el curador se convierte en un comunicador visual lo cual será revisado en el siguiente capítulo.⁵

Una reflexión sobre la investigación de los museos

Los objetos nos dan información visual, no verbal. Por lo que el curador tiene que hacer todo lo posible para comunicar con éxito la exposición, ya que no hay una fórmula a seguir que nos garantice un resultado, teniendo a los objetos como medio principal de transmisión y algunos cuantos apoyos como pudiera ser un texto.

Las colecciones y la gente son lo más importante, no debe considerarse a curadores que curan objetos o conservadores que conservan objetos, sino debiéramos pensar que es lo que el objeto o las personas quieren decir o saber y luego tratar de darlo a conocer lo mejor posible.²

5. Vázquez Olivera Carlos, op. cit.

2. Hernández Francisco, op. cit., pag. 48

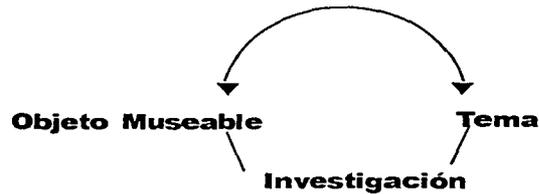
Uno de los mayores problemas a los que se enfrentan las Instituciones dedicadas a la divulgación de la cultura, es llevar al público las exhibiciones de real interés. En México no existen estudios que revelen los temas en los que esta interesada la población, por lo que a menudo nos encontramos museos o galerías vacías, ya que el tema no es de su inquietud, o bien no se encuentra debidamente desarrollado, por lo que el público poco a poco manifiesta su desinterés en las exposiciones, por sentirse apartado del tema. El equipo museológico debe hacer que cada exposición sea interesante para todo público, si el guión curatorial es claro, el visitante entenderá el tema desarrollado, habrá una comunicación y posteriormente un aprendizaje.»

Se ha mencionado que la labor del curador principalmente se desarrolla en los museos o galerías, pero también es importante resaltar que la labor curatorial no está supeditada a estas instituciones, ni solamente al arte. Todo campo de conocimiento, refiriéndome a toda disciplina social o científica, puede ser tema a desarrollar y posteriormente ser exhibido restando importancia al lugar. Lo que busca la curaduría es el mostrar a un público de la mejor manera, el resultado visual de una investigación, lo que es mucho más sencillo comprender cuando se habla de arte.

Un ejemplo muy claro de la representación del trabajo del curador fuera de un museo o galería, son las *expos mundiales*, por ejemplo, Hannover 2000, donde cada país busca exhibir lo más representativo, para lo cual un equipo de trabajo, tuvo que haber investigado y seleccionado de entre varios temas, lo más importante, para dar a conocer al país. Con una curaduría, se llega a la mejor solución de comunicación, tanto visual como documental, por medio de una investigación y de un tema en concreto.

Este trabajo es mucho más visible en un museo y aun más claro en un museo de arte, ya que lo que se desea comunicar está expresado en las obras, los temas son más precisos y los recursos (cuadros, fotos, esculturas, etc) un medio muy concretos de expresión.

El siguiente esquema ejemplifica el proceso de una curaduría



En ocasiones, se cuenta con un tema, antes que contar con los objetos que se desean exponer, por lo que partiendo de las piezas de exhibición, se comienza una investigación con el fin de encontrar un hilo conductor que logre conformar una exposición con coherencia e interés para el público. En otros casos se trabaja una exposición después de haber realizado una investigación en torno a un tema, y posteriormente, se localizan los objetos museables, se investigan y como resultado se tiene una exposición.

En cualquiera de los dos casos, el curador es el encargado de realizar o dirigir la investigación, creando los contenidos temáticos y después de esto, selecciona las piezas que serán parte de la exposición, conforme al guión curatorial.

Dependiendo de los objetos y la investigación la exposición puede conformarse de diferentes formas por ejemplo:

- por objetos (siendo estos el motivo y sobre los que se articula la exposición)
- historiográficas
- artísticas
- interactiva, etc.

Para que lo anteriormente citado quede más claro en lo próximos puntos se revisará un ejemplo de una curaduría en un museo de arte, su desarrollo y lineamientos..

1.2 Entrevistas a curadores

Para entender mejor la curaduría y el papel del curador, realicé dos entrevistas a curadores de talla internacional que respondieron a las preguntas más comunes en cuanto a la curaduría.

Doctor Benito Navarrete

Investigador y catedrático de la Universidad de Oviedo, España

¿Qué es el ser curador?

El ser curador, o para nosotros los españoles, el comisario supone bajo lo que yo entiendo, la dirección científica del proyecto, que se puede dividir en varias facetas. Tú realizas un trabajo científico de un pintor, o de un tema, por lo tanto tú eres el responsable de estructura esa exposición. Al mismo tiempo de pensar que eso va a revertirse en un catálogo científico, en un libro, por lo cual tienes que pensar en la exposición y en el libro y ambos deben ser absolutamente complementarios. Tu tienes que responsabilizarte de todo el contenido de esa muestra y de toda la estructuración científica. Por lo tanto esa muestra es producto directo de tu investigación o tú eres el encargado de respaldarla, dejando encargada a otras personas partes del trabajo como catálogo, que digamos es otra manera de trabajar.

Cuando yo he comisionado exposiciones como la de Zurbarán y su obrador, para San Carlos, me encargué de todo el proyecto, es decir, de hacer la totalidad del catálogo, de hacer las fichas, de realizar los estudios introductorios, cuando es así el trabajo es mucho más completo porque tiene una misma intención. Pero hay casos en los que el trabajo se realiza por partes, y se estructura de común acuerdo con otras

personas para la totalidad de la exposición.

Por lo tanto bajo mi punto de vista el curador debe ser una persona estrictamente ligado al mundo científico y que pueda responder perfectamente sobre el contenido de la exposición. Por lo tanto yo no estaría de acuerdo como se hace en España muchas veces en que sea una persona que lo subarriende todo y que no sea un experto científico. La persona que realiza un trabajo como este debe tener una formación en el área.

¿Qué pasa si no hay un catálogo?

El objetivo de la exposición es elaborar un trabajo científico, por lo que creo que toda exposición debe tener un resultado, que es el catálogo. Bajo mi punto de vista el catálogo es el elemento fundamental de comunicación y es lo que queda cuando esa exposición se va

Odile Delenda

Curadora del Louvre e investigadora del Wildenstain Institute

¿Cuál es la labor de un curador?

Depende un poco de en que sitio estés, yo como he trabajado en el Louvre, que es un mundo enorme, cada uno tiene una especialidad, por ejemplo yo soy especialista en arte barroco español, y cada especialista se encarga de realizar el trabajo de su tema. Pero por ejemplo en un museo más pequeño, el que es curador lleva muchísimas más cosas, desde las salas, el personal, etc. y tiene menos tiempo para investigar

¿El curador es un comunicador visual?

Claro es algo muy importante, en particular siempre hago énfasis a mis alumnos para que logren comunicar con pocos cuadros un tema, lo cual

es sumamente difícil.

Odile Delenda

En algunas instituciones el curador no sólo es la persona que se encarga de investigar acerca de algún tema, si no que también debe de realizar labores administrativas, lo cual hace que no se centre en el objetivo de investigar. En nuestro país como en España, los Museos gubernamentales no permiten una investigación exhaustiva, y una parte muy importante de la investigación se ve afectada por el seguimiento administrativo que tiene cada exposición, seguramente si el curador y su grupo de investigadores se dedicaran tan sólo a esta parte las exhibiciones podrían tener mejor calidad, ya que habría una basta investigación. Como bien es mencionado por Odile Delenda un Museo tan grande como el Louvre puede tener especialistas en diversos temas, los cuales solamente se encargan de una cosa y no tienen que preocuparse por otro tipo de cuestiones administrativas u otro tema que provenga de otra especialidad.

Mencionado por la Doctora Delenda, una tarea muy difícil es comunicar toda una investigación con pocas imágenes, pero es la meta que cada curador debe tener en mente. Lo ideal es que cada exposición se acompañe con elementos complementarios que ayuden al espectador en su recorrido o queden como documento para posteriores consultas, como un catálogo, lamentablemente no todas las exposiciones pueden contar con uno, sobre todo si se trabaja en una institución pública.

Desde un principio el curador sabe con que elementos cuenta como apoyo a su investigación, lo que le ayuda a distribuir de mejor forma los resultados de la misma. No se recomienda saturar de información las salas de exhibición, a pesar de que el tema fuera muy amplio, se deben sintetizar los datos y siendo presentados de manera fácil y dinámica.

1.3 Definición de museo

En algunos casos definir la curaduría es tan difícil como definir el museo, pero para poder entender el desarrollo de la labor curatorial debemos comenzar por ahí, ya que es el sitio donde surge esta labor y donde se desarrolla más claramente.

La curaduría se realiza principalmente en los Museos, los cuales van cambiando al paso del tiempo y por consecuencia la labor curatorial.

Desde el punto de vista etimológico, la palabra museo proviene del griego "*mouseion*" que se aplicó en Alejandría de la institución fundada por Ptolomeo. Esta comprendía un museo científico con parque botánico y zoológico, salas de anatomía e instalaciones para observaciones astronómicas. En el mundo romano el término *museum* designaba una villa en particular donde tenían lugar las reuniones filosóficas, presididas por las musas.

El contenido semántico y la acepción moderna de la palabra, aparece en el Bajo Renacimiento, cuando el humanista Paolo Giovio (1483-1552), al describir sus colecciones, emplea el término "*museum*" e incluso lo coloca a modo de inscripción en el edificio donde albergaba sus colecciones, cerca del lago Como. A finales del siglo XVI, se constituye el primer edificio destinado a exponer una de las colecciones privadas más importantes del momento. Se trata de la ampliación del Palazzo de Giardino de Sabbioneta, cerca de Mantua. Dicha ampliación, consistía en la creación, de una galería donde se instalaron estatuas, bajo relieves y bustos. La asociación de la colección con el edificio van a determinar la concepción moderna del museo.

1. Cuatrecasas Pérez-Javier, Arjpe Lourdes, Fall Yoro, et al. El patrimonio cultural en el servicio del desarrollo en nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. México, Ed. UNESCO, 1996

Las primeras definiciones oficiales del museo surgen en este siglo y emanan del Comité Internacional de Museos (ICOM), creado en 1946. En sus estatutos de 1947, el artículo 3 proclama que "reconoce la cualidad de museo a toda Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite".

En 1974, el ICOM vuelve a dar una nueva definición en sus estatutos, "Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio".

En nuestros días, los museos tienen como objetivo la conservación, investigación y difusión del patrimonio. Este resulta esencial e imprescindible para conocer e interpretar esa realidad evolutiva de la humanidad. Cada museo surge por una necesidad de preservar, pero lo que los distingue unos de otros es la misión que cada uno debe cumplir.

Actualmente el museo es considerado como una institución de permanencia en la sociedad, de evolución constante y cuyas funciones son recopilar, investigar, restaurar, exhibir y difundir el patrimonio natural y cultural, tanto de México como del resto del mundo. Sus objetivos son educar, informar y deleitar a su público visitante para provocar en él una reflexión sobre su entorno.²

Las actividades de los museos hoy en día tienden a aumentar aún más que solamente a sus funciones primarias como almacenar, presentar y aumentar sus colecciones, además de esto, se busca interpretar las obras para el público y de alguna manera convertirse en educadores respecto a una mayor información y una mejor o más profunda apreciación del objeto expuesto.

2. Hernández Francisco, op. cit.

Comunicación Visual

2.1 Elementos básicos de la comunicación visual

Siempre que se diseña algo, o se hace, boceta y pinta, dibuja, construye, esculpe o gesticula, la sustancia visual de la obra se extrae de una lista básica de elementos: punto, línea contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Son la materia prima de toda la información visual que está formada por selecciones y combinaciones selectivas.

Una de las formas que se pueden utilizar para analizar una obra, es dividirla en sus partes y analizarlas, para posteriormente comprender mejor el conjunto.

La composición es el medio interpretativo destinado a controlar la interpretación de un mensaje visual por sus receptores. El significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador.

El resultado final de toda experiencia visual, en la naturaleza y fundamentalmente en el diseño, radica en la interpretación de parejas de opuestos o polaridades: en primer lugar, las fuerzas del contenido (mensaje y significado) y de la forma (diseño, medio y orientación); en segundo lugar, el efecto recíproco del articulador (diseñador, artista, artesano) y el receptor (audiencia). En ambos casos, el primero no puede separarse del segundo. La forma es aceptada por el contenido; y el contenido por la forma. El mensaje es emitido por el creador y modificado por el observador.



El mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma. Hay que tratarlos como una fuerza única que transmite información de la misma manera.⁷

El objeto artístico es un medio de comunicación o de expresión, en cierto modo afín a la palabra o al texto, y que lo mismo que la elocución verbal, ese objeto es un vehículo por medio del cual se transmiten las intenciones, actitudes, valores o pensamientos de un hacedor a la mente de un contemplador u observador. La forma de la obra es el vehículo de transmisión, y los cambios en aquello que se comunica.

En una obra no hay partes semánticamente vacías o desprovistas de sentido; las aportaciones de las partes de una obra (por ejemplo, la línea, el color la textura o los materiales) a la significación global son diversas y dispares; la significación de una obra debe ser determinada, no indiscriminadamente expandible o fluida, por que si todos los aspectos de la obra lo significaran todo o significaran cualquier cosa, no habría manera cierta de distinguir las obras de arte, como clase de objetos, de cualesquiera otros productos culturales. Estos postulados son importantes, ya que confiere una cierta determinación al significado de los objetos de estudio, contribuyendo a la disciplinariedad específica de la historia del arte como una esfera de investigación sistemática "científica" incluso, relativa a las formaciones visuales como ejemplos de un "código" particularmente de una época, un lugar, un movimiento artístico o un artista en concreto.

2.2 La comunicación y el aprendizaje en el museo

Entre los recientes debates filosóficos que se han planteado en torno al papel de los museos en el siglo XXI, se han propuesto tres objetivos: conservar, estudiar y comunicar (weil, 1990).

Por conservar se entiende la recopilación y custodia de piezas y objetos; por estudiar, una labor investigadora sobre estos objetos, y comunicar se refiere a todas esas actividades y prácticas profesionales que permiten tener acceso a los objetos y el resultado de su investigación.

Comunicación es, pues, un área mayor. Incluye las actividades que atraen a los visitantes al museo (publicidad y marketing) estudian sus necesidades (investigación y evaluación) y proporcionan el material necesario para satisfacer sus necesidades intelectuales (educación y ocio).

Los museos y las galerías son quizás las únicas instituciones de la sociedad que tienen capacidad para satisfacer las necesidades de aprender de todo tipo de personas, desde las que buscan una experiencia con gran contenido educativo hasta las que desean con muy poco.

La función educativa del museo o galería se consigue mediante dos métodos comunicativos: la comunicación de masas y la comunicación interpersonal.

Comunicación de Masa: es unidireccional (indirecta), no se puede modificar en el momento de la comunicación (sin capacidad de respuesta) tiene lugar en ausencia de una de las partes (unilateral). A pesar de estas características, que pueden considerarse negativas, los métodos de enseñanza a distancia del museo, incluyen exposiciones, muestras, publicaciones, servicios de préstamo y museos móviles, pueden resultar claramente positivos.

La enseñanza directa es una comunicación cara a cara, <<natural>>o interpersonal. Permite la interpretación mediante el intercambio de conocimientos, la modificación o el desarrollo del mensaje a la vista de las respuestas dadas en el propio acto de comunicación, y se sirve de muchos sistemas comunicativos auxiliares (movimientos corporales, repeticiones, rectificaciones, etc)

Educación a distancia

Muestras temáticas
Exposiciones
Publicaciones
Videos
Materiales del profesor
Servicios de préstamo
Museo móvil

Educación directa

Experimentación
Dibujo
Prácticas
Intercambio de ideas
Dramatización
Conferencias
Talleres

En el museo
Fuera del museo

El planteamiento más amplio del aprendizaje, propone tres formas de establecer contacto con el material que se requiere aprender. Cada una de ellas permite aprender utilizando diferentes vías que pueden actuar en niveles diferentes (Suina, 1992) . La primera, la forma simbólica, es la más abstracta y suele tener carácter verbal. Requiere unas aptitudes complejas y en general actúa en un nivel alto de uso lingüístico. La segunda, la forma icónica, consiste en aprender a través de lo visual u otras representaciones de la realidad: cuadros, dibujos, películas y dioramas. Esta es una forma más concreta de aprender. La tercera, la forma activa, es la que conduce al aprendizaje por medio de cosas reales – objetos, por ejemplo- o por medio de personas, hechos o actividades.

El modo icónico permite el aprendizaje a través de distintas representaciones, tanto bidimensionales como tridimensionales. Es quizá con más frecuencia la que encontramos en los museos. En muchos sentidos las exposiciones son experiencias icónicas, en las que se despliegan unos medios visuales para la transmisión de ideas. Si funciona como es debido, el modo icónico debería ayudar a aprender a muchas personas. Es inmediato porque emplea los sentidos. Sin embargo las imágenes son elementos complejos y su uso no es siempre tan sencillo como parece. Además, muchas exposiciones no sacan el máximo provecho de su potencial didáctico, y confían menos de lo que deberían en mecanismos icónicos para transmitir mensajes.

Una mayor variedad de mensajes de canales de comunicación que empleara el modo icónico facilitaría el desarrollo del proceso comunicativo, sobre todo si las imágenes hacen referencia a la vida cotidiana.

Tal vez los museos dependen demasiado de la vida simbólica. A menudo hay demasiado texto en las exposiciones, y no exploran las posibilidades que ofrecen otros medios de aprendizaje. La forma simbólica permite aprender a quienes pueden leer y entender en un nivel cognitivo alto, trabajar con abstracciones, concretar la atención durante mucho tiempo y tener la suficiente confianza en uno mismo para saber que merece realmente la pena invertir tanto esfuerzo.

El lenguaje y las estructuras mentales que se utilizan, la elección de los temas de interés y las formas de ponerlos en contacto, la relación del texto con el objeto o la imagen, todo ello pone de manifiesto la localización singular y subjetiva del autor.

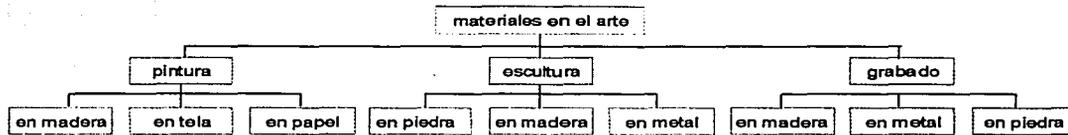
Cuando no se facilita el potencial que ofrecen los modos icónico y activo, cuando sólo se emplea la vía simbólica, el resultado es una exposición, o una presentación, que sufre inevitablemente una limitación en la variedad de públicos a los que se podría hacer llegar. Cuantas más oportunidades se den a los diferentes modos de contacto con las ideas en una exposición o presentación, más posibilidades habrá de que se desarrolle con éxito el proceso comunicativo.

Una de las ventajas de usar objetos es su potencial para explorar una pluralidad de significados.»

El objeto de estudio debe pasar de lo conocido a lo desconocido, estableciendo asociaciones con la vida diaria. La analogía, la comparación y el ejemplo son instrumentos útiles para la comprensión.

Un error elemental que se comete a menudo en las exposiciones es tener demasiado material. A veces los visitantes se ahogan en medio de este alud de información, datos y objetos, debido, en ocasiones, a que el equipo organizador no tiene claros los objetivos de la exposición e incluyen demasiados aspectos irrelevantes.

Cada parte del mensaje total debe estar relacionada con una parte mayor y ésta a su vez con el tema principal. De esta manera se pueden integrar incluso los puntos más pequeños en la estructura y por tanto sea mayor la posibilidad de que sean asimilados y recordados.



La gestión de la comunicación.

El potencial del museo como comunicador está, en última instancia, en manos de los directivos de los museos. Son los directores los que deben fomentar entre el personal del museo y el público los distintos procesos de comunicación interactiva que se requieren.

La actividad comunicadora de los museos debe desarrollarse en este contexto. Hay distintos tipos de planes- los comerciales, los empresariales o los de desarrollo (Ambrose y Runyard, 1991) - y deben abarcar cuestiones como la gestión de colecciones, la interpretación y la investigación, el marketing, la planificación financiera, la formación del personal y el desarrollo del futuro.

El Museo y sus lineamientos de exposición

Como anteriormente se ha mencionado cada museo tiene diferentes lineamientos que debe seguir; es decir, existen políticas establecidas para cada museo, las cuales indican los procesos que se deben realizar para que funcione de la manera en que fue concebido. Cada museo o galería, surge como solución a una necesidad específica, ~~lo~~ ~~la~~ ~~denom~~ ~~inada~~ ~~misión~~, por ejemplo, el Museo Nacional de San Carlos surge por la necesidad de resguardar y mostrar principalmente obras de arte europeo provenientes en sus inicios de la Academia de San Carlos. De esta misión, se desprenden otro tipo de lineamientos como la política de exposiciones. En la política de exposiciones se establecen los principios en los que se ha de basar el museo para sus exhibiciones; ya que es una guía de los planes de acción concretos que se elaboran como marco para las exposiciones previstas en un período determinado. Esta política abarca las exposiciones permanentes y temporales y, en su caso, las itinerantes y los museos móviles.

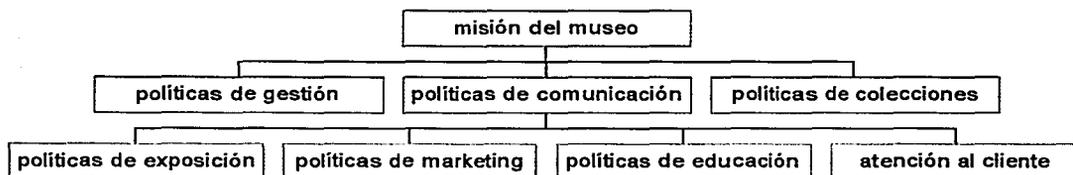
La política de exposición debe ocuparse de las siguientes áreas: el público al que van destinadas, los recursos, los tipos de servicios que ofrece el museo, las funciones de las exposiciones temporales y las salas temáticas permanentes dentro del museo y fuera de él, la actividad de investigación y la evaluación.

Así como el Museo tiene una misión, cada departamento adquiere el propio, en relación a la del Museo. Tomemos como ejemplo la política de colecciones, en algunos museos es imposible pensar en un préstamo temporal de alguna de sus obras maestras, ya que dicha política señala que por diversas cuestiones, algunas obras en particular no pueden ser

trasladadas. Del mismo modo cada departamento de los museos cuentan con una política o lineamientos a seguir que recaen en la misión del museo.

Al contar con ciertos lineamientos o políticas, es mucho más fácil para los museos, establecer su forma de trabajo, sobre todo planificar de mejor manera sus proyectos.

Si se sabe de antemano que el museo que se visita es destinado para el público infantil, sería obvio encontrar exposiciones con espacios lúdicos y temas muy sencillos. El museo se enfoca en su público meta (los niños), como consecuencia su misión y su política tendrán cabida.



En una exposición, las obras de arte se perciben no sólo como objetos aislados, sino como vehículos de significación más compleja, dentro del contexto más amplio de creación, interpretación y percepción cultural de la sociedad. (museum contemporary Art, 1992, 11)9. Objetos que por una razón u otra son ejemplos significativos dentro de los de su clase, deberían ser seleccionados para su exposición con una finalidad en específico en lo que se refiere a la comunicación con el espectador. Las razones más probables para que se seleccione un objeto para una exposición son el hecho de que, en opinión del curador, el objeto tiene interés intrínseco o se considera que el espectador puede tener interés en conseguir información sobre él, o que el objeto tiene algo que aportar en una historia más general que se le va a contar al espectador.

Cuando se observa un objeto, dependiendo de la forma elegida de comunicación, el espectador puede apreciar la obra u objeto en tres niveles. En el nivel más simple puede identificar el objeto, es decir reconocer la pieza por su forma (una lámpara); en segundo lugar, y más frecuente, es obtener información sobre el objeto, por ejemplo, ya se observó que es una lámpara, ahora con los datos proporcionados se sabe que es una lámpara estilo Luis XIV; en tercer lugar, un tanto más complejo es interpretar el objeto, esto es, ya con la identificación y los datos proporcionados, el visitante puede tratar de darle un sentido a la obra u objeto, el porque de los colores, la forma, su sus, etc.

Si bien a veces es conveniente tratar los objetos como si existieran de una forma aislada, en la realidad, desde luego, esto no sucede y el contexto en el que es visto un objeto es significativo para el mensaje que se quiere transmitir. El museo no deja de ser un entorno muy artificial al

que no pertenece ninguno de los objetos; han sido reunidos todos en beneficio del investigador, del coleccionista y del público y para darles protección.

Es importante dar información al espectador, pero lo que no es deseable es un acondicionamiento previo del museo, ya que el contacto *público-objeto* debe hacerse espontáneamente, esto en algunos casos apoyado en una información, que más que nada sirva de orientación.

Sin embargo los niveles de comunicación a los que pueden llegar los objetos de forma independiente de la información y de otros apoyos interpretativos, dependerán en gran medida del conocimiento y de la capacidad intelectual del espectador, a este respecto existe un peligro: que, por falta de conocimientos, el espectador puede no sacar el mayor partido posible a la experiencia o hacer deducciones incorrectas.

Es necesario que cada museo conozca a sus visitantes, así es posible saber que ningún tipo de público es discriminado. Por ejemplo el Museo Nacional de San Carlos expone en ocasiones temas que pudieran ser difíciles de entender para una población infantil, pues se caracterizan por contar con una gran carga icónica y amplio contenido. El Museo desea seguir presentando exposiciones de gran calidad temática, pero sin descuidar a su población infantil, por lo que ha instaurado programas en conjunto con el departamento de servicios educativos de la misma institución para presentar cada fin de semana un espectáculo vinculado a la exposición en turno, no siendo sólo una visita guiada, sino presentaciones que dinamicen y complementen la visita.

De las exposiciones más complicadas para el público infantil han sido *Arte en tiempos de Goethe y María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*. En las cuales el departamento de servicios educativos diseño diversos programas complementarios. Por ejemplo; *Arte en*

tiempos de Goethe contó con la participación de talleristas quienes apoyaron la exposición por medio de talleres que invitaban a realizar objetos que estuvieran vinculados con los subtemas de la exposición; "Modelando Goethe", "Realización de disfraces de la antigüedad", "Creando poemas y viñetas", "Maquetas góticas", de igual forma se presentaron visitas guiadas y la obra de *Cuentos del Demonio*, narrando la historia del doctor Fausto adaptado al público infantil.

En *María Magdalena, éxtasis y arrepentimiento*, se realizaron recorridos en compañía del personaje de María Magdalena, teatralizando la vida de la santa haciendo un recorrido mucho más dinámico a nivel infantil, al igual que la realización diversos talleres como: la elaboración de un retablo, de un espejo, de bodegones, etc. que complementan el tema de la Magdalena utilizando su iconografía como un pretexto para un mejor entendimiento del tema. Esto hace que los diferentes públicos del Museo puedan seguir el recorrido, de una forma entretenida y dinámica, asegurando así que la totalidad de la población visitante del museo sea atendida.

Planear una exposición, requiere de lineamientos que conlleven a culminar de mejor manera el tema escogido de la exposición. Por lo que se deben tomar decisiones de distinta índole. Por ejemplo, no toda información conocida, es relevante en una exposición, puesto que por razones prácticas no es posible el manejo de grandes cantidades de documentos que a la larga lo único que harán es desalentar al público visitante a no leer. Por lo que la decisión de qué se expone, cómo se expone, y qué información se debe aportar o reiterar, está relacionado a la política de cada museo, ya que cada muestra enfocará la exhibición y por consecuencia su investigación, hacia un rumbo determinado. Es decir, en un museo de arte, un jarrón será analizado y expuesto como material de expresión artística; pero en un museo etnológico, el mismo jarrón puede

ser expuesto por sus atributos histórico referentes a su tiempo; en el museo de arte, no se disocia su importancia étnica con la artística, pero no es tomado como elemento prioritario, por lo que su lectura es diferente, asimismo, sucede en el museo etnológico.

Independientemente de los materiales de orientación que se hayan facilitado al público antes de estar delante de un objeto, su apreciación plena comienza con una observación y una valoración de su apariencia visual. De aquí el espectador puede avanzar a su contexto y de ahí a conceptos más abstractos.

En algunos casos se necesita una interpretación para los objetos, algo o alguien que nos revele y nos explique lo que son en sí los, su historia, de dónde vienen, etc.

Esta información, más que nada en un museo, nos debe provocar a la reflexión y a la acción, puesto que es de alguna manera la meta a buscar en una exposición.

Se recomienda que todas las exposiciones sean:

- * Accesibles al público más amplio posible (incluidas las personas con posibles discapacidades físicas o psíquicas).
- * Sean informativas y de interés para el público más amplio posible (desde las personas con el nivel más básico al conocimiento más especializado; visitantes movidos por simple curiosidad u obligados por sus estudios; los que acuden por primera vez y los que repiten; extranjeros y nacionales; visitantes de diversas razas y medios sociales; niños, jóvenes y adultos, etc.).
- * Ser eficaces en la comunicación de sus mensajes; estén estructuradas de forma que complementen las estrategias de aprendizaje naturales que utiliza cada visitante.

-
- * Que favorezcan las distintas formas de aprendizaje que existen.
 - * Satisfagan las expectativas de los visitantes tanto como las de los museos.
 - * Satisfagan por igual a los individuos y a los grupos.
 - * Sean estimulantes, enriquecedoras y divertidas.
 - * Sean cómodas, no tengan una estructura rígida y manifiesta.

La principal herramienta con la que se cuenta para comunicar el tema desarrollado son las imágenes, sean estas obras de arte u objetos varios. El curador es el responsable de mostrar historias completas en tan solo una imagen, una exposición bien curada, no necesita de muchos elementos complementarios para establecer una buena comunicación con el público. Una exposición bien curada, lleva de la mano al público visitante por tener una constante, por contar cuadro por cuadro un trozo del tema. En algunas ocasiones el curador no es consciente de su labor como comunicador visual y esto hace que su trabajo sea tan solo mostrar imágenes que más que apreciar su contenido, las observamos como adorno sin todo el caudal de conocimientos que conforman las imágenes. Lo que ofrece el museo es " aprender de las cosas"*, la labor del curador es decodificar imágenes después de una ardua investigación, para posteriormente comunicar logrando un mejor y más amplio aprendizaje.

3.1 Curaduría en el Museo de San Carlos

Un museo que cuenta con una gran historia en la UNAM y dentro de la plástica mexicana es el Museo Nacional de San Carlos, de donde tomaré algunos ejemplos del manejo de la curaduría anteriormente desarrollada, y finalizaré con un ejemplo elaborado paso a paso de una curaduría interna.

El Museo Nacional de San Carlos consta de varios departamentos que en conjunto logran dar un óptimo funcionamiento a la institución. El departamento de Curaduría e Investigación abarca tres de las instancias principales del Museo y dentro de él un fuerte equipo que comprende al curador, a los investigadores y a los museógrafos.

El curador juega un papel primordial dentro del museo, su objetivo es el de cuidar, conservar y estar al pendiente de las obras, así como del edificio que alberga al acervo: selecciona las obras que serán expuestas en exposiciones temporales, negocia los préstamos tanto en museos como en colecciones particulares de las obras que cubren el perfil de la exposición en turno; busca el apoyo de colaboradores externos como curadores y especialistas para realizar estudios y autentificaciones, así como la selección de obras; también se encarga del acervo permanente, cuidarlo y preservarlo del deterioro ocasionado por agentes ambientales (humedad, temperatura, polución, plagas, hongos); coordina la restauración de los lienzos, tablas, esculturas, grabados y dibujos que conforman este tesoro; lleva el control del movimiento de obra tanto interna como externamente. Realiza el trabajo administrativo de las mismas obras, como préstamos nacionales e internacionales, seguros, avalúos y contratos; se encarga de tener actualizado el inventario y el registro de obra. En resumen, el curador debe conocer el acervo a fondo para trabajar conjuntamente con los investigadores, los cuales se encargan, entre otras

actividades, de estudiar la procedencia de las obras. Además, averiguan, rectifican, clasifican, corrigen e informan sobre la procedencia de las obras, así como sobre los autores y la técnica, al tiempo de aportar información adicional o nuevos descubrimientos. Procuran agotar hasta las últimas fuentes, realizando un trabajo exhaustivo en torno a cada obra. Dan a conocer la importancia y valor del acervo con distintas finalidades: documentación, publicación en diversos medios impresos, cédulas explicativas o bien, para el control interno de la obra.

El museógrafo, por su parte, determina cómo, dónde, y con qué medidas de conservación y seguridad se ha de exhibir el acervo, basado en el guión museográfico que realizan en conjunto el curador y los investigadores.

Gracias a esta acción interdisciplinaria se respalda y se otorga coherencia a las exposiciones que aquí se presentan, además de ayudar a cumplir con el objetivo principal del museo que es el difundir, preservar y procurar exposiciones de arte europeo que contribuyan al enriquecimiento de la cultura de nuestro país.¹⁰

10. Boletín cuatrimestral del Museo Nacional de San Carlos
Edición enero - abril 1998 año 1 n.º 2



3.2 Departamentos en el Museo Nacional de San Carlos

El Museo Nacional de San Carlos se encuentra dividido en las siguientes áreas:

Departamento de Curaduría e Investigación, encargado de realizar las siguientes labores:

Administra y controla las colecciones:

- a) registra, inventaria, cataloga y documenta las obras del acervo de pintura, escultura y grabado.
- b) maneja la biblioteca, archivos documentales, y de investigación, al igual que la fototeca.

Controla el movimiento de obra:

- a) controla el movimiento de obras: ubicación en salas de exhibición, bodega, oficinas, fuera del Museo, en el Centro de Conservación de Obras Artísticas, prestamos e intercambios.
- b) registra y supervisa la entrada y salida de obra fuera del museo y los movimientos internos. (la curaduría y la Dirección son las únicas facultadas a autorizar dichos movimientos).
- c) supervisa la obra durante el montaje de exhibición.
- d) manejo de las colecciones en tránsito.

Observa la conservación y restauración:

- a) inspecciona y controla las condiciones climáticas y lumínicas en salas y bodegas.
- b) establece programas de conservación y restauración de las obras.
- c) supervisa y conserva la obra en exhibición, su limpieza, manipulación y condiciones climáticas y de iluminación.
- d) conserva la obra de bodega: funcionalidad operativa de la bodega, limpieza, manipulación y condiciones de clima y luz.
- e) diagnostic el estado de las obras.

Controla la bodega de obras:

- a) autoriza la entrada a bodega tanto del personal interno como del ajeno a la Institución.

Investiga:

- a) contacto con expertos extranjeros e intercambio de información con museos y otras instituciones.

- b) estudio y desarrollo de guiones museológicos.
- c) estudio y selección de objetos museográficos.
- c) trabajo de investigación para las exposiciones temporales.
- d) elaboración de cédulas y lista de obras para catálogos.
- e) elaboración de textos para publicaciones del Museo.

El Departamento de Exhibición y Museografía, se encarga de:

Montaje de exhibición:

- a) estudia las condiciones del área de exhibición.
- b) planea, presupuesta, solicita y supervisa los arreglos y modificaciones correspondientes al área de exposición.
- c) diseña el mobiliario y elementos museográficos y supervisar su producción y funcionamiento.
- d) controla el manejo de la obra durante el montaje y desmontaje de la exhibición.
- e) controla, supervisa y diseña el empaque, desempaque embalajes y transportación de las obras tanto del Museo como de colecciones públicas o privadas en préstamo o intercambio

Obras en tránsito:

- a) supervisa el manejo de la obra en tránsito durante el montaje y desmontaje de la misma.
- b) procura empaques adecuados para las obras en tránsito.

Prestamos al Museo:

- a) verifica el buen estado de las obras en préstamo.
- b) supervisa el empaque y transportación de la obra en préstamo.
- c) verifica los seguros contra daños de las obras en tránsito.

El Departamento administrativo, es el encargado de:

- a) organizar y coordinar la administración de los recursos materiales, financieros y del personal, así como la presentación de los servicios generales del museo, conforme a las normas y políticas, lineamientos y procedimientos del Instituto.
- b) supervisar los trámites relativos a la administración del personal del Museo.
- c) formular el anteproyecto anual del presupuesto del Museo.
- d) establecer y mantener actualizados los sistemas de contabilidad y control de presupuesto, para la realización de los recursos financieros asignados al museo.

e) elaborar el programa anual de adquisiciones y dirigir la recepción, almacenaje y suministro de los recursos materiales.

f) coordinar la organización de los servicios de mensajería, intendencia, reproducciones gráficas, conservación y mantenimiento de bienes muebles, control de inventarios, seguridad y vigilancia del museo.

g) supervisar y coordinar todos los asuntos referentes al personal del museo.

h) aplicar y supervisar la observancia de las condiciones generales de trabajo.

i) elaborar, tramitar y controlar la documentación necesaria para administrar bienes de consumo y muebles.

j) realizar trámites de préstamo

El Departamento de Servicios Educativos, realiza las siguientes tareas:

a) programación y realización del taller Arte en Vacaciones, dirigido a niños y jóvenes.

b) organización de la exposición Arte en Vacaciones.

c) elaboración de material didáctico para cada exposición.

d) elaboración de publicaciones dirigidas al público infantil.

e) programación y realización de visitas guiadas para las escuelas primarias, secundarias, estudios superiores y grupos que las soliciten.

f) servicio de asesoría y capacitación de la enseñanza del arte a maestros e instituciones educativas.

g) coordinación y capacitación de los guías del museo y el voluntariado docente.

h) organización y coordinación de la Sociedad de Amiguitos del Museo.

i) programación y realización de actividades dirigidas al público infantil y familias en general.

j) realización de ciclos y conferencias, cursillos y talleres artísticos.

k) organización de Rally Cultural para el festival de primavera del Centro Histórico.

El Departamento de Difusión y Relaciones Públicas, cumple las siguientes funciones:

- a) coordin y cuida de las ediciones del museo.
- b) elabora los boletines de prensa, al igual que establecer contactos con los medios masivos para difundir las exposiciones.
- c) organiza las ceremonias de inauguración de las exposiciones temporales, coordinar el envío de invitaciones y mantener al día el directorio del Museo.
- d) supervisa y coordinar los eventos que realicen.
- e) recibe y atiende a los críticos de arte, personalidades, funcionarios y representantes de los medios masivos de comunicación.
- f) incrementa programas específicos que permitan mejorar los servicios para incrementar la afluencia de público.
- g) programa implementos y coordina programas de extensión cultural y de actividades paralelas a las exposiciones.
- h) proporciona información verbal o escrita sobre las actividades y servicios que presta el Museo al público en general y a la Dirección de Difusión y Relaciones Públicas del INBA.
- h) controla la librería.
- i) coordina el Patronato, integrado por 35 personalidades.

Departamento de seguridad del Museo de San Carlos encargado de:

- a) seguridad interna
 - b) sistema de alarma
 - c) tablero de llaves
- Control de entrada y salida de obra, materiales y visitantes
- a) puentes de acceso
 - b) acceso a servicios
- Control de entrada y salida de obra, materiales y objetos

Todos estos departamentos conforman al Museo de San Carlos, cada una realiza un trabajo vital para su buen funcionamiento, articulando gran personal, dando como resultado la exhibición en las salas permanentes y en exposiciones temporales.



3.2 Exposiciones temporales en El Museo de San Carlos

Para conocer el desarrollo en el trabajo curatorial de San Carlos analizaré las cuatro últimas exposiciones que se han presentado en el Museo, haciendo referencia a la investigación y al resultado final, tomando como referencia el catálogo de la exposición así como textos complementarios, y así conformar un análisis, para realizar una metodología crítica.

Exposición temporal Espejismos de Medio Oriente

Diciembre 1999 – Marzo 2000

La exposición *Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*, fue integrada por 169 obras entre óleos, acuarelas, grabados y esculturas de destacados artistas provenientes de 59 diferentes colecciones tanto públicas como privadas, entre las que destacan: instituciones como el Museo del Louvre y Museo d'Orsay de París, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Francia; Museo Nacional del Prado y Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid; The Forbes Magazine Collection de Nueva York; The Fine Arts Museum of San Francisco, The Pennsylvania Museum of Fine Arts, Filadelfia; The British Museum de Londres, Szépművészeti Múzeum de Budapest, Hungría; Biblioteca de la Alhambra de Granada, España, así como obras del Museo Nacional de San Carlos, además de colecciones particulares de México, España, Estados Unidos y Suiza.

La muestra *Espejismos del Medio Oriente: Delacroix a Moreau*, es el primer acercamiento del público mexicano a uno de los episodios de la cultura europea del siglo XIX más sobresalientes, conocido con el nombre de orientalismo. Han sido numerosas las exposiciones que se han organizado en torno a este tema en Europa, Australia y Estados Unidos, pero en el caso de México y de toda Latinoamérica, ésta es la primera ocasión.

El término orientalismo se refiere a la tendencia de mirada romántica que la Europa ilustrada llevó a cabo desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, como una operación de colonizaje y estudio hacia latitudes radicalmente diferentes a ella.

Uno de sus principales antecedentes fue la egiptomanía dieciochesca y los libros de viaje, surgidos décadas antes a raíz de las expediciones napoleónicas. Estos elementos sirven en un primer momento de inspiración a los artistas para adentrarse en esta nueva y excitante estética.

La materia prima del orientalismo pictórico es, sin duda, los viajes a Oriente. Es así, como innumerables artistas franceses, ingleses, españoles, italianos, alemanes y estadounidenses, fueron cautivados por esta corriente. Entre ellos existe una gran variedad de propósitos: en algunos casos, viajaron al Levante para reunir material y saciar esta pasión por el Oriente con propósitos intelectuales y de profunda espiritualidad al querer saber más acerca del mundo islámico. Encontraron en territorios como Argelia, Egipto, Turquía y Marruecos, un universo nuevo para explorar y registrar no sólo los restos arqueológicos sino también la belleza de su paisaje, la complejidad de su cultura y la diversidad de su gente.

Cabe señalar que dentro del fenómeno plástico orientalista existió también, la modalidad de aquellos artistas que realizaban sus creaciones ambientándolas en talleres con elementos decorativos orientales sin tomarse la molestia de visitar el sitio, sabiendo de antemano que el interés voraz por el Oriente les ofrecería retribuciones comerciales muy atractivas.

Es así como poco a poco el desarrollo de la estética orientalista dentro del gusto decimonónico llegó a obtener grandes logros no sólo dentro del mercado del arte europeo, sino también en algunas ciudades de Oriente donde existieron ricos coleccionistas que fungían como

mecenas y patrones. Desde el punto de vista académico, el orientalismo también obtuvo reconocimientos importantes con los salones orientalistas que se montaban en París desde 1893, y con el establecimiento de estancias, como la villa Abd-El-Tif en Argelia, a donde llegaban artistas becarios gracias al apoyo de sus gobiernos.

La revisión crítica contemporánea ha ampliado considerablemente la percepción y la valoración del orientalismo. Una mirada atenta al extraordinario acervo que representan las publicaciones y las obras plásticas emparentadas con esta estética ha permitido saber que la cultura orientalista excede el carácter de episodio del gusto o de la moda imperante.

El Oriente abarcaba la región de Levante, que incluía Egipto, Siria, Líbano, Palestina, la costa del Norte de África, España, debido a su pasado árabe y Venecia por su conexión con Constantinopla.

Sólo algunos pintores tuvieron la oportunidad de viajar a lugares como Persia, Arabia o la India, sin embargo, el descubrimiento y conocimiento del mundo oriental se convirtió en una moda, entre historiadores, comerciantes de arte, y pintores, quienes se apoyaron en fuentes literarias para realizar sus obras, así la literatura jugó un papel importante en la expansión de este interés por el Oriente. Entre los escritores más destacados de arte oriental tenemos a Lord Byron, Thomas Moore, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Víctor Hugo, FranVois-René de Chataubriand, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval y Alphonse de Lamartine.

Esta exposición trata de producciones que a través de la imaginación, invitan a viajar a otras tierras en diferentes épocas. En esta aventura se podrán apreciar mitos y misterios y cómo el exotismo se enfrentará al mundo industrial de las ciudades occidentales o "civilizadas".

La exhibición fue curada en el Museo Nacional de San Carlos con la colaboración de expertos en el tema, se trabajó por más de un año en la curaduría y la organización del evento, ya que como se sabe el traer obra de diferentes países y distintas organizaciones hace de las exposiciones una labor realmente ardua.¹¹

Primeramente se plantea el tema y se contacta a los especialistas, para tener una visión mucho más clara y así dar sentido a la investigación. Posteriormente se tratan de localizar las obras que pueden ser grandes representaciones para ser mostradas. Al localizarlas se trata de entablar un acuerdo con las instituciones o colecciones que resguardan cada una de las obras, esto suele ser uno de los pasos más difíciles dentro de una exposición, ya que cada museo o coleccionista tiene ciertos parámetros que San Carlos debe cumplir cabalmente para proseguir con el préstamo. Al tener localizadas las obras y habiéndose realizado todos los trámites para que las obras viajen a nuestro país, nunca se deja el contacto que se tiene con los dueños de la obra, ya que son ellos los que pueden proporcionar gran información sobre el cuadro u objeto que formará parte de la exposición. Paralelo a la información que el Museo pueda dar a San Carlos, el departamento de investigación recaba toda información que pueda ser útil, tanto para la exposición como para el catálogo. Para esta exhibición se realizó un catálogo que aparte del contenido de la exposición, se integraron diferentes ensayos de expertos complementando el tema estudiado.

La exhibición tuvo una respuesta favorable, ya que superó las expectativas que San Carlos tenía sobre el número de visitantes. Lo cual hace pensar que fue una exposición bien lograda que atrajo al público y este a su vez invitó a más personas a visitarla.

11 . Espejamos de medio oriente,
de Delacour e Marouf.
Catálogo de exposición CONACULTA INBA,
Museo Nacional de San Carlos, México, 1989
Lanzuelo Editores S.A. de C.V.

La curaduría estuvo muy bien realizada, ya que logró explicar este estilo de manera clara y precisa, abriendo un campo poco explorado en nuestro país dando una visión diferente a la pintura de la época en la que solo estamos acostumbrados a observar exposiciones pre-impresionistas o impresionistas, tocando poco las otras corrientes que se pudieran dar en la época.

La museografía realizó una buena mancuerna con la curaduría, creando sensaciones en el espectador de visitar el medio oriente, reforzando la intención curatorial, sin ser un elemento de distracción sino de ayuda a la observación.

En general por cuestiones de presupuesto, San Carlos no realiza un diseño de imagen para sus exposiciones, ni una campaña publicitaria, se basa en la difusión con la que cuenta el INBA y por algunos medios informativos de prensa que logran dar difusión.

Un factor muy importante para la imagen gráfica de las exposiciones son los patrocinadores, en esta muestra en particular, los cigarros camel, dieron una donación para el desarrollo de este proyecto, lo cual dio como resultado que la imagen tendiera hacia su diseño. No todos los soportes son planeados como un conjunto, sino que poco a poco se van diseñando según las necesidades, esto debido al poco presupuesto con que se cuenta. En general se toman una o dos obras bases con las que, más que diseño de imagen, se da un acomodo tipográfico en una obra plástica bella que llama la atención.

Para esta exposición se contó con varios formatos gráficos como parte de la muestra; pendones, polidípticos, invitaciones y el catálogo. La imagen trató de aludir al tema del oriente, utilizando saturadamente el negro y creando un contraste con el amarillo. Los arcos empleados en la museografía fueron igualmente utilizados en los soportes gráficos, lo cual

fue bastante atinado como recurso de uniformidad retórico. El arreglo tipográfico que se utilizó fue muy dinámico y logró romper con el formalismo que guardaban los soportes diseñados. Lo que se puede ver muy claramente en el diseño de la gráfica de esta muestra, es el hábil recurso de photoshop. Los colores utilizados van de la gama de los ocre, hasta la utilización de amarillos y oros para enfatizar el periodo histórico, así mismo ayuda al contraste en las tonalidades oscuras. Dentro de la museografía los colores ocre y cálidos también fueron empleados, la luz tenue de las salas enfocada hacia los objetos exhibidos ayudaban a dar una ambientación un tanto del oriente, con contrastes de luces y sombras.

En general son las obras expuestas las que dan la pauta para que el diseño tanto museográfico como gráfico sea desarrollado por lo que las piezas oscuras en este caso predominaron en las salas dotando de intención a la propuesta museográfica.

Los núcleos fueron divididos de la siguiente manera con estas fichas introductoras en cada tema:

Primeros acercamientos

Uno de los principales antecedentes del orientalismo decimonónico se encuentra la actividad literaria que diversos personajes realizaron durante las últimas décadas del siglo XVIII, como resultado de sus viajes a latitudes geográficas lejanas. El padre de esta actividad literario-viajera es sin duda alguna Vivant Denon (1747-1825), que viajó como comisionado diplomático en las diversas campañas napoleónicas, que se llevaron a cabo entre 1798 y 1807, a Egipto.

La obra de este personaje, junto con la de otros autores como Alexandre Laborde (1773-1842), fue el primer acercamiento de los europeos hacia la cultura del mundo islámico. Son estas publicaciones ilustradas la referencia visual que propicia, a partir de la tercera década del siglo XIX, toda una industria turística hacia el Medio Oriente de estudiosos de las antiguas civilizaciones, la zoología, la geografía, la astronomía, la historia natural, así como de poetas, escritores, ilustradores y pintores.

Esta fascinación por el Levante se centró durante los primeros años del siglo XIX en una región en específico: Egipto, territorio ampliamente ilustrado por Denon en su obra *Le Voyage Dans la Basse et la Haute Égypte Pendant les Campagnes du Général Bonaparte*, publicada en París en 1802. Esta obra reproducía tanto gráfica como literariamente dicho vasto e interesante país y su impacto fue tal que, de un día para otro, Egipto se puso de moda en toda Europa al grado que entre 1802 y 1830,

decenas de viajeros provenientes del viejo continente -entre los que se encontraban eruditos y saqueadores en busca de fortuna- se desplazaron hacia aquel lugar. Es así como nace la llamada egiptomanía, derivación del movimiento conocido con el nombre de egiptología, que se dedicaba al estudio exhaustivo de la cultura egipcia.

Innumerables artistas franceses, ingleses, españoles, italianos, alemanes y estadounidenses, fueron cautivados por la aventura que significaban estas travesías tanto en el ámbito existencial como en el profesional, adentrándose en esta nueva y excitante estética.

Cédula expuesta en sala

Paisaje

Las vistas que se agrupan en esta sección presentan una de las actividades más populares dentro del turismo científico de la época, aún vigente, que es la necesidad de inmortalizar sus experiencias por medio de la pintura, el dibujo y la estampa.

La latitud que comprendía la parte occidental de la costa del norte de África, desde Marruecos hasta Túnez, que durante siglos se percibió como exótica y misteriosa, en el siglo XIX atrajo a viajeros europeos en busca de nuevos paisajes cálidos y coloridos, inmersos en una forma de vida remota. La fascinación por el Oriente, convertida en una verdadera moda, se manifestó en el trabajo de los pintores que representaban una parte del mundo que había tenido pocos cambios durante un largo periodo histórico y que, mediante la arquitectura y el paisaje, daban evidencia de una cultura milenaria plena de un pasado y un presente exuberantes.

Para algunos era una manera de experimentar y obtener una mayor comprensión de las verdades que se asociaban con el paisaje de Tierra Santa y con los eventos del Nuevo Testamento. Otros, encontraron un estímulo y regeneración artística por el sólo hecho de meditar sobre las formas de la naturaleza y el paisaje físico de una parte del mundo tan diferente a lo que para ellos era familiar. También representaban la vida campesina y nómada que otorga al espectador una visión distinta a la de las escenas cotidianas.

La observación de monumentos arquitectónicos y paisajes fue actividad cotidiana. Nunca habían visto tal variedad de arquitectura, de formas de vida, ambientes tan pintorescos, tal brillantez de color, así como de contrastes de luz y sombra. Se encontraron con monumentos extraordinarios de arquitectura mora y mudéjar, cuyas formas se mantuvieron intactas desde el siglo XVI hasta el XIX, tales como la Alhambra que fue el último gran bastión musulmán en España.

El remarcable valor de la Alhambra como complejo arquitectónico empieza a tomar fuerza a partir de 1834 con una figura paradigmática dentro de la literatura de viajeros que fue Owen Jones (1809-1847), el primero en apreciar el invaluable valor estético y sublime de este recinto.

Cédula expuesta en sala

Vida cotidiana

Pasatiempos como fumar, tomar café y jugar ajedrez, así como los diversos hábitos y rituales que se desarrollan en espacios abiertos, conformaron el material idóneo para las representaciones que permiten, en la actualidad, acceder y apreciar la vida íntima y las actividades de esta región. Calles, mercados y bazares, en donde la vida diaria de la ciudad giraba en torno a la actividad económica determinada por la ideología musulmana, eran los principales temas de representación de artistas como Lear, Gerôme y Roberts.

En aquel exótico mundo las actividades del hombre y de la mujer se encontraban marcadamente diferenciadas. Así, en escenas callejeras aparecen mujeres comprando o vendiendo para alimentar a su familia dentro de la multitud, mientras que los hombres se retratan como guerreros, príncipes, guardias y soldados, desempeñando roles propios de su género. Ésto determinó la visión del guerrero árabe, como símbolo de pasión, explosión, virilidad y dominio, que satisfizo a su vez la nostalgia del héroe individual que había desaparecido en Europa, con el surgimiento de luchas y campañas de grandes escalas.

Esta exposición presenta obras de artistas que plasmaron la energía vital evocada por la atmósfera cultural musulmana, exponiendo la realidad cotidiana, representativa y característica de cada pueblo en la que construcciones, objetos, hombres y mujeres se entremezclan.

Para la cultura islámica, la religión como la entrega y el sometimiento a Dios -fundamento del Corán-, condiciona en gran medida su vida. A pesar de ser el Islam considerado por los occidentales una cultura sin moral, llena de sensualidad y erotismo, fue objeto de inspiración de innumerables producciones en donde resaltan más que su carácter místico, el ritual cotidiano de sus creencias.

Plasmaron los distintos momentos establecidos para el rezo, así como el peregrinar a la Meca, en un viaje solemne, organizado en caravanas que obligaban a realizar una vida nómada en villas andantes, con camellos, emblema por excelencia de la visión occidental sobre el Medio Oriente.

Cédula expuesta en sala

Reinterpretaciones

Las reinterpretaciones realizadas a partir de los diferentes personajes y acontecimientos, tuvieron su origen en la proyección internacional que buscaban tener los artistas con sus obras, por lo que muchas veces se orientaron hacia lo pintoresco o turístico. Innumerables artistas representaron acontecimientos y personajes históricos, religiosos y literarios relacionados con el Medio Oriente. Combinaron imágenes extraídas del reino de la fantasía con elementos o fuentes indirectas, muchas veces descontextualizadas.

Buscaron llevar un registro de los lugares que visitaron, autenticándolos visualmente y siendo muchas veces cronistas de guerra, de victorias militares y expediciones. Describieron y dibujaron monumentos, templos y tumbas, detalladamente, aportando así una valiosa ayuda a investigadores y eruditos que estaban en Europa. Los acontecimientos históricos que se presentaban, como batallas, encuentros políticos, militares y de personajes famosos, son un ejemplo de obras de artistas, que cumplieron la función de historiadores.

Al mismo tiempo, escritores, pintores, arqueólogos y turistas, buscaban visitar Tierra Santa por el interés en el estudio de los lugares bíblicos, del Antiguo Testamento y la vida tradicional del Medio Oriente, para realizar una especie de arqueología bíblica, tratando de encontrar nexos entre los restos arqueológicos y geográficos, como en el pasado bíblico. Los temas bíblicos se reinterpretaron con el deseo de modernizar y actualizar el mensaje de la religión católica, que estaba presente en el espíritu de la época.

Los temas literarios más recurrentes en el repertorio, fueron tramas de escritores como Shakespeare, Scott y Wilde. La divulgación de los cuentos clásicos de obras como *Las mil y una noches*, contribuyó a la expansión de las modas orientales y a la decoración de fiestas en Europa.

Es cierto que el orientalismo sobre temas egipcios o turcos se orientó con frecuencia hacia lo pintoresco, lo turístico y las escenas de género convencional. El caso de Cleopatra es particularmente atractivo para los pintores quienes, a través de sus propuestas y estilos, le otorgaron a la legendaria y seductora reina una imagen intrigante que responde a la fantasía de cada uno.

Cédula expuesta en sala

Harem

La palabra harem deriva del árabe *haram*, que significa prohibido. Los harenes fueron espacios representados por múltiples artistas, inspirados en los relatos de personas que tuvieron oportunidad de conocer estos sitios.

Las fantasías exóticas orientales desarrollaban anhelos vehementes en los pintores, quienes los presentaban como lugares de placer sexual, a los cuales no podían acceder físicamente, pero sí por medio de su imaginación. Sin embargo, cabe señalar que el complejo movimiento que cada harem tenía en su organización y los dramas que se vivían diariamente en él, distaban mucho del concepto romántico de lugares pacíficos y exclusivamente de gozo.

Las áreas en el harem se distribuían de acuerdo con la jerarquía de quien las habitaba. El sultán podía tener tantas odaliscas, esclavas o concubinas como pudiera sostener. Generalmente los guardias eran eunucos (castrados), siendo los negros los más apreciados y los que gozaban de una gran ingerencia, debido a que fungían como enlace entre el sultán y la sultana válida o madre del sultán. Todas las concubinas querían acceder a convertirse en el futuro en la sultana válida, por ser el rango que ostentaba mayor poder y riquezas.

Los eunucos tenían la facultad de escoger entre las esclavas en venta, las que les parecían dignas de formar parte de un harem. Muchas de ellas provenían de regiones tan distantes como el Cáucaso y eran niñas y jóvenes de extraordinaria belleza que habían sido secuestradas o vendidas por sus parientes debido a la visión de una vida futura llena de lujos y comodidades que las conducía a aceptar la esclavitud, voluntariamente. Si su belleza y talento eran grandes, se les enseñaba

artes eróticas, música, poesía y danza y eran destinadas al cuidado personal del sultán. Si agradaban a éste, las convertía en sus concubinas. Las de menor categoría se empleaban en oficios concretos como el encargarse de la cocina, de la limpieza y de la logística para llevar a cabo los rituales diarios. Dichos rituales consistían en el baño hasta dos veces al día, el disfrute gastronómico y la preparación de los alimentos, el manicure y el pedicure, el acto de fumar y de beber café y té durante el transcurso del día, etcétera. Una vez aceptadas en el harem, si algunas de las odaliscas no cubrían las expectativas, eran vendidas nuevamente en el mercado.

Cédula expuesta en sala

Lista de obra

ÓLEOS:

1. **JOSÉ BENLLIURE Y GIL 1866-1937**
Escuela mara, 1897
Óleo sobre tela
85 x 127 cm
Colección particular
2. **MARIANO BERTUCHI NIETO (activo en la segunda mitad del siglo XIX)**
Malencuero
Óleo sobre tela
82 x 73 cm
Museo del Ejército, Madrid
3. **GONZALO BILBAO 1860-1938**
Recuerdos de Marruecos, 1887
Óleo sobre madera
25.5 x 35.5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Muséum d'Art Modern), Barcelona
4. **GERMAN VON BOHN 1812-1899**
Cleopatra, 1841
Óleo sobre tela
89.4 x 133.9 cm
Musée des Beaux-Arts de Nantes
5. **DAVID BOMBERG 1890-1967**
Puerta exterior en Damasco, Jerusalén, 1923
Óleo sobre tela
41 x 51 cm
Préstamo de la Manchester City Art Galleries
6. **LÉON BONNAT 1833-1922**
Árabe quitando una espina de su pie
Óleo sobre tela
46 x 60 cm
Musée des Beaux-Arts de Dijon (Donación Granville)
7. **GR FRANK BRANGWYN 1867-1966**
En la costa, Tánger, ca. 1888
Óleo sobre tela
70 x 50 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York
8. **ALEXANDRE CABANEL 1823-1889**
Cleopatra probando el veneno en los condenados e muerte
Óleo sobre tela
87.8 x 148 cm
Colección particular
9. **JOSÉ CHÁVEZ ORTIZ (activo en la segunda mitad del siglo XIX)**
La paz de los marroquíes (La paz de Wad-Ras), 1880
Óleo sobre tela
189 x 100 cm
Museo del Ejército, Madrid
10. **FÉLIX-AUGUSTE CLEMENT 1826-1888**
Durante las fiestas de Bairam en el Cairo (El carro egipcio), 1860
Óleo sobre tela
42 x 71.5 cm
Musées du Mans
11. **LÉON COGNIET 1784-1880**
Eraño de Robos, ca. 1828
Óleo sobre papel
32 x 25.5 cm
Musée des Beaux-Arts d'Orléans
12. **LÉON COGNIET 1784-1880**
Estudio de tres personajes para la expedición de Egipto bajo las órdenes de Bonaparte, ca. 1830
Óleo sobre tela
38 x 46 cm
Musée des Beaux-Arts d'Orléans
13. **ALEXANDRE-MARIE COLIN 1798-1873**
Campamento gitano cerca del puente de la guardia, 1836
Óleo sobre tela
225 x 280 cm
Musée des Beaux-Arts, Nîmes

14. **LOUIS COMFORT TIFFANY 1848-1933**
Escar árabe
 Óleo sobre tela
 75.5 x 26.7 cm
 The FORBES Magazine Collection, Nueva York
15. **JEAN-JOSEPH BENJAMÍN CONSTANT 1846-1902**
Tardo en la tierra, 1870
 Óleo sobre tela
 123 X 198.5
 Collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal
16. **HENRI DECAISNE 1799-1862**
Odalisca, 1837
 Óleo sobre tela
 155 x 90.5 cm
 Museo Nacional de San Carlos, INBA
17. **HENRI DECAISNE 1799-1862**
Securitate armenio, 1837
 Óleo sobre tela
 92.5 x 74 cm
 Museo Nacional de San Carlos, INBA
18. **FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX 1798-1863**
Caballos en el bedadero en Marruecos (Caballos en la fuente), 1862
 Óleo sobre tela
 73.7 X 92.4 cm
 Philadelphia Museum of Art, Compra del W. P. Westrich Fund
19. **FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX 1798-1863**
Calle en Meuzes, 1832
 Óleo sobre tela
 60.7 x 85 cm
 Abigail y Knox Art Gallery y Búfalo, Nueva York
 Fondos de Elisabeth H. Gates y Charles W. Goodyear, 1948
20. **FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX 1798-1863**
Campamento árabe en la noche, 1863
 Óleo sobre tela
 55 x 65 cm
 Museum of Fine Arts, Budapest
21. **FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX 1798-1863**
El Kaïd, marroquí (Jenara ca marroquí), 1837
 Óleo sobre tela
 88 x 126 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
22. **FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX 1798-1863**
Jinete árabe, ca. 1854
 Óleo sobre tela
 35 x 26.5 cm
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
23. **NARCISSE DÍAZ DE LA PEÑA 1809-1876**
Caballeros turcos derrotados, 1840
 Óleo sobre tela
 25.3 x 34 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
24. **FRANK DILLON 1823-1909**
Prismides de Gizeh, 1855
 Óleo sobre tela
 40.8 x 71.1 cm
 The Forbes Magazine Collection, Nueva York
25. **FRANK DILLON 1823-1909**
Las pirámides des de la Isla de Rodas
 Óleo sobre tela
 66 x 118.1 cm
 Princess Salimuh Aga Khan
26. **ETIENNE DINET 1861-1929**
Primavera de corazones, 1904
 Óleo sobre tela
 94.5 x 63.5 cm
 Musée des Beaux-Arts de Reims
27. **HENRY LUCIEN DOUCET 1866-1896**
Belleza del harém
 Óleo sobre tela
 45.4 x 35.7 cm
 Colección particular
28. **RUDOLPH ERNST 1864-1932**
La partida de ajedrez, 1896
 Óleo sobre tela
 40.5 x 61.3 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes

29. ANTONIO MARÍA FABRÉS 1864-1938
El regalo del Sultán, ca. 1880
Óleo sobre madera
30 x 41,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museum of Art Modern), Barcelona
30. ANTONIO MARÍA FABRÉS 1864-1938
Flora de Jericó
Óleo sobre tela
49 X 55 cm
Colección particular
31. ANTONIO MARÍA FABRÉS 1864-1938
Mujer con tocado de perlas y monedas
Óleo sobre tela
62 X 50 cm
Colección particular
32. ANTONIO MARÍA FABRÉS 1864-1938
Por orden del sultán
Óleo sobre tela
80 X 103 cm
Colección particular
33. ANTONIO MARÍA FABRÉS 1864-1938
Reposo del guerrero, 1878
Óleo sobre tela
87,5 x 141 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museum of Art Modern), Barcelona
34. JOSEPH FARQUHARSON 1846-1936
Interior de la mezquita del sultán Hassan (La hora del roco), 1888
Óleo sobre tela
173,5 x 154,4 cm
City of Aberdeen Art Gallery and Museums Collections
35. JOSEPH FARQUHARSON 1846-1936
Mercedo en el Nilo, ca. 1893
Óleo sobre tela
43,3 x 69,1 cm
Préstamo de la Manchester City Art Galleries
36. JOSEPH FARQUHARSON 1846-1936
Ruinas del templo de Luxor, ca. 1890
Óleo sobre tela
81 x 82,7 cm
Dahesh Museum, Nueva York
37. JOSEPH FARQUHARSON 1846-1936
Vendedor de naranjas, 1893
Óleo sobre tela
81,8 x 43,1 cm
City of Aberdeen Art Gallery and Museums Collections
38. EGISTO FERRONI 1836-1912
Egipto, ca. 1880
Óleo sobre tela
81,5 x 34 cm
Museo de Bellas Artes de la Habana, Cuba
39. MARIANO FORTUNY 1838-1874
Guerra árabe, ca. 1867
Óleo sobre tela
149 x 75 cm
Colección particular
40. CHARLES-THÉODORE FRÈRE 1814-1888
A lo largo del Nilo en Gizeh, ca. 1850
Óleo sobre tela
38 x 51 cm
Dahesh Museum, Nueva York
41. CHARLES-THÉODORE FRÈRE 1814-1888
Paisaje de Argelia, 1838
Óleo sobre tela
42 x 56 cm
Musée d'Art et d'Histoire de Narbonne
42. EUGÈNE FROMENTIN 1820-1876
Unote árabe en el desierto, ca. 1873
Óleo sobre tela
85,1 x 62,9 cm
Colección particular

43. **EUGÈNE FROMENTIN 1820-1878**
La caravana
 Círculo sobre papel
 33 x 40,8 cm
 Colección particular
44. **JEAN-LÉON GÉRÔME 1824-1904**
Tigre al acecho
 Círculo sobre tela
 69,8 x 100,3 cm
 Princess Saleh Aga Khan
45. **JEAN-LÉON GÉRÔME 1824-1904**
Vista de la explanada de Tebas, 1857
 Círculo sobre tela
 70,8 x 131 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
46. **EUGÈNE GIRARDET 1863-1907**
Caravana en las dunas de Bou-Saïda
 Círculo sobre tela
 67,7 x 109,7 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
47. **FREDERICK GOODALL 1822-1909**
En la franja del desierto
 Círculo sobre tela
 66,9 x 153,6 cm
 Board of Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside
 Walker Art Gallery, Liverpool
48. **FREDERICK GOODALL 1822-1909**
Regreso a casa, 1894
 Círculo sobre tela
 183 X 112 cm
 The FORBES Magdalen Collection, Nueva York
49. **BARON ANTOINE-JEAN GROS 1771-1836**
Primer boceto de las Pectas de Jaffa, 1804
 Círculo sobre tela
 72,4 x 62,1 cm
 New Orleans Museum of Art; Museum Purchase, Ella West Freeman Foundation Matching Fund
50. **BARON ANTOINE-JEAN GROS 1771-1836**
Retrato del Doctor Clot-Bey, 1833
 Círculo sobre tela
 125 x 97 cm
 Musée de Grenoble
51. **ALFRED GUGNET (activo en la segunda mitad del siglo XIX)**
José interpretando los Sueños del faraón, 1845
 Círculo sobre tela
 130 x 199 cm
 Musée des Beaux-Arts de Rouen
52. **GUSTAVE GUILLAUMET 1840-1887**
Tejedoras de Bou-Saïda
 Círculo sobre tela
 55 x 75
 Musée d'Orsay, París
53. **HERMANN HERZOG 1823-1932**
Vista de Marruecos
 Círculo sobre tela
 50,8 x 71,1 cm
 The FORBES Magdalen Collection, Nueva York
54. **WILLIAM HOLMAN HUNT 1827-1910**
Una escena callejera en el Cairo: El cortijo del fabricante de linternas, ca. 1855
 Círculo sobre tela
 54,8 x 34,7 cm
 Birmingham Museums & Art Gallery
55. **FRANCISCO LAMEYER Y BERENGUER 1826-1877**
Combate de moros (Asalto de moros a un barrio judío)
 Círculo sobre tela
 135 x 104 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
56. **CHARLES LANDELLE 1821-1908**
Campesina egipcia
 Círculo sobre tela
 131,5 x 84 cm
 Musée du Vieux Château, Laval
57. **CHARLES LANDELLE 1821-1908**
Joven sirviente bohemio, 1872
 Círculo sobre tela
 92 x 60 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes

58. **ROBERT SCOTT LAUDER 1803-1869**
Retrato de David Roberts con el vestido que uso en Palestina, 1840
 Óleo sobre tela
 133 x 101,5 cm
 Scottish National Portrait Gallery
59. **PAUL LAZERGES 1845-1902**
Caravane cerca de Bétra, Argelia, 1892
 Óleo sobre tela
 81,8 x 101 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
60. **EDWARD LEAR 1812-1888**
Baño
 Óleo sobre tela
 70,5 x 115,2 cm
 Board of Trustees of the National Museums and Galleries on Merseyside
 Walker Art Gallery, Liverpool
61. **EDWARD LEAR 1812-1888**
La isla de Philae en el Nilo, 1855
 Óleo sobre tela
 34 x 53,5 cm
 Prestamo del Brooklyn Museum, donación de David Nash
62. **EDWARD LEAR 1812-1888**
Monte Athos y el monasterio de Stavronikitas, 1857
 Óleo sobre tela
 34,3 x 54,0 cm
 Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven
63. **JEAN-JULES ANTOINE LECOMTE DE NOÛY 1842-1923**
La esclava Blanca, 1888
 Óleo sobre tela
 149,5 x 118,3 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes
64. **FREDERICK LEIGHTON 1830-1896**
Casa en Damasco de Richard e Isabel Burton, 1873
 Óleo sobre tela
 21,5 x 24 cm
 London Borough of Richmond Art Collection
65. **FREDERICK LEIGHTON 1830-1896**
Interior de la gran mezquita de Damasco, ca. 1873
 Óleo sobre tela
 158,1 x 122 cm
 Harris Museum, Art Gallery, Preston
66. **FREDERICK LEIGHTON 1830-1896**
Ruinas de la mezquita en Broussa (Bruz), 1867
 Óleo sobre tela
 35,3 x 28,4 cm
 Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford
67. **PAUL-ALEXANDER LEROY 1860-1942**
Interior de la mezquita de Constantinopla, 1941
 Óleo sobre tela
 55 x 38 cm
 Musée Rodin, Aulin
68. **JOHN FREDERICK LEWIS 1806-1876**
Café en el interior, 1873
 Óleo sobre tela
 30,5 x 20,3 cm
 The Whitworth Art Gallery, University of Manchester
69. **JOHN FREDERICK LEWIS 1806-1876**
Litum Auratum
 Óleo sobre tela
 137,2 x 87,0 cm
 Birmingham Museums & Art Gallery
70. **VINCENZO MARINELLI 1819-1892**
La danza de la abeja, 1892
 Óleo sobre tela
 205 x 185 cm
 Museo di Capodimonte, Nápoles
71. **ARTHUR MELVILLE 1868-1904**
Interior árabe, 1881
 Óleo sobre tela
 95 x 72,8 cm
 National Gallery of Scotland
72. **JULES MIGNONNEY 1876-1929**
El baño marro, 1911
 Óleo sobre tela
 104 x 188 cm
 Musée de Brou, Bourg-en-Bresse

73. **JULES MIGNONNEY 1876-1929**
Mujer árabe con pipa oriental, Argelia, 1909
 Cero sobre tela
 145 x 101 cm
 Museo de Brou, Bourg-en-Bresse
74. **ALPHONSE-ANTOINE MONTFORT 1802-1884**
Los viejos cedros sobre el Mar de Líbano, 1837
 Cero sobre papel
 32.5 x 44 cm
 Musée du Louvre, Departamento de Pinturas legado francés - Georges Demourfont bajo reserva de usufructo e favor de su esposa, 1919, ingresó al Louvre en 1927.
75. **GUSTAV MOREAU 1822-1898**
Cleopatra en el Nilo
 Cero sobre tela
 29.8 x 30.4 cm
 Colección particular
76. **DOMENICO MORELLI 1826-1901**
La mujer de Fuffa
 Cero sobre tela
 59 x 72 cm
 Museo di San Martino, Nápoles
77. **LOUIS MOUCHOT 1830-1891**
Bater de isepes en el Caño, 1890
 Cero sobre tela
 93 x 125 cm
 Musée des Beaux-Arts de Rennes
78. **HANS OPELIC (activo en el siglo XIX)**
Jinete árabe
 Cero sobre tela
 70.4 x 61 cm
 Colección particular
79. **VICENTE PILLMAROLI 1834-1896**
Batalla de Tetuán, 1870
 Cero sobre tela
 254 x 164 cm
 Museo del Ejército, Madrid
80. **ALBERTO PIZINI 1826-1899**
Cacería de halcones
 Cero sobre tela
 45.1 x 64.8 cm
 Colección particular
81. **ALBERTO PIZINI 1826-1899**
Puerta de la mezquita de Yen-Djami en Constantinople, 1870
 Cero sobre tela
 103 x 116 cm
 Musée des Beaux-Arts de Nantes, donación de Carlo de Felre
82. **GENARO PÉREZ DE VILLAAJIL 1807-1864**
El juramento de Alvar Fajoz de Míneya, 1847
 Cero sobre tela
 148.5 x 225 cm
 Patrimonio Nacional - Real Alcázar de Sevilla
83. **GENARO PÉREZ DE VILLAAJIL 1807-1864**
Garganta de las Alpujarras, 1848
 Cero sobre tela
 97 x 129 cm
 Fundación Santamarca, Madrid
84. **ODILON REDÓN 1840-1916**
Músico árabe, 1893
 Cero sobre tela
 50 x 44 cm
 Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
85. **DAVID ROBERTS 1796-1864**
La iglesia de la Natividad, Bolón, 1840
 Cero sobre tela
 112 x 142
 Paisley Museum & Art Galleries, Renfrewshire Council, Scotland
86. **ADOLF SCHREYER 1828-1899**
Jinete árabe
 Cero sobre tela
 81.3 x 64.8 cm
 Colección particular
87. **ADOLF SCHREYER 1828-1899**
Jinete árabe en la marcha
 Cero sobre tela
 48.3 x 63.8 cm
 Colección particular

88. **THOMAS SEDDON 1821-1868**
Árabes rezando en el desierto, ca. 1855
Cleo sobre tela
63.5 x 112 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York
89. **CHARLES DE STEUBEN 1788-1866**
Odeón, 1836
Cleo sobre tela
61.2 x 50.8 cm
Musée des Beaux-Arts de Nantes
90. **JOSÉ TAPIRO Y BARO 1830-1913**
Guerrillas árabes al acecho
Cleo sobre papel
52.1 x 38.1 cm
Colección particular
91. **FERNANDO TRIGO CARDONA 1862-1907**
Emboscada mora, 1890
Cleo sobre tela
80 x 40 cm
Museo de Bellas Artes de Sevilla
92. **ANGE TISSIER 1814-1876**
Argelina y esclava, 1860
Cleo sobre tela
130 x 98 cm
Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris
93. **JAMES TISSOT 1836-1902**
La estancia en Egipto, ca. 1885
Cleo sobre tela
69.2 x 85.4 cm
National Gallery of Ireland
94. **CHARLES VACHER DE TOURNEMINE 1812-1872**
Camellos en Adalia, ca. 1850
Cleo sobre tela
69 x 124 cm
Musée d'Orsay, Paris
96. **ELIHU VEDDER 1836-1923**
La esfinge egipcia, 1890
Cleo sobre tela
51.2 x 36 cm
Corlesía de Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Filadelfia, Legado de Edgar P. Richardson.
96. **HORACE VERNET 1789-1863**
Aper delectado por Abraham, 1837
Cleo sobre tela
62 x 65 cm
Musée des Beaux-Arts de Nantes, donación de Clerie de Faltre
97. **SALVADOR VINEGRA Y LAGO 1862-1916**
El encantador de serpientes, ca. 1890
Cleo sobre tela
70 x 151 cm
Excoletísimo Ayuntamiento de Cádiz, Museo Histórico Municipal
98. **EDWIN LORD WEECKE 1849-1903**
Camelios descendiendo en un oasis
Cleo sobre tela
90.0 x 195 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York
99. **EDWIN LORD WEECKE 1849-1903**
Marchante marroquí
Cleo sobre tela
36.5 x 27.6 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York
100. **FÉLIX ZIEM 1821-1911**
Caravana en camino hacia la Meca
Cleo sobre tela
83.5 x 134 cm
Pati Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
101. **FÉLIX ZIEM 1821-1911**
El Bósforo, 1863
Cleo sobre tela
53.9 x 70.4 cm
Musée des Beaux-Arts de Reims

ACUARELAS

102. **LOUIS COMFORT TIFFANY 1848-1933**
Cermita en Tánger
Acuarela y gouache sobre papel
20.3 x 32.7 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York

103. RICHARD DADD 1819-1886
Árabe sentado, 1880
Acuarela sobre papel
27,3 x 17 cm
Colección particular, San Francisco
104. RICHARD DADD 1819-1886
Descenso del artista en el desierto, 1843
Acuarela y gouache sobre papel
37 x 70 cm
British Museum, Londres
106. RICHARD DADD 1819-1886
Festín egipcio, 1805
Acuarela sobre papel
25,7 x 17,7 cm
The Bethlem Art and History Collections Trust, Kent
108. RICHARD DADD 1819-1886
Hombre barbado con pipa, ca. 1842
Acuarela sobre papel
25 x 19,7 cm
Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts
107. RICHARD DADD 1819-1886
Retrato de Sir Thomas Phillips con traje árabe, ca. 1842
Acuarela sobre papel
25,8 x 17,7 cm
The Bethlem Art and History Collections Trust, Kent
108. RICHARD DADD 1819-1886
Retrato de Sir Thomas Phillips con traje oriental reclinado con una pipa de la región, 1842
Acuarela y gouache sobre papel
25,1 x 17,4 cm
Agnew's, Londres
108. JOHN FREDERICK LEWIS 1806-1876
Ceiba y mezquita en Ghoneyah, Cairo
Acuarela y óleo sobre papel
75 x 101,5 cm
The FORBES Magazine Collection, Nueva York
110. WILLIAM JAMES MULLER 1812-1846
Tumbas de roca en Finera, 1843
Lápiz, acuarela y gouache sobre papel
35,6 x 53,3 cm
British Museum, Londres
111. DAVID ROBERTS 1796-1864
Dendera (Ruinas del templo de la diosa Hathor), 1838
Acuarela, lápiz y gouache sobre papel
48,8 x 32,6 cm
Leeds Museum and Galleries, City Museum
112. DAVID ROBERTS 1796-1864
El convento de Santa Catalina del Monte Sinaí, 1839
Acuarela sobre papel
24,5 x 34,5 cm
Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham Museums & Art Gallery, Legado por J. Leslie Wright Esq.
113. THOMAS GEDDON 1821-1868
La gran esfinge de las pirámides de Giza, 1856
Acuarela y gouache sobre papel
24,4 x 34,4 cm
The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford
114. FREDERICK P. GHUCKARD 1868-7
(Copia de José Tejero y Berro)
Salida de soldados árabes
Acuarela sobre papel
56,4 x 43,8 cm
Colección particular
116. JOAQUÍN SOROLLA 1863-1923
Boceto de moro
Acuarela sobre papel
42 x 28 cm
Colección particular
118. JAMES TISSOT 1836-1902
Jesús compartiendo la cena con Mateo
Gouache sobre cartón
19 x 29,7 cm
Préstamo del Brooklyn Museum of Art, Adquisición por suscripción pública
117. JAMES TISSOT 1836-1902
La prometeda de Cans en Gelfeo
Gouache sobre cartón
21 x 12,7 cm
Préstamo del Brooklyn Museum of Art, Adquisición de la suscripción pública

118. **SIR DAVID WILKIE 1785-1841**
Príncipe persa con su esclavo trayéndole un sorbeto, 1840
 Pastel y acuarela sobre papel
 48 x 31,6 cm
 City of Aberdeen Art Gallery and Museums Collections
119. **SIR DAVID WILKIE 1785-1841**
Retrato del intérprete Salorim del señor Colquhoun
 Acuarela, gouache y óleo sobre papel
 47,5 x 32,8 cm
 The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford

ESCULTURA

120. **LOUIS-ERNEST BARBAG 1841-1906**
La vendadora de flores de Bou-Saïde, 1894
 Bronce
 33 x 23,7 x 27,9 cm
 Delvès Museum, Nueva York
121. **PIETRO CALVI 1833-1884**
 Óleo
 Mármol y bronce
 72 x 53 x 53 cm
 Colección particular
122. **JEAN-LÉON GERÔME 1824-1904**
Bona parte entrando al Cairo, ca. 1900
 Bronce
 41 x 30 x 109 cm
 Colección particular
123. **JEAN-LÉON GERÔME 1824-1904**
La dama del velo
 Mármol y bronce
 55 x 35 x 17 cm
 Colección particular
124. **GIROLAMO MAGNI 1840-ca. 1893**
 Escultura
 Mármol
 125 x 92 x 119 cm
 Colección particular

Otra Gráfica

AGUAFUERTES Y FOTOGRAFADOS

125. **PIERRE MAIRE BEYLE 1838-1902**
 Hierroquí
 Aguafuerte
 24 x 10 cm
 Museo Nacional de San Carlos, INBA
126. **GUSTAVE DORÉ 1832-1883**
El Generalife
 Xilografía
 15,8 x 23,8 cm
 Carlos Sánchez
127. **DUTAILLY (activo en la primera mitad del siglo XIX) (grabador)**
DAUDET 1737-1824 (dibujante)
*Vista de la Alhambra tomada del Generalife y planta de los palacios de la Alhambra, en: Laborde Alexandre, *Vejao pittoresco e histórico por España*, Paris 1800-1820*
 Calcografía
 30 x 50 cm
 Carlos Sánchez
128. **T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)**
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Alhambra desde la Galería del Generalife
 Grabado en lámina de acero colorado
 13,5 x 20,5 cm
 Carlos Sánchez
129. **T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)**
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Alhambra desde la Galería del Generalife
 Grabado en lámina de acero colorado
 13,5 x 20,5 cm
 Carlos Sánchez
130. **T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)**
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Ciudad de Granada y la Vega, vista del lado oeste
 Grabado en lámina de acero colorado
 13,5 x 20,5 cm
 Carlos Sánchez

131. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
El Generalísimo de el Tocador de la Reine
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
132. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Granada desde los Jardines de la Alhambra debajo de las Torres Bermejas
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
133. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
La Alhambra desde el Convento de los Miraflores
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
134. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
La Puerta de la Justicia
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
135. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
La Torre de Comares
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
136. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Palacio de Carlos V
Grabado en lámina de acero colorado
12.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
137. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Patío de los Leones
Grabado en lámina de acero colorado
12.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
138. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Puerta de la Justicia
Grabado en lámina de acero colorado
14.5 x 18 cm
Carlos Sánchez
139. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Río Genil Granada y Capilla de San Sebastián
Grabado en lámina de acero colorado
13.5 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
140. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Sierra Nevada desde de la Alhambra
Grabado en lámina de acero colorado
20.5 x 13.5 cm
Carlos Sánchez
141. T.H.S. ESTCOURT (activo en la primera mitad del siglo XIX)
W. WESTALL 1781-1860 (grabador)
Torre de las Siete Suelos
Grabado en lámina de acero colorado
14 x 20.5 cm
Carlos Sánchez
142. MARIANO FORTUNY 1838-1874
La Ilustración Española y Americana. Una Justicia en la Alhambra
Xilografía
21 x 27.5 cm
Carlos Sánchez
143. JOSÉ GARCÍA RAMOS 1862-1912
Patío de las Siete Suelos
Litografía
14.5 x 19 cm
Carlos Sánchez

144. **JEAN-LÉON GERÔME 1824-1904**
Goupi & Cie, Paris (Impresor)
Almohí interpretando la danza de la espada
Fotograbiado
29.2 x 44.1 cm
Dahesh Museum, Nueva York
146. **JEAN-LÉON GERÔME 1824-1904**
Goupi & Cie, Paris (Impresor)
General Bonaparte en el Cairo
Fotograbiado
29.2 x 44.1 cm
Dahesh Museum, Nueva York
148. **JEAN-LÉON GERÔME 1824-1904**
Goupi & Cie, Paris (Impresor)
Oración a los cuatro vientos (La plegaria)
Fotograbiado
29.2 x 44.1 cm
Dahesh Museum, Nueva York
147. **ALEXIS FRANCOIS GIRARD 1787-1870**
(De una pintura de León Cogné)
Rebeca respalda por los templos
Agusturlo
41 x 42 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
149. **C. HAGHE ¿-1888**
Alhambra. (Torre de Comeres y del palenador de la reina), 1842
Litografía
9.3 x 14.5 cm
Carlos Sánchez
149. **C. HAGHE ¿-1888**
Alhambra. (Torre de los Picos y el Partal), 1842
Litografía
9.3 x 14.5 cm
Carlos Sánchez
160. **ALEXANDRE-JEAN-LOUIS JAZET 1814-?**
(Copia de Horace Vernet)
Asalto de Constantina, ca. 1837
Burlil
76.8 x 58.5 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
161. **OWEN JONES 1809-1847**
Fortaleza de la Alhambra
Xilografía
18 x 25 cm
Carlos Sánchez
162. **OWEN JONES 1809-1847**
Vista general de la Fortaleza de la Alhambra
Xilografía
16 x 27 cm
Carlos Sánchez
163. **AGUSTIN FRANCOIS LEMAITRE 1787-1870**
La casa del Carbón
Grabado en laminas de acero
11.7 x 15 cm
Carlos Sánchez
164. **JOHN FREDERICK LEWIS 1806-1876**
Carrera del Diarno
Grabado en laminas de acero
9.3 x 12.7 cm
Carlos Sánchez
166. **GENARO PÉREZ DE VILLAMIL 1807-1864**
Patio de los Leones en la Alhambra de Granada
Litografía
28 x 38 cm
Carlos Sánchez
166. **ISIDORE JUSTIN TYLOR 1789-1879**
Galerie de Entrada del patio de los Leones
Litografía
11.5 x 18 cm
Carlos Sánchez
166. **ISIDORE JUSTIN TYLOR 1789-1879**
Saló de los embajadores, Alhambra, Granada
Litografía
11.5 x 18 cm
Carlos Sánchez

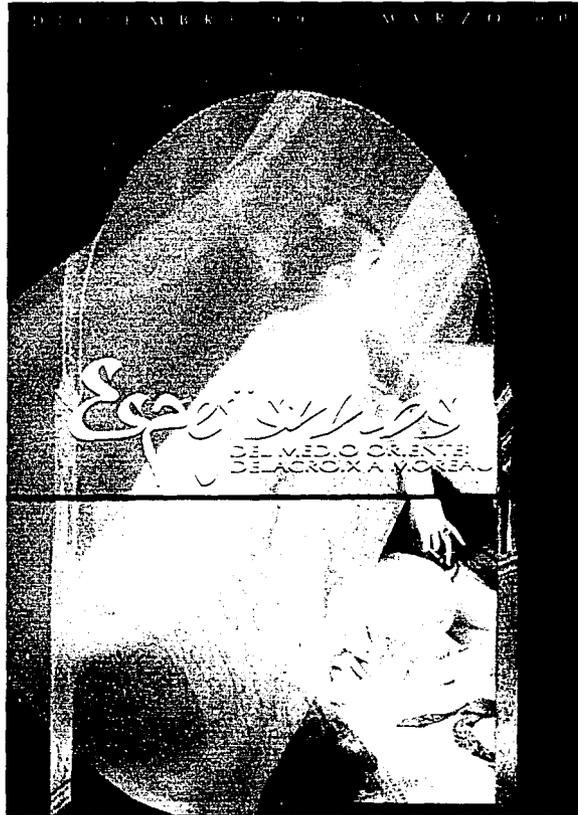
IMPRESOS:

167. **ÁLVAREZ DE COLMENAR** (activo en el siglo XIX)
Las delicias de España y Portugal. Leyde, 1715
 (Seis volúmenes, encuadernación en piel, cordadas y con cubiertas de cartón, con 167 grabados y un suplemento con 20 hojas de mapas)
 Impreso
 17 x 10 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
168. **CESAR CANTU** 1804-1896
Historia Universal tomo III, Madrid 1855
 (Imprenta de Gaspar y Pálg Editores)
 Impreso
 27 x 19 cm
 Luís Everaert Dubemard
169. **JOHN CARR** 1772-1832
Descripción de viejos en las regiones sur y oeste de las Islas Baleares en España en el año 1809. Londres, 1811
 Impreso
 27 x 22 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
161. **M. CHARLES DAVILLIER** 1823-1883
GUSTAVO DORÉ 1832-1883 (Ilustrador)
Viejo en España. París, 1861-1873
 Impreso
 20,5 x 20,5 cm
 Carlos Sánchez
162. **ALEXANDER LA BORDE** 1773-1842
Una vista de España. Londres, 1809
 (Cinco volúmenes, encuadernación en piel y un suplemento con 26 hojas de mapas)
 Impreso
 23 x 14 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
163. **ANTOINE LATOUR** 1806-1881
Estudios sobre España. Sevilla y la Andalucía, 1855
 (Dos volúmenes, encuadernados con lomos de piel y cuadernillos)
 Impreso
 18 x 12 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
164. **FRANCISCO PIY MARGAL** 1824-1901
FRANCISCO JAVIER PARGERSA 1803-1976 (Ilustrador)
Recuerdos y bellezas de España. Bajo la real protección de S.S.M.M la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Pargersa, escrita y documentada por F.P.I. y Margal. España, 1832
 Impreso
 *medidas
 Carlos Sánchez
166. **GIRAULT DE PRANGEY** 1804-1893
Recuerdos de Granada y de la Alhambra, París 1837
 Impreso
 *Medidas
 Carlos Sánchez
165. **ROBERT SEMPLE** 1768-1816
Segundo viaje en España, en la primavera de 1809
 (encuadernación cordada con cubiertas de cartón, cuadernillos sin guilón y 8 hojas de láminas)
 Impreso
 20 x 12 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
167. **JOSEPH TOWNSEND** 1739-1816
Viaje a través de España en los años 1786 y 1787, 1792
 (Tres volúmenes y encuadernación en piel)
 Impresión
 22 x 14 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
168. **THOMAS ROSCOE** (activo en el siglo XIX)
DAVID ROBERTS 1796-1864 (Ilustrador)
España Reino de Granada. París, 1835
 Impreso
 *medidas
 Carlos Sánchez
169. **HENRY SWINBURNE** 1743-1803
Viajes por España en los años 1775 y 1776. Londres 1779
 Impreso
 *medidas
 Carlos Sánchez
170. **HORACE VERNET** 1789-1863
EDME BONNET 1767-1832 (grabador)
Consulado e Imperio. Campaña de los franceses
 Impreso
 47,5 x 32 cm
 Luís Everaert Dubemard

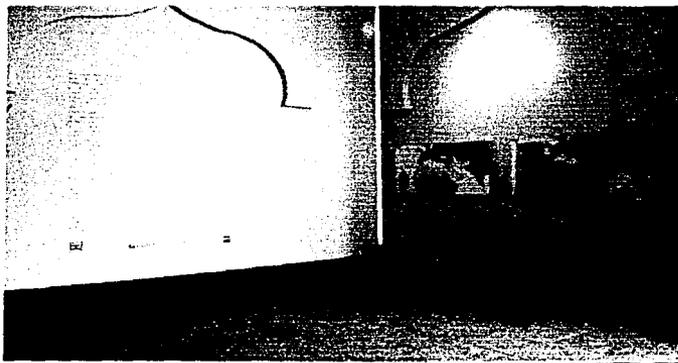
11. Españismo de medio oriente,
 de Detocox a Moresu.
 Catálogo de exposición CONACULTA INBA,
 Museo Nacional de San Carlos, México, 1999
 Landucci Editores S.A. de C.V.

IMPRESOS:

167. **ÁLVAREZ DE COLMENAR** (activo en el siglo XIX)
Las delicias de España y Portugal. Leyde, 1715
 (Seis volúmenes, encuadernación en piel, cocidas y con cubiertas de cartón, con 167 grabados y un suplemento con 26 hojas de mapas)
 Impreso
 17 x 10 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
168. **CEGAR CANTÚ 1804-1896**
Historia Universal tomo II, Madrid 1855
 (Imprenta de Gaspar y Roig Editores)
 Impreso
 27 x 10 cm
 Luis Evoraert Dubernard
169. **JOHN CARR 1772-1832**
Descripción de viejos en las regiones sur y oeste de las Islas Baleares en España en el año 1809. Londres, 1811
 Impreso
 27 x 22 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
161. **M. CHARLES DAVILLIER 1823-1883**
GUSTAVO DORÉ 1832-1883 (Ilustrador)
Viejo en España. París, 1861-1873
 Impreso
 20.5 x 20.5 cm
 Carlos Sánchez
162. **ALEXANDER LABORDE 1773-1842**
Una vista de España. Londres, 1809
 (Cinco volúmenes, encuadernación en piel y un suplemento con 26 hojas de mapas)
 Impreso
 23 x 14 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
163. **ANTOINE LATOUR 1808-1881**
Estudios sobre España. Sevilla y la Andalucía, 1855
 (Dos volúmenes, encuadernados con lomos de piel y cuadernillos)
 Impreso
 18 x 12 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
164. **FRANCISCO PIY MARGAL 1824-1901**
FRANCISCO JAVIER PARCERÍA 1803-1876 (Ilustrador)
Recuerdos y bellezas de España. Bajo la real protección de S.S.MM la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F.J. Parcerais a, escrita y documentada por P.P. y Margal. España, 1832
 Impreso
 *moddas
 Carlos Sánchez
166. **GIRAULT DE PRANGÉY 1804-1893**
Recuerdos de Granada y de la Alhambra. París 1837
 Impreso
 *Moddas
 Carlos Sánchez
166. **ROBERT SEMPLE 1796-1816**
Segundo Viejo en España, en la primavera de 1809
 (encuadernación cocida con cubiertas de cartón, cuadernillos sin guilhotina y 8 hojas de láminas)
 Impreso
 20 x 12 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
167. **JOSEPH TOWNSEND 1738-1816**
Viejo a través de España en los años 1786 y 1787, 1792
 (Tres volúmenes y encuadernación en piel)
 Impresión
 22 x 14 cm
 Patronato de la Alhambra y Generalife Biblioteca
168. **THOMAS ROSCOE** (activo en el siglo XIX)
DAVID ROBERTO 1796-1864 (Ilustrador)
España Reino de Granada. París, 1835
 Impreso
 *moddas
 Carlos Sánchez
169. **HENRY SWINBURNE 1743-1803**
Viejos por España en los años 1775 y 1776. Londres 1779
 Impreso
 *moddas
 Carlos Sánchez
170. **HORACE VERNET 1788-1843**
EDMÉ BONNET 1787-1832 (grabador)
Consultado e Impreso. Campaña de los Franceses
 Impreso
 47.5 x 32 cm
 Luis Evoraert Dubernard



Político de la exposición (frente), utilizado como folleto informativo



Entrada principal a la exhibición con texto introductorio y mapas para la ubicación del área del tema



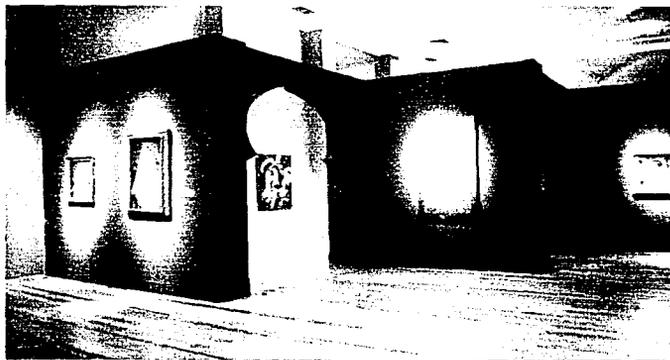
Disposición museográfica. Arcos realizados para la exposición

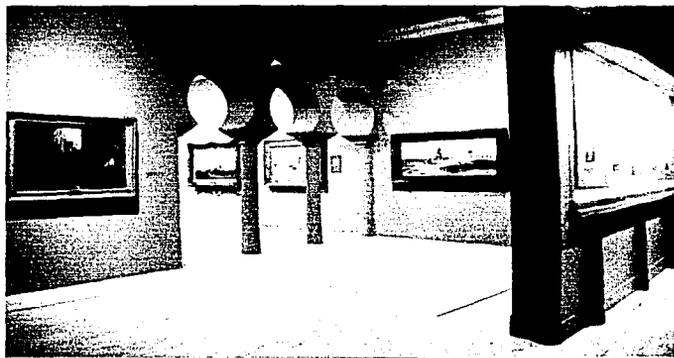
Diseño museográfico de la cuarta sala de exposición



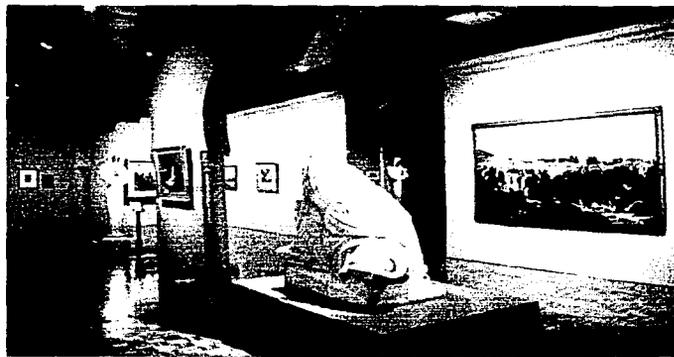
Última sala de exposición. Cédula temática.
Al frente, obra de:

Antonio María Fabrés
Mujer con tocado de piedras y monedas, s.a.
Óleo sobre tela





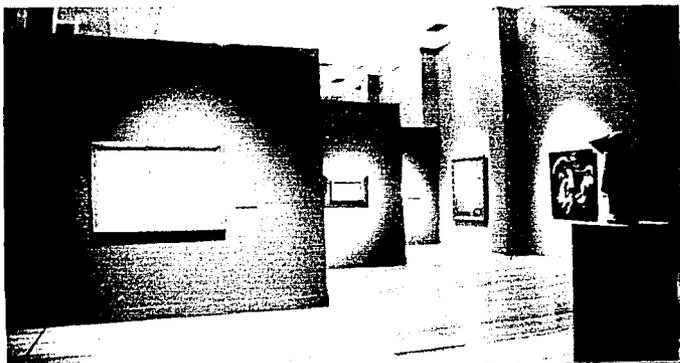
Tercera sala de exposición. Disposición museográfica de grabados



Sexta sala de exposición. Al frente obra de:
Girolamo Masini
Cieoparma, s.a.
Mármol



Tercera sala de exposición. Al fondo obra de:
Jean-Jules Antoine Lecomte de Noy
La escuela blanca, 1888
Óleo sobre tela



Última sala de exposición. Al frente obra de:
Antonio María Fabrés
Por orden del sultán, s.a.
Óleo sobre tela



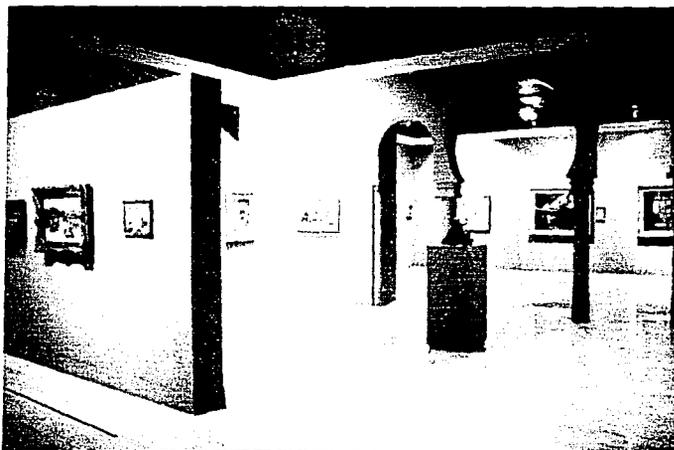
Última sala de exposición. AL fondo obra de:
John Frederick Lewis
Litham aurore, 1871
Óleo sobre tela



Segunda salas de exposición con libros referentes al
Oriente



Tercera sala de exposición. Disposición museográfica



Tercera sala de exposición. Disposición museográfica

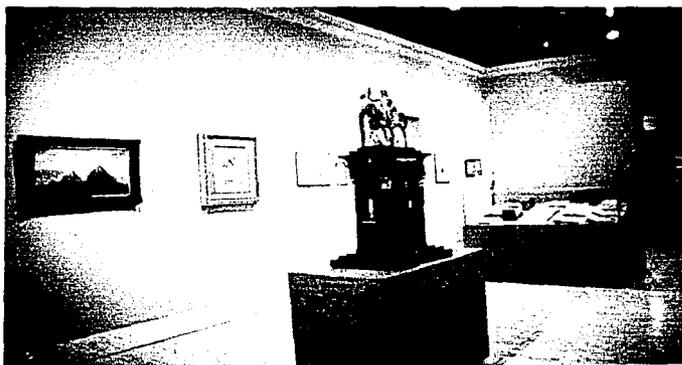


Disposición museográfica. Otro estilo de arco diseñado para la museografía



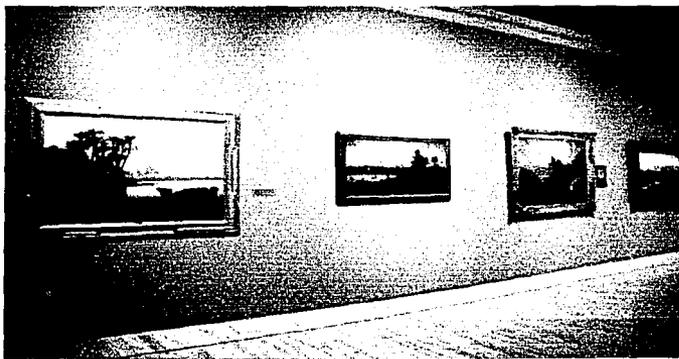
Disposición museográfica. En conjunto obra pictórica y gráfica

Al frente, obra de:
Jean-Léon Gérôme
Bonaparte entrando a El Cairo, ca. 1900
Bronce



Tercera sala de exposición





Al frente obra de:
Charles-Théodore Frère
A lo largo del Nilo en Giza, ca. 1850
Óleo sobre tela



Salas de exposición con público

Espacio museográfico en relación al público



Patio central de San Carlos con pendones publicitarios de la exposición





Portada del catálogo de la exposición

**Exposición temporal Impresiones femeninas en la Francia del
siglo XIX**

Agosto – Noviembre 2000

La Flor Exótica, fue el primer nombre que se dio a la exposición curada en Estados Unidos por Philipp Dennis Kate, Director del Jane Voorhees, Zimmerli Art Museum, Rutgers The State University of New Jersey y Norio Shimada, Profesor del Jissen Women's College, que consta de 147 piezas de la colección del Museo de Arte Jane Voorhees Zimmerli, de la Universidad Estatal de Nueva Jersey en Rutgers, con algunos préstamos adicionales de la colección del Sr. y la Sra. Herbert D. Schimmel, en Nueva York y obras de colecciones particulares mexicanas y del Museo Nacional de San Carlos para su presentación en México. Construcciones Femeninas en la Francia de Finales del Siglo XIX, es el nombre que se asignó en nuestro país a esta exhibición que a pesar de haberse planeado principalmente para Estados Unidos, San Carlos decide retomarla y exponerla en México haciendo algunas modificaciones al guión curatorial para poder ser presentado al público mexicano. El Museo de Arte Zimmerli se especializa en obras en papel de Francia, Estados Unidos y Rusia -impresiones, carteles, acuarelas y dibujos- de finales del Siglo XIX al presente.

La exposición, fue conformada por impresiones, acuarelas, óleos y esculturas, que exploran las muchas maneras en que fueron plasmadas las mujeres en las artes gráficas francesas a finales del siglo XIX, el tema gira en torno a las radicales transformaciones que el papel de la mujer sufrió a partir de la Revolución Francesa quienes al abandonar sus tareas domésticas paulatinamente ocupan un lugar diferente en la sociedad desempeñando oficios en ocasiones propios del género masculino.

Con estas obras se dio a conocer una fase de la vida de la mujer de la época, presentandola en la vida cotidiana, la moda, el trabajo, el amor y el sexo. Se mostró a la mujer en tiempos de cambio viviendo una modernidad que daba más oportunidad a la mujer a desarrollarse en diferentes campos, como el trabajo y el espectáculo, formando parte de compañías teatrales que dieron lugar en los cafés concierto a la afamada *femme fatale*.

Todas estas representaciones presentan dos vertientes, por un lado, de crítica y por el otro, de admiración, tanto por parte de los artistas productores de estas imágenes, como por sus consumidores, en su mayoría hombres. Así la mujer fue utilizada como un medio de comunicación para exaltar valores morales que por esta nueva actitud femenina la sociedad está perdiendo, al tiempo de revalorizarla como parte esencial de una comunidad moderna y en desarrollo.

«El siglo XIX en Europa y los Estados Unidos estableció los fundamentos para los dinámicos cambios sociales del último siglo, atestiguando enormes cambios en el rol de la mujer y en la representación artística de la forma femenina. Es a través de nuestras observaciones de una exposición como esta, que podemos apreciar cuán lejos ha evolucionado nuestra conciencia colectiva de la mujer en occidente por más de cien años.»¹²

Phillip Dennis Cate, Director, Museo de Arte Zimmerli, Universidad de Rutgers

Joseph S. Czerstochowski, Director, Arte Internacional

Interpretaciones de la femineidad en el arte francés de fines del siglo diecinueve

La *Exotic Flower* (La flor exótica). El título de la exposición se deriva de un poema de Armand Reynaud, que aparece en una aguafuerte de una mujer vestida de española de Edouard Manet (cat. TK) en *Sonnets et*

12. Impresiones femininas en la Francia de siglo XIX. Catálogo de exposición CONACULTA-INBA, Museo Nacional de San Carlos, México, 2000. Linduaci Editores S.A. de C.V.

eaux-fortes, publicado en París en 1869. Los dos términos metafóricos que se incluyen en el título del poema de Reynaud, del aguafuerte de Manet y de la exposición describen la posición social de la mujer en la Francia de fines del siglo diecinueve, una posición que no sólo se refleja, sino que también se articula y se refuerza en las obras de arte que se incluyen aquí. El término «exótico» denota aquello que no es oriundo de, que es extraño, misteriosamente diferente. Oculto en lo más recóndito de su definición subyace una alusión a la sexualidad, que emerge, por ejemplo, en la expresión contemporánea y coloquial que se usa en Estados Unidos para llamar al striptease (desnudismo), «baile exótico». En la Francia del siglo diecinueve, lo exótico se asociaba fuertemente a España, a Sudamérica, a África y en particular al medio y lejano este, comúnmente llamados el «Oriente», una construcción fantástica que perpetuó la premisa de la superioridad del hombre blanco y daba por sentado el derecho que tenía para dominar a los colonizados. El adjetivo «exótico» que fusiona extrañeza, misterio, sexualidad y dominación colonial, en nuestro texto modifica al sustantivo «flor», una palabra que se relaciona con la fragilidad, la vulnerabilidad, la belleza y que llena de colorido se revela para asegurar su auto reproducción. Como una cosa viva enraizada en la tierra, la flor se asocia íntimamente a la Naturaleza; como un anillo de suaves pétalos alrededor de una fértil corola, con frecuencia se usa en forma metafórica para describir los órganos sexuales femeninos, los senos, o el cuerpo femenino en general.

En la cultura occidental del siglo diecinueve e incluso hasta cierto punto en la actualidad, lo femenino y lo masculino se definían por sus antinomias, en términos de sus diferencias entre sí. Considerados como figuras centrales para el funcionamiento de la sociedad, los hombres habitan la esfera pública, están a cargo de los gobiernos y de los negocios,

crean arte y literatura, comprometidos en el trabajo manual, en otras palabras, producen Cultura. A las mujeres, en cambio, se les sitúa como algo periférico (o «exótico»), se les clasifica principalmente en términos de su sexualidad y se les ve como algo perteneciente al reino de la Naturaleza. A las mujeres «respetables», amas de casa de la burguesía, madres para criar, se les confinaba a la esfera doméstica; ser una mujer que trabajaba a fines del siglo diecinueve en Francia significaba poner automáticamente en duda su reputación. Este tipo de códigos genéricos funcionaban como frenos de poder en la capacidad de las mujeres para maniobrar en el mundo. Como resultado, muy pocas de ellas destacaron como figuras prominentes. En el ámbito del arte, por ejemplo, Rosa Bonheur, Mary Cassatt y Berthe Morisot, célebres profesionales, son las raras excepciones que confirman la regla. Así mismo, como recientemente se ha argumentado, las mujeres artistas han hablado históricamente en un «discurso de doble sentido» que refleja los valores dominantes masculinos de su época, pero que sutilmente se desvía por su propia postura femenina.

Durante el periodo en discusión hubo transformaciones masivas que sacudieron a Francia. Olas de migraciones provenientes del campo condujeron a que aumentara la población urbana. La industrialización y la modernización fueron la causa de que se acelerara el proceso que llevó a tener nuevas actitudes con respecto al tiempo y la base económica cambió de la agricultura y la manufactura a las industrias de servicios como el turismo, el entretenimiento, la recreación y la moda. En la ciudad de París, que se encontraba inmersa en un ambicioso programa de renovación urbana que ordenó el Emperador Napoleón III (quien reinó de 1852 a 1870) y que supervisara el Barón Haussmann, se demolió barrio tras barrio de casas confinadas en la oscuridad, de tortuosas y antiguas calles

medievales, para dar paso a grandes avenidas en las que se alineaban frondosos árboles y grandes edificios. Con la renovación urbana, el centro de la ciudad se volvió cada vez más burgués, lo que obligó a las clases bajas a desplazarse hacia los límites de la ciudad.

Estos nuevos espacios generaron un nuevo tipo de habitante de la ciudad, el flâneur, el solitario y apartado espectador de la vida moderna, quien al caminar por las atestadas calles de la ciudad tenía como espectáculo urbano los parques, los cafés de las banquetas, las grandes tiendas departamentales, las grandes exposiciones y, sobre todo, las mujeres parisinas, famosas mundialmente por su elegancia y sofisticación. El flâneur es por definición un hombre burgués, ya que sólo los hombres de esa clase social tenían el tiempo y la libertad para vagabundear por la ciudad. No había algo similar en femenino, como una flâneuse, una mujer sin compañía que anduviese por la ciudad, exponiéndose públicamente a las miradas de hombres desconocidos, alguien así corría el peligro de ser catalogada como una prostituta callejera.

A pesar de que todas las obras de esta exposición retratan mujeres, todas salvo unas cuantas fueron hechas por mujeres. Este desequilibrio entre el sujeto y el realizador continua una antigua trayectoria. Siempre, desde el Renacimiento, el arte occidental ha sido dominado por imágenes femeninas producidas por artistas del género masculino, para el consumo visual de los hombres. A las mujeres tradicionalmente se les ha colocado como objetos de las miradas masculinas, tanto en el arte como en la vida, algo que opera no sólo como un vector de deseo, sino como una herramienta de control y vigilancia. Por lo tanto, la gran mayoría de las imágenes de mujeres que se reúnen en esta exposición no representan a las mujeres francesas de finales del siglo diecinueve tal y como se veían a sí mismas, sino como las construían y las hacían circular los hombres,

como símbolos del poder masculino. La percepción de las mujeres que aquí se tiene es como un caleidoscopio de papeles: mujer que cría, figurín, estrella de cabaret, bailarina, vendedora y prostituta. Usualmente se les asignaba el papel que debían desempeñar (sólo a los hombres se les permitía tener la capacidad de la creatividad o de la originalidad), aunque en ocasiones rompían con el papel que se les había determinado, reflejando así los retos a los que se enfrentaban las divisiones de género de fines del siglo diecinueve. Las feministas, los reformadores sociales y los efectos de la modernización darían como consecuencia los movimientos de mujeres de nuestro tiempo.

La muestra conformada por ocho núcleos temáticos que explican al espectador las múltiples facetas de la mujer en aquel periodo, permite comprender con más facilidad el enfoque con el que el curador desea que el visitante observe cada obra al tiempo de ir formando su propia opinión y ubicando los diferentes estilos artísticos imperantes en la época.

La exposición tubo una curaduría que guió al espectador en la exposición y ayudó a la observación de cada pieza, ya que el manejo de los núcleos fueron realizados de forma sencilla pero sin caer en lo obvio, permeando información a todos los visitantes de distintos niveles de conocimiento, ya sea para un experto o bien para un estudiante con poco conocimiento del tema. Logró un equilibrio entre la información contenida en las cédulas y la dada por las imágenes. Esta compensación se generó por la gran investigación en torno al tema, es evidente que este es el resultado de numerosos estudios en torno a la mujer francesa y su época, al igual que del acervo de museo Zimmerli Art Museum.

Una característica de la exposición fue el hecho de haberse conformado con trabajos impresos principalmente, pero en México se le anexaron óleos que en cierto modo dieron un giro a la intención de la

curaduría principal, ya que se pretendía mostrar el trabajo de la época realizado en un soporte diferente al tradicional como lo es el óleo, dando la debida importancia a la nueva tendencia del cartel en la época y los medios impresos como representaciones artísticas al igual que el óleo. En San Carlos al ser anexadas obras en dicho material, queda un poco relegado el hecho de mostrar obra impresa por medios masivos u obra que en otro tiempo sería considerada solamente a nivel de boceto y que a partir de ese momento empieza a ser tomada como arte. Al mostrar óleos junto con impresos y no hacer ningún énfasis en el hecho, es difícil para ciertos espectadores recordar que fue en este periodo que se dio este cambio en el arte y que empezó a tener mayor difusión por diferentes medios. Al mismo tiempo al conjuntar diferentes técnicas el espectador da a todo soporte su carácter artístico sin cuestionar el hecho de no ser un óleo o ser un boceto no terminado, se da la oportunidad de observar la expresión del artista no importando la técnica o los materiales utilizados.

La disposición museográfica se apegó totalmente al guión curatorial, agregando solamente pequeños detalles alusivos a la época, recreando con el uso de adornos las entradas del metro parisino retomando el art deco. La museografía bastante conservadora hizo que las obras pudieran ser admiradas sin distracción, en un ambiente totalmente neutro, pero que tampoco hizo énfasis en crear un ambiente que ayudara aún más a reforzar las imágenes.

Como ya he mencionado, los recursos que cuenta el museo para la publicidad de las exposiciones es mínima. Para esta exposición, fue menor el cuidado en el diseño de imagen de la muestra que en el anterior montaje *Espesismos de Medio Oriente*, al ser una exposición más pequeñas, se procedió a escoger una de las mejores pinturas de la muestra, la cual sirvió como imagen en algunos gráficos, anexándole una

pleca con un arreglo tipográfico indicando los datos más importantes de la exhibición, dando coherencia visual en los soportes, realizándose invitaciones, pendones y catálogos. El cartel se diseñó de distinta forma incluso con otra obra que formaba parte de la muestra, siendo evidente una inconcordancia visual. En esta muestra puede ser muy evidente la falta de planeación en la imagen de la exposición, ya que ni los soportes gráficos ni la museografía se apoyaban para crear una concordancia visual. El manejo de la luz en la museografía fue al contrario de Espejismos de Medio Oriente muy luminosa, ya que las obras expuestas así como el diseño gráfico en relación, utilizaron colores cálidos muy luminosos, predominando los tonos cálidos del morado y toques rosados en algunos soportes, ayudados por la neutralidad del blanco, que se utilizó en la museografía. En esta exhibición la luz no ayudó a crear un ambiente, sin embargo dió una mejor visibilidad para el espectador. La gran problemática de la muestra surge en el momento en que el diseño museográfico y el gráfico no se ligaron, por lo que se pudo observar que las cédulas temáticas y de pie de objeto no tenía un elemento gráfico que los relacionara, así mismo los soportes gráficos de promoción.

Los núcleos fueron divididos como se presenta a continuación, siendo el texto subsecuente el presentado en las cédulas temáticas explicativas en cada tema:

Del campo a la ciudad: Las mujeres en el trabajo

La mayoría de las mujeres que trabajaban en París eran empleadas en el servicio doméstico o en la industria del vestido. Una gran cantidad de lavanderas satisfacían la demanda de ropa limpia que generaba el incremento de la población urbana y el aumento de la importancia de la moda. Muchas trabajadoras parisinas provenían del campo y formaban parte de la gran migración rural que dobló la población urbana a mediados de siglo. Para la mayoría de ellas el empleo era inestable y mal pagado. Como consecuencia, muchas de ellas recurrieron a la prostitución clandestina para ayudarse a generar ingresos.

A pesar de que las mujeres trabajadoras buscaban empleos para satisfacer sus necesidades económicas y para intentar mantenerse y mantener a sus familias, se les estigmatizaba por transgredir las esferas que separaban la labor masculina y los asuntos domésticos femeninos. Las sirvientas domésticas eran víctimas de las insinuaciones de sus patrones. Costureras, sombrereras y lavanderas recorrían las calles recogiendo y entregando pedidos, lo que las dejaba expuestas al escrutinio y a los cortejos sexuales masculinos. El creciente número de mujeres que no iban acompañadas en las calles de París aunado al aumento en la dificultad de distinguir entre las esposas «respetables» de la clase media y las mujeres de la clase trabajadora, muchas de las cuales se involucraban en la prostitución oculta, provocaron muchos comentarios y consternación.

Los objetos del deseo/Los objetos del temor: El amor, el sexo, la muerte y la prostituta de París

La prostitución, ya fuese clandestina o pública funcionó como el opuesto necesario a las labores domésticas, que a su vez estabilizaba las categorías de mujeres buenas y malas, y de la vida pública y privada. En virtud de que casi todas las prostitutas provenían de las clases bajas y dado que vendían su cuerpo por dinero, la prostitución representaba un desafío para los fervores centrales de la ideología burguesa, amenazando con acabar con la noción de tener esferas separadas. Las autoridades del gobierno francés, en un intento por controlar esta amenaza idearon un sistema para registrar a las prostitutas ante la policía. Una prostituta registrada tenía que someterse a una revisión médica regular para detectar enfermedades venéreas, tenía restricciones para trabajar en ciertos lugares, sólo podía hacerlo por las noches y se le prohibía el uso de ropa provocativa, así como de ademanes obscenos en público.

La cultura de la prostitución, así como muchos otros aspectos de la vida parisina, se transformaron debido al proyecto de desarrollo urbano de Haussmann. Se demolieron calles enteras donde se encontraban los burdeles, las rentas aumentaban y se tuvo que trasladar a los límites a las tradicionales maisons closes. Mientras tanto, el centro de la ciudad se desarrollaba el espectáculo de la vida moderna, con más dinero y con nuevos sitios para la recreación y el entretenimiento, desde parques públicos hasta cabarets. El número de prostitutas registradas disminuyó precipitadamente, en tanto que la prostitución no registrada, o clandestina aumentaba. El espectro de una ciudad inundada por la sexualidad femenina sin control aterrorizaba a muchos observadores contemporáneos. Con la llegada al poder del gobierno burgués de la Tercera República, que siguió a la sangrienta represión de la Comuna de la clase trabajadora en 1871,

los temores acerca de la prostitución se mezclaron con la desconfianza de las clases bajas, lo que avivaba las llamas del odio de clases. A finales del siglo, a pesar de la marcada presencia en el mercado de la cultura de cabaret de Montmartre, la prostitución estaba en declive, dado que las mujeres empezaron a tener nuevas oportunidades de trabajo, se casaban a edades más tempranas y había una mejoría general en los niveles de vida

Cédula expuesta en sala

El final del siglo diecinueve significó un momento muy importante en la historia de la impresión, que comprendía no sólo las hojas individuales y los álbumes de los artistas, sino también las esferas emparentadas como los libros ilustrados, las publicaciones, los libros de canciones, partituras, menús y carteles. Animados por el apoyo de los editores, librerías y coleccionistas, los artistas produjeron una serie impresionante de material impreso. Desde el relativo naturalismo de las imágenes en blanco y negro que se hacían para los libros de pintores, como el aguafuerte de Manet *Sonnets et eaux-fortes*, hasta las exuberantes litografías alisadas, estampadas y estilizadas con vivos colores del cambio de siglo, las impresiones ilustrativas con frecuencia representaban imágenes de mujeres.

Aunado a los textos y con el fin de dispersar las fronteras entre el dibujo y la palabra, las impresiones ilustrativas con frecuencia incorporaban inscripciones. Esta integración se volvió más común hacia finales del siglo, cuando se vinculó a las superficies curvilíneas de los diseños Art Nouveau. Como respuesta al estado de ánimo de ansiedad de cara a la desarticulación modernista, hacia el fin-de-siècle, los simbolistas se volcaron hacia lo interno, los sueños, las fantasías y las visiones, en las que con frecuencia se encasillaba a las mujeres como vírgenes o como prostitutas, mientras que los progresistas realistas enganchaban el arte a la causa del cambio social.

Las mujeres como mercancías: El aumento del consumismo y la edad de oro de los carteles franceses

París, ciudad del espectáculo, del consumo, de multitudes vagando, de flâneurs, de tiendas departamentales, ferias internacionales y entretenimiento de todo tipo, era también el terreno productivo del cartel de publicidad moderno. Durante las dos últimas décadas del siglo diecinueve, las paredes y los kioscos de cada colonia de la ciudad estaban cubiertos con coloridas imágenes, que se producían mediante nuevas técnicas de impresión y que patrocinaban editores, dueños de cabarets y fabricantes de bienes de consumo. Diseñados por pintores e ilustradores prominentes, los carteles contenían los ganchos del arte moderno, el ojo, líneas contagiosas, composiciones asimétricas, extraños puntos de vista y atrevidos y suaves colores que usaban para vender mercancías.

Con frecuencia, los carteles de fines del siglo diecinueve en Francia incorporaban imágenes seductoras de mujeres, que jugaban al combinar el cuerpo femenino y la mercancía de consumo como objetos de deseo. Saturados con el mito del placer del fin-de-siècle parisino, los carteles se introdujeron en nuestra cultura moderna de medios masivos. Los carteles, que en un principio se vieron como una nueva y prometedora forma de arte, no eran sólo considerados como herramientas efectivas del mercado, sino que también los vendían los vendedores de arte, incluyendo en exposiciones y eran muy solicitados por los coleccionistas. Después del cambio de siglo, con la idea de enmarcar el arte refinado muy lejos de los conceptos materialistas, los carteles publicitarios empañaron su reputación debido al hecho de ser considerados como artículos de consumo y se incorporaron en la categoría de reciente definición de arte comercial.

Lista de obra

PINTURA

1. **JEAN BÉRAUD 1848-1936**
Arlequin, 1897
Cleo sobre tela
142,5 x 83,2 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
2. **WILLIAM ADOLPHE BOUGUEREAU 1825-1906**
Belleza romana, 1904
Cleo sobre tela
180,4 x 81,2 cm
Col. particular
3. **WILLIAM ADOLPHE BOUGUEREAU 1825-1906**
La playeda perdida, 1884
Cleo sobre tela
195,6 x 95,3 cm
Col. particular
4. **ADOLPHE RENÉ LEFEBVRE 1840-1868**
Bucante, s/f
Cleo sobre tela
107 x 181 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
5. **PIERRE PUVIS DE CHAMANNES 1824-1898**
Allegria del dolor, s/f
Cleo sobre tela
39,5 x 25,5 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
6. **PIERRE RIBERA 1867-1932**
Entre dos luces, s/f
Cleo sobre tela
56 x 95,5 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
7. **PIERRE RIBERA 1867-1932**
Mañana de sol, s/f
Cleo sobre tela
199 x 11 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
8. **ALEXANDRE LOUIS MARIE THÉODORE RICHARD 1782-1858**
Adolescente contemplando un paisaje, s/f
Cleo sobre tela
77 x 53,5 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
9. **JULES-EMILE GAINTIN (1829-1894)**
Viata e la fabrica de guantes, 1872
Cleo sobre tela
82,7 x 64,8 cm
Col. particular
10. **LOUIS-MARIE DE SCHRYVER 1862-1942**
La avenida de Bois en Bobine; mañana de primavera, 1902
Cleo sobre tela
70,5 x 102,9 cm
Col. particular
10. **LOUIS-MARIE DE SCHRYVER 1862-1942**
Vendedores de flores, al Eliseo, 1896
Cleo sobre tela
55,8 x 47 cm
Col. particular
11. **JAMES-JACQUES-JOSEPH TIGOT 1836-1902**
L'Esthétique (au Louvre), s/f
Cleo sobre tela
64,8 x 44,5 cm
Col. particular
12. **EDOUARD VULLARD 1868-1940**
El brigitto, s/f
Cleo sobre cartón
39 x 29,3 cm
Col. particular

Acuarela y gouache

14. **LÉON DAX**
Encuentro en el bosque de Boboia, ca. 1890
Acuarela sobre papel
47 x 19,5 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de los señores Herbert Litman
15. **CLÉMENTINE-HÉLÈNE DUFAU 1869-1937**
Madre e hija, ca. 1900
Acuarela y grafito sobre papel
38 x 22,5 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Carlota A. Holstrom
16. **JULES-ALEXANDRE GRÜN 1868-1934**
Casino de París, ca. 1900
Acuarela, gouache y lápiz carboncillo
110,5 x 82 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
17. **CHARLES LAPIERRE**
(llamado Carl Hepp)
Mujer con uniforme de soldado, 1895
Acuarela sobre papel
35,3 x 13 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación del Fondo en Memoria de Lilian Litson
18. **W. LUC**
Velada en el Moulin-Rouge, 1897
Acuarela y gouache sobre tela
49 x 32 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Harold y Barbara Kaplan
19. **GUSTAVE MOREAU 1826-1898**
Sabina, ca. 1873
Acuarela sobre papel
26 x 18,5 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación de los Hermanos Lehman
20. **GUSTAVE MOREAU 1826-1898**
Pezes, 1867
Acuarela sobre papel
28 x 18 cm
Col. particular
21. **PIERRE AUGUSTE RENOR 1841-1919**
Beñita, ca. 1885
Acuarela y gouache sobre papel
30 x 24 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de los señores Archie O. Joslin
22. **AUGUSTE RODIN 1840-1917**
Destrucción de pila, s/f
Acuarela y lápiz sobre papel
31,2 x 20,1 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Hans Arnhold
23. **HENRY SOMMI 1844-1907**
El Eliseo Montmartre, ca. 1890
Acuarela y tinta sobre papel
32 x 20,8 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Kenneth Wheeler
24. **HENRY SOMMI 1844-1907**
Retrato de mujer, ca. 1895
Acuarela sobre papel
36 x 22 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
25. **JEAN VEBER 1868-1924**
Yvette Guilbert, 1895
Acuarela sobre papel
25,8 x 23,4 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Carlota A. Holstrom

ESCULTURA

Bronce

26. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Balearina con cristales, ca. 1904
 Bronce
 22.8 x 8 x 7.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
27. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Balearina española, ca. 1900
 Bronce
 19 x 7.8 x 11.1 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
28. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Baladora o balearina, de la serie de cuatro estatuas ca. 1898
 Bronce
 14 x 14.6 x 12.6 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
29. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Baladora o balearina, de la serie de cuatro estatuas ca. 1898
 Bronce
 20.3 x 10.0 x 10.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
30. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Baladora o balearina, de la serie de cuatro estatuas ca. 1898
 Bronce
 20.3 x 10.5 x 10.4 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
31. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Baladora o balearina, de la serie de cuatro estatuas ca. 1898
 Bronce
 21 x 13.3 x 12.9 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
32. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
La boffe Otero, ca. 1898
 Bronce
 17.2 x 23 x 13 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
33. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Destruído en cucullas, s/f
 Bronce con soporte de madera
 17.8 cm altura
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
34. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
En el Molino de la Galocha, balearina, ca. 1903
 Bronce
 21 x 12.8 x 10.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
35. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Loie Fuller, ca. 1897
 Cerámica vidriada
 45.7 x 48.4 x 3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
36. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Loie Fuller, de la serie de seis estatuas, ca. 1896
 Bronce
 21 x 20.4 x 17.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
37. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Loie Fuller, de la serie de seis estatuas, ca. 1896
 Bronce
 22.5 x 15.3 x 12.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
38. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Loie Fuller, de la serie de seis estatuas ca. 1896
 Bronce
 19.7 x 18.8 x 13.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel

39. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Lois Fuller, de la serie de seis estatuas, ca. 1899
 Bronce
 18.5 x 23.3 x 13.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
40. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Lois Fuller, de la serie de seis estatuas, ca. 1899
 Bronce
 22.3 x 15.4 x 11 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
40. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Lois Fuller, de la serie de seis estatuas, ca. 1899
 Bronce
 18.4 x 13 x 18 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
41. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Mujer con gata, ca. 1897-98
 Bronce
 23.5 x 10.3 x 7.0 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
42. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1832**
Shene y pulpo, ca. 1900
 Bronce
 20.3 x 17.0 x 22.0 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
43. **LOUIS FERNAND MOREL 1887- siglo XX**
Ballerine con bambinos, 1918
 Bronce
 57.2 x 40.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de los señores Herbert D. Schimmel

DIBUJO

Lápiz, tinta y grafito

45. **JEAN LOUIS FORAIN 1862-1931**
Ballerina, s/f
 Graitto y tinta sobre papel
 33 x 24.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación del Legado de Raymond V. Carpenter
46. **LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961**
Mujer desnuda en la cama con la Muerte, ca. 1895
 Lápiz carbónico sobre papel
 20 x 18 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey
 Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
47. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
Muchacha peinando su cabello, ca. 1895
 Lápiz de color sobre tela
 38.7 x 27.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey
 Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse

Pastel

48. **HENRI BOUTET 1861-1919**
Lavanderos en el Puente de la Tournele, ca. 1895
 Pastel sobre papel
 93 x 43.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey
 Adquisición del Fondo Kenneth Wheeler
49. **JULES CHÉRET 1896-1933**
Estudio del cartel. Quinquina Dubonnet, 1895
 Pastel sobre papel
 102 x 77 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey
 Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
50. **HENRI-GABRIEL BELS 1867-1936**
La galería, 1895
 Pastel sobre papel
 21 x 12.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación anónima

61. HENRI-GABRIEL IBELS 1867-1936
Los bajos negros, ca. 1895
Pasta sobre papel
23.5 x 15 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación del Fondo en Memoria de Ullian Litten
62. HENRI-GABRIEL IBELS 1867-1936
Señorita Olympia, 1893
Pasta sobre papel
53.3 x 17 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación del Fondo en Memoria de Ullian Litten
63. PIERRE RIBERA 1867-1932
La lectora, s/f
Pasta sobre papel
46 x 35 cm
Museo Nacional de San Carlos, INBA
- IMPRESO
Litografía
64. EDOUARD AMAN, JEAN 1860-ca. 1936
Señorita Moreno la Comedia Francesa, ca. 1898
Litografía
73.7 x 58.4 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo Amigos del Museo
65. GEORGE AURIOL 1867-1938
Bosque es Calaf Herito, cielo estrellado.
Ilustración publicada en: L'Estampe originale, Album II, 1893
Litografía
49.4 x 32.6 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo Amigos del Museo
66. PIERRE BONNARD 1867-1947
Mujer con paraguas, ilustración publicada en: Album de la Revue blanche, 1895, 1894
Litografía
22 x 12.7 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
67. PIERRE BONNARD 1867-1947
Salón de los Clés, 2ª exposición de ensamble, 1898
Litografía
61.3 x 42.5 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación de Harold y Barbara Kaplan
68. EUGÈNE CARRIÈRE 1849-1906
Retrato de la señora Carrière, 1893
Litografía
18 x 12.5 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
69. ALEXANDRE-LOUIS-MARIE CHARPENTIER 1866-1908
Macho y niño, 1894
Litografía
33 x 30 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
70. ALEXANDRE-LOUIS-MARIE CHARPENTIER 1866-1908
Mujer leyendo, ca. 1890
Litografía
19 x 22.0 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo Amigos del Museo
71. HANS CHRISTIANSEN 1866-1946
Mujer con cachorro, ilustración publicada en: L'Estampe moderne, 1897
Litografía
35.2 x 22.3 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación de los señores Herbert Litten
72. MAXIME DETHOMAS 1867-1929
Impresionistas y Simbolistas, 1ª exposición, 1890
Litografía
91.4 x 65.2 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo Herbert Litten
73. HENRI-PATRICE DILLON 1861-1909
Comenzando la sesión en el taller, 1890
Litografía
20.2 x 40 cm
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de los señores Herbert Litten

64. **CLÉMENTINE-HÉLÈNE DUFAU 1869-1937**
La revista, ca.1898
 Litografía
 24 x 32,7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Donación de Herold y Barbara Kaplan
65. **HENRI-JACQUES-ÉDOUARD EVENEPOEL 1872-1898**
En la plaza. Ilustración publicada en: L'Estampe moderne, 1897
 Litografía
 33 x 23 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Donación de los señores Herbert D Schimmel
66. **GEORGES DE FEURE 1868-1943**
El regreso, 1897
 Litografía
 31.5 x 25.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Donación de los señores Herbert Litman
67. **GEORGES DE FEURE 1868-1943**
En un sueño, 1897
 Litografía
 33 x 31.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo de Arte Carlota A. Holstrom
68. **GEORGES DE FEURE 1868-1943**
La mujer fatal, 1898
 Litografía
 32.8 x 25.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Museo
7. **ANTONIO DE LA GANDARA 1862-1917**
Dama con tocado (bouquet) de plumas, 1874
 Litografía
 73.7 x 58.4 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
69. **ANTONIO DE LA GANDARA 1862-1917**
Mujer con vestido negro, ca.1895
 Litografía
 68.7 x 18.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
71. **FERNAND GOTTLÖB 1873-7**
Cartel de la 2ª exposición de Pintores
 Litografía, 1890
 Litografía
 140.5 x 98.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
72. **EUGÈNE-SAMUEL GRASSET 1841-1917**
Morfinómano. Ilustración publicada en: L'Album d'estampes originales de le Galerie Volard, 1897
 Litografía
 42.5 x 32 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo Amigos del Museo
73. **HENRI HÉRAN 1864- siglo XX**
Cloacas, 1899
 Litografía
 50.3 x 21.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo de Arte Marion y Alan Matlin
74. **HENRI HÉRAN 1864- siglo XX**
Salón, 1899
 Litografía
 48.8 x 28.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo de Arte Marion y Alan Matlin
75. **HENRI-GABRIEL BELO 1867-1936**
El 27. Portada de una hoja de canción, (Le 27, Cover Illustration for a song sheet) 1895
 Litografía con estencil coloreado
 17.7 x 15 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Museo
76. **LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961**
La misa a Terpsichora, 1893
 Litografía
 55.8 x 35.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Donación de Reese y Marilyn Arnold Palley

77. **ALEXANDRE LUNOK 1863-1916**
Dames, 1894
 Litografía
 23.1 x 38.9 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo de Arte Marion y Alan Mathin
78. **ALEXANDRE LUNOK 1863-1916**
Ed. S agit Casa de Imprenta, Calle de Chateaucum número 39, Paris, 1884
 Litografía
 16.3 x 21.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
79. **ALEXANDRE LUNOK 1863-1916**
La luz, 1893
 Litografía
 32.8 x 27.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
80. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
La guerra, ca. 1889
 Litografía
 57 x 46 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de los señores Herbert D. Schimmel
81. **EUGÈNE OGÉ 1861-1938**
Una mujer del placer, 1900
 Litografía
 47.8 x 60.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Mindy y Ramon Tutitz
82. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Americas, ca. 1895
 Litografía
 25.5 x 17.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
83. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
La bella Otero, ca. 1895
 Litografía
 40.2 x 28.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
84. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
De coronas, ca. 1898
 Litografía
 43 x 32.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
85. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Estudio de desnudo, ca. 1891
 Litografía
 37.7 x 26 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
86. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Las hermanas: Bertson, ca. 1895
 Litografía
 30.5 x 23.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
87. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Las pequeñas máquinas de escribir, 1896
 Litografía
 30.3 x 22 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
88. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Tres mujeres desnudas se bañan, ca. 1894
 Litografía
 21.9 x 34.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
89. **HERMANN RENÉ GEORGES PAUL (llamado Hermann-Paul) 1874-1940**
Y las embriagueces del edulcor. Ilustración publicada en: La Vie de Madame Quiconque, no. 7, 1894
 Litografía
 30.7 x 24.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman

80. **VICTOR EMILE PROUVÉ 1868-1943**
El opio, 1884
 Litografía
 73.8 x 58.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo de Arte Generación
- 1002
 90. **GEORGES TOINE ROCHEGROSSE 1869-1938**
Louise, 1900
 Litografía
 78.2 x 58 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
91. **THÉODORE VAN RYSSELBERGHE 1862-1938**
Por el mar, 1899
 Litografía
 24.5 x 42.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marian y Allan Matlin
92. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1868-1923**
Disputa de muchachos, 1895
 Litografía
 40.2 x 32.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Norma B. Bertman
93. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1868-1923**
Mayo 1877, ca. 1894
 Litografía
 50.3 x 38.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Norma B. Bertman
96. **JACQUES VILLON 1876-1963**
Ballerina en el Moulin-Rouge, 1890
 Litografía
 28.1 x 22.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Artigos del Museo
- Grabados**
95. **GEORGE AURIOL 1863-1938**
Monde Le Chat Noir, ca. 1895
 Estanol y fotocolor sobre cobre
 12 x 9.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
97. **ALBERT BESNARD 1849-1934**
El almuerzo, ca. 1895
 Aguafuerte con punta seca
 20 x 12.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Legado de Raymond V. Carpenter
98. **BERNARD BOUTET DE MONVEL 1884-1949**
La peltretera, 1905
 Aguafuerte y gouache
 30.1 x 40.6 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Fondo en Memoria de Lillian Litten
99. **BERNARD BOUTET DE MONVEL 1884-1949**
La letrada, 1903
 Aguafuerte
 27.5 x 18.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo de Arte Generación 1937
100. **BERNARD BOUTET DE MONVEL 1884-1949**
Las estudiantes, 1911
 Aguafuerte
 14.5 x 25 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
101. **FRANÇOIS-RUPERT CARABIN 1862-1932**
La estudiante, 1890
 Grabado en relieve sobre papel
 20.8 x 17.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Préstamo de los señores Herbert D. Schimmel
102. **MARY CASSATT 1844-1926**
El gorro, ca. 1891
 Finta seca
 18.5 x 13.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Legado de Raymond V. Carpenter
103. **MARY CASSATT 1844-1926**
Madre e hijo, 1890
 Finta seca
 23.3 x 16.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Legado de Raymond V. Carpenter

104. MARY CASSATT 1844-1928
Reflexión, ca.1890
Punta seca
26 x 17,3 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación del Legado de Raymond V. Carpenter
106. EDGAR CHAHINE 1874-1947
Figura femenina, ca.1900
Agua-tinta
46,6 x 17 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Donación de Marion y Alan Mattlin
108. CHARLES-JEAN-LOUIS COURTRY 1846-1897
En el taller de Henri Boulet, ca.1895
Agua-tinte
16,8 x 12,2 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
107. EUGÈNE DELÁTRE 1864-1938
La Muerte vestida con abrigo, ca.1897
Agua-tinta y agua-tinte
51 x 33 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo Herbert Ullman
108. MAURICE DELCOURT 1878-1916
Mujeres, ca.1900
Grabado en madera
34,8 x 20,7 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
109. CLAUDE DENIS 1878 = siglo XX
En la carrera de Auteuil, ca.1905
Agua-tinte y acuarela
37,3 x 52,8 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
108. ÉMILE-ALFRED DEZAUNAY 1864-1938
Plongeur et Déesse, ca.1900
Agua-tinta con acuarela
25 x 32 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo de Arte Marion y Alan Mattlin
111. JEAN LOUIS FORAIN 1862-1931
El café de la Nouvelle Athènes, 1876
Agua-tinte
15,5 x 11,7 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Donación de Reese Myrllyn Arnold Philey
112. JEAN LOUIS FORAIN 1862-1931
Frontispicio para Marie, 1879
Agua-tinte y acuarela
13 x 10,4 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Museo
113. EUGÈNE-SAMUEL GRASSET
1841-1917
Vitrólense, ilustración publicada en:
L'Estampe originale, Album VI, 1894
Esténcil y litografía
39,3 x 27,5 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición de Norma B. Bartman
114. PAUL CÉDAR HELLEU 1868-1927
Retrato de mujer, ca.1905
Punta seca
38,5 x 30 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Museo
114. PIERRE-GEORGES JEANNOT 1848-1934
En la playa, ca.1900
Acuarela, agua-tinte y punta seca
23 x 32,8 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, Adquisición del Fondo Herbert Ullman
116. FRANCIS JOURDAIN 1876-1968
Mujer en la sombra, ca.1900
Agua-tinte y acuarela
53,5 x 39 cm
The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
Adquisición del Fondo Mindy y Ramón Tuttle

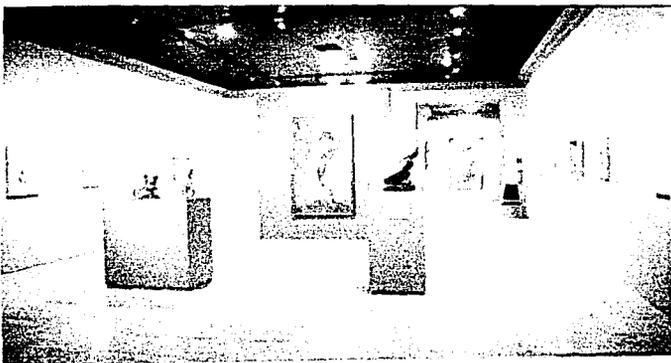
117. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
La Anunciación. Ilustración publicada en: Le Livre d'heures, 1893
 Aguafuertes
 32.7 x 51.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
118. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
En el ber, 1908
 Aguafuertes y punta seca
 35.7 x 25.1 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
119. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
El gfo (On s'e bourse), 1893
 Aguafuertes y aguafuertes
 37.1 x 22 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
120. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
Mater Involata. Ilustración publicada en: Le Livre d'heures, ca. 1890
 Aguafuertes
 20.5 x 37.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
121. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
La muerte no tiene hembra, ca. 1895
 Aguafuertes y punta seca
 13.3 x 28.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
122. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
Las desnudas, 1893
 Aguafuertes y aguafuertes
 30.8 x 21.7 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
123. LOUIS-AUGUSTE-MATHEU LEGRAND 1863-1961
Primera lección, 1893
 Aguafuertes y aguafuertes
 37 x 22 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Donación de Reese y Marilyn Arnold Paley
124. AUGUSTE LOUIS LEPÈRE 1849-1918
Embarcadero en Girona, Burdeos, 1897
 Aguafuertes y aguafuertes
 27.5 x 33.8 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
125. AUGUSTE LOUIS LEPÈRE 1849-1918
Los inventores, 1893
 Barniz blando, aguafuertes y aguafuertes
 38 x 21.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Adquisición del Fondo de Arte Contemporáneo 1944
126. EDOUARD MANET 1832-1883
Flor acólita. Ilustración publicada en el poema de Armand Renaud: Sonnets of Eaux-Fortes, 1899
 Aguafuertes y aguafuertes
 10.1 x 10.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
127. EDOUARD MANET 1832-1883
Olimpia, 1867
 Aguafuertes y aguafuertes
 8.8 x 18.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
128. CHARLES MAURIN 1866-1914
El baño, 1895
 Aguafuertes y aguafuertes
 37.5 x 27.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey.
 Adquisición del Fondo David A. y Mildred Morse
129. CHARLES MAURIN 1866-1914
Cabeza de muchacha con paisaje, ca. 1890
 Grabado en madera coloreado
 73.8 x 58.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo

130. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
Desnudo, 1901
 Aguafuerte y aguatinta
 38.2 x 32 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred Morse
131. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
Mostrando con una vista de París, ca. 1900
 Aguafuerte
 26.7 x 49.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marion y Allan Matlin
132. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
Muchachos sentados en una banca, ca. 1895
 Batazo blanco, aguafuerte y aguatinta
 27.2 x 22 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Amigos del Museo
133. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
Mujer con muñeca, 1898
 Aguafuerte
 27.5 x 18.4 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Lucien Goldschmidt
134. **CHARLES MAURIN 1866-1914**
La traidora de naples, 1901
 Aguafuerte y aguatinta
 18 x 13 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
135. **FERDINAND MICHEL 1877-1930**
En el café, ca. 1900
 Aguafuerte y aguatinta
 20.9 x 20 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marion y Allan Matlin
136. **VICTOR BIGNOT 1872-1944**
Afeitado a la estampa, ca. 1900
 Aguafuerte
 46 x 33 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
137. **ALFREDO MÜLLER 1869-1939**
En el Moulin-Rouge, 1900
 Aguafuerte y aguatinta
 35.5 x 33.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo de Arte Generación
- 1007
 138. **ALFREDO MÜLLER 1869-1939**
Suavito Después con poco de zorrillos, 1899
 Aguafuerte y aguatinta
 48.5 x 32.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Harold y Barbara Kaplan
139. **JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI 1860-1924**
Desayuno, 1895
 Aguafuerte y punta seca
 47 x 22 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo Herbert Litman
140. **RICHARD RANFT 1862-1931**
Circo. Ilustración publicada en: L'Estampe moderne, 1897
 Aguafuerte y aguatinta
 29.7 x 37.6 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marion y Allan Matlin
141. **RICHARD RANFT 1862-1931**
Las Modistas (Les trottoirs). Ilustración publicada en: L'Estampe originale, Album VIII, 1894
 Aguafuerte y aguatinta
 42.5 x 25.9 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse
142. **RICHARD RANFT 1862-1931**
El regreso del baile de los franceses, ca. 1900
 Aguafuerte y aguatinta
 30.5 x 39 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
143. **EMMANUEL ROBBE 1872-1936**
Ciclos, 1903
 Aguafuerte, aguafuerte y punta seca
 30.5 x 25 cm
 The Jane Voorhees Zimmerl Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mildred H. Morse

144. **FÉLIXEN JOSEPH VICTOR ROPS 1833-1898**
El Inapeto, 1875
 Aguafuerte
 18.7 x 11.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
145. **THÉODORE VAN RYSSELBERGHE 1882-1926**
Lois Fuller, ca. 1895
 Aguafuerte
 32.4 x 24.4 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de los señores Edward Quinn
146. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1869-1923**
Belacá de invierno. Ilustración publicada en: Gif Blas Illustré, 13 Mars 1890, 1896
 Fotodivulgo
 x 23 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marion y Allan Martin
147. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1869-1923**
Muchachos y pichón, 1891
 Aguafuerte y aguatinta
 24 x 12.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mikred H. Morse
148. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1869-1923**
Mujer acostada, 1902
 Aguafuerte
 29.5 x 29.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Compra del Fondo Mindy y Ramón Tübbitz
149. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1869-1923**
Redada. Ilustración publicada en: Gif Blas Illustré, 18 June 1895, 1895
 Fotodivulgo
 24.5 x 23.3 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de Marion y Allan Martin
150. **THÉOPHILE-ALEXANDRE STEINLEN 1869-1923**
La sala de tres modistas, 1900
 Pluma seca
 14.9 x 22.5 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mikred H. Morse
151. **JAMES JACQUES JOSEPH TISSOT 1836-1902**
La blanca del jardín, 1885
 Medias tinta
 41.8 x 35.4 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Museo
152. **SUZANNE MILADON 1866-1938**
Madre bebiendo a su hijo dormido de la chimenea, ca. 1900
 Sanguina
 33 x 42 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación de David A. y Mikred H. Morse
153. **FÉLIX EDOUARD VALLOTTON 1866-1926**
Las tres bebiendo, 1894
 Grabado en madera
 18.2 x 11.2 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Adquisición del Fondo David A. y Mikred H. Morse
154. **ANDERS ZORN 1860-1920**
El veloz, 1891
 Aguafuerte
 31.5 x 23 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Legado de Raymond V. Carpenter
155. **ANDERS ZORN 1860-1920**
Joven con cordero, 1891
 Aguafuerte
 16 x 12 cm
 The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Donación del Legado de Raymond V. Carpenter



Invitación a la inauguración de la exposición con
el fragmento de la obra de:
William Adolphe Bouguereau
La pleyade perdida, 1884
Óleo sobre tela
Obra utilizada como imagen



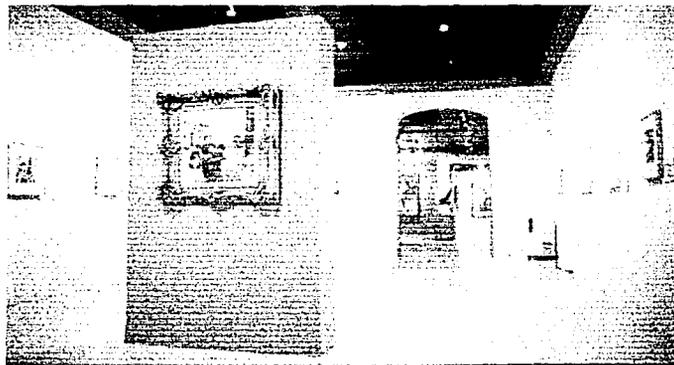
Segunda sala de exposición. Al fondo la obra de:
Willem Adolph Bouguerau
La pléyade perdida, 1884
Óleo sobre tela

Diferentes esculturas realizadas por François-Rupert
Carabin



Últimas salas de exposición. Disposición
museográfica

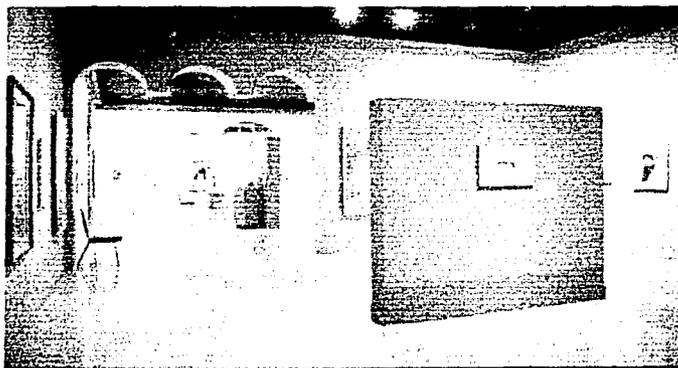
Primera sala de exposición. Al frente obra de:
Louis-Marie de Scheyver
Vendedora de flores, el Eilaso, 1896
Óleo sobre tela



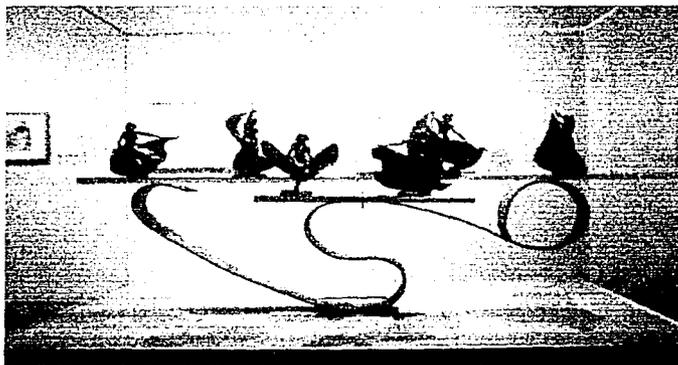
Cuarta sala de exposición. Al fondo obra de:
Auguste Rodin
Deseñudo de pie, s.a.
Acuarela y lápiz sobre papel.



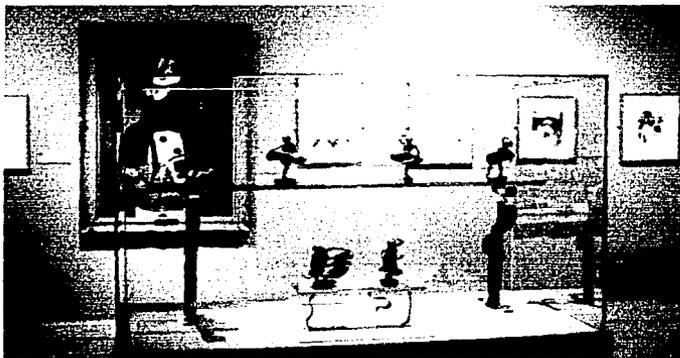
Disposición museográfica de salas centrales



Base realizada para la serie de :
Francoise-Rouper Carabin
Las bailarinas, ca. 1896



Serie de François-Rupert Carabin sobre la bailarina
Lola Fuller, ca. 1898.



Escultura de:
François-Rupert Carabin
Bailarina española, ca. 1900
Bronce



Espacio museográfico en relación al público



Inauguración de la exposición, Patio oval de San Carlos



Fachada del Museo de San Carlos con pendones
diseñados para la promoción de la exposición



Catálogo de la exposición



Exposición Arte en tiempos de Goethe

Noviembre 2000 – Febrero 2001

La Dra. Birgit Verwibe (investigadora de la Galería Nacional de Arte de Berlín), concibió esta exposición que consta de 79 obras que logran representar este vasto periodo de la historia del arte alemán, entre óleos, esculturas y grabados, pertenecientes al acervo de la Galería Nacional de Arte de Berlín.

Esta exhibición ha sido expuesta en diferentes sitios de Alemania desde 1999, en el llamado "año de Goethe".

Gracias a la Galería Nacional de Arte de Berlín, el Instituto Goethe de la ciudad de México, fue posible observar en el Museo Nacional de San Carlos esta exhibición, con la que se deseó entablar vínculos con instituciones de gran talla.

Arte en tiempos de Goethe, una época fascinante en la que el arte se vio envuelto en un período de constantes cambios que dieron como resultado el surgimiento de nuevas corrientes que se complementaban y fluían al mismo tiempo, tales como el barroco tardío, la tendencia clasicista del romanticismo y el realismo temprano.

Sin lugar a dudas, la vida y obra de Goethe reflejan fielmente la esencia de su entorno que oscilaba entre el clasicismo y el romanticismo. Desde joven desarrolló un interés profundo por el arte, siendo la obra plástica la primera de sus inquietudes, es por ello que, la gráfica de un genio como él, esta lejos de ofrecer solamente un simple objeto de curiosidad.

Una de las características de la producción tanto poética como plástica de este artista es su pasión por la naturaleza. Sus creaciones gráficas intentan traducir los pensamientos de su mente, aunque nunca llegan a expresar su genio completamente. Afortunadamente encuentra en la poesía un medio de expresión, por la que da a conocer todo su pensamiento

filosófico. El gusto por el arte y sobre todo la reflexión por éste, juegan un papel muy importante en la vida de este gran autor.

Su fascinación por el orden, la calma y la armonía, generan la particular alquimia espiritual con la que logra realizar sus obras.

Su viaje a Roma, lo revela como un apasionado del tema clásico, pero esta pasión le hace aclarar aun más su inclinación a la literatura como forma de expresión. Aunque cabe señalar que no deja definitivamente el dibujo, lo toma como un gusto, en el que imprime elementos románticos mezclados con el más puro orden clásico.

Una de las tantas tareas que desempeñó fue la de director de teatro, al tiempo de ser un gran mecenas para los artistas plásticos de la época, que consideraba buenos exponentes de su tiempo e ideología. Esto, aunado a su incesante trabajo como teórico del arte lo hacen un pilar fundamental en la cultura alemana.

No obstante, una de las constantes de Goethe era su postura ambivalente, ya que por una parte, afirmaba que otorgar importancia a los estados de ánimo, y a aspectos como lo fantástico esta informalidad, disminuía la esencia del arte, características fundamentales del romanticismo, a pesar de ello, nunca le negó el reconocimiento e incluso en algunas ocasiones sus trabajos pasaron de lo clásico a lo romántico.

Conocer este periodo de la historia, nos ayuda a adentrarnos en un mundo que oscila entre dos tendencias artísticas completamente antagónicas, y nos otorga la oportunidad de observar una lucha de corrientes de pensamiento.

Es este momento tan especial de la historia del arte alemán, que el Museo Nacional de San Carlos exhibió con ocasión del 250 aniversario del nacimiento de Johann Wolfgang Goethe, el «*Arte en tiempos de Goethe*», abarcando diversas temáticas que van desde paisajes y retratos

de corte clásico y romántico, hasta escenas históricas. Incluyó obras de artistas tan importantes como Anton Graff (1736-1813), Philippe Hackert (1737-1807), Joseph Anton Koch (1768-1839), Johann Gottfried Schadow (1764-1850), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Carl Blechen (1798-1840) y Caspar David Friedrich (1774-1840), entre otros. En quienes Goethe ejerció una gran influencia.

Esta selección de obras se propuso brindar una visión histórica del desarrollo artístico de Alemania entre los años 1775 y 1835, centrados en temas como: "Naturaleza e ideal", "Poetas y pensadores", "Mujeres de tiempos de Goethe", "Mitos antiguos y tradiciones cristianas", "Romanticismo", "Viaje a Italia", "Estudios de naturaleza", "Pintores, escultores y arquitectos», y como último tema "Cuadros históricos".

A la par de su trabajo artístico Goethe fue un incansable investigador científico, lo cual se ve impreso en su trabajo plástico. Algunos se encuentran incluidos en esta exposición, tales como: *El valle del molino cerca de Jena*, fechada en 1809, realizada en lápiz sobre papel. En esta obra podemos percatarnos de la importancia que le daba a la naturaleza. Por un lado se muestra una postura totalmente artística al dar cierto carácter de espontaneidad, pero al mismo tiempo un minucioso trabajo de observación digno de un científico.

Un paisaje tal vez común, pero que nos refleja el pensamiento y el sentir del artista. Podemos apreciar la tranquilidad de su obra, que da un dejo de constante movimiento de la naturaleza. Se puede imaginar en este tipo de representaciones al autor caminando por esos pasajes, meditando y contemplado, en una especie de comunión con su entorno, como gran naturalista. Otra de las obras exhibidas es *Paisaje cerca de Karlsbad*, realizada en 1810, en pluma y sepia sobre papel. Una obra donde podemos advertir el estilo tan característico de Goethe como artista gráfico.

Portal abierto con casa, Cerca de Ilmenau y Paisaje con río, son obras en las que podemos admirar y comprender el pensamiento filosófico de Goethe, enmarcadas por artistas que compartieron su pensar.

Un interesante trabajo se llevó a cabo al realizar esta exposición, pero al ser curada en Alemania fue difícil para el público mexicano observarla, ya que deseaba mostrar la historia alemana por medio de la influencia de Goethe, lo que no quedó muy claro en el visitante de san Carlos. La historia alemana no es muy popular, y menos aún la labor e influencia que Goethe tuvo en el arte, por lo que el periodo no fue muy bien ubicado.

Para su itinerancia en nuestro país se integró en la exposición el retrato de Humbolt ya que el personaje es importante en la historia de los dos países pretendiendo crear un vínculo, y una cronología que abría la exposición para ubicar al visitante en la época nombrando los sucesos históricos más destacados. A pesar de esta cronología y las cédulas temáticas de cada sala, fue una exposición muy complicada para el grueso de los visitantes y no contó con el público que se esperaba. El guión curatorial tocó temas que en ocasiones en lugar de ayudar al espectador, lo confundía, ya que el hilo conductor era la época y la vida de Goethe, y se suponía que cada cuadro tenía un particular relación con el poeta, pero en algunos casos la relación no quedaba clara. Las mujeres de la sala, "Mujeres en tiempo de Goethe", no compartían nada con él, tan solo el hecho de haber realizado la pintura en el periodo, pero el espectador quería encontrar un vínculo entre las mujeres retratadas y Goethe, el cual no existía o era realmente complicado de explicar. En ocasiones se sentía poca delimitación en los núcleos por lo que se podría llagar a pensar en poner una obra tanto en un núcleo como el otro.

La museografía fue bastante sencilla, haciendo alusión al periodo neoclásico rematando en las entradas con columnas clásicas, muy simples. Al no ser una exhibición muy grande, los espacios resultaron amplios esto, ayudó a observar mejor la obra, pero al mismo tiempo daba la sensación a los espectadores de ser una exhibición muy pequeña.

La gráfica desarrollada para esta exposición, no fue la excepción en cuanto a la problemática del presupuesto. El Instituto Goethe de México, participó como patrocinador en esta muestra, lo cual dejó en muchos de los casos la posibilidad de que la gráfica se realizara independiente al museo. Esto provocó que ningún soporte bidimensional concordara en la exposición. La invitación y los pendones lograron una concordancia visual, pero el catálogo y el cartel no comparten este diseño, ni uno acorde entre sí, lo cual resume la imagen de la exposición a tres diseños diferentes, con la utilización de tres óleos participantes dentro de la muestra. Siendo más que nada arreglos tipográficos con un fondo pictórico estético. Los colores utilizados en la museografía y en los soportes gráficos son totalmente opuestos, siendo que para la primera se utilizaron colores luminosos y cálidos, para los segundos se utilizaron colores oscuros, haciendo un llamado a lo *romántico* y la museografía a lo neoclásico, por lo que la ambigüedad fue un tema presente en todo momento y en todas las etapas de la exposición.

Para explicar el tema se manejaron las siguientes cédulas explicativas de cada tema:

Poetas y pensadores

Sin lugar a dudas uno de los principales pilares que sostuvieron el arte y el pensamiento que rodeó los tiempos de Goethe, fue el importante cuerpo de críticos y filósofos que dieron forma a las diferentes corrientes que se gestaron en la Alemania decimonónica.

El espíritu que resultó de las ideologías románticas y clasicistas fue tomado y vigorizado por la naciente nación alemana que requería, como parte de su programa de fortalecimiento patriótico, la continua presencia de sus héroes, pensadores y grandes figuras del pasado, cuyas vidas y disciplinas debían ser imitadas por los teutones del momento. Es por ello que los principales representantes de la plástica de esta época, no sólo por un deseo de glorificar a sus grandes figuras, sino también porque su sociedad así se los exigía, incidieron en la manufactura de pinturas, estatuas y monumentos de personajes célebres.

A esta práctica se encuentra dedicado el presente apartado de la exposición que muestra toda una galería de retratos de los principales pensadores del momento. Estos a su vez, estuvieron fuertemente vinculados a Goethe e influyeron en mayor o menor medida en su formación académica, desde sus estudios en la universidad de Leipzig hasta la configuración de sus más grandes obras.

Este conjunto de efigies que provienen de la mano de los más grandes exponentes del clasicismo alemán, evidencia uno de los géneros de la plástica más recurrentes a lo largo de la historia de la humanidad, el retrato. La perpetuación del individuo en el tiempo y el espacio, refleja el interés de los artistas, por representar a los principales pensadores de su

país. Entre ellos destacan el propio Goethe, Emanuel Kant, Christoph Gottsched, Gottlieb Klopstock, Alexander von Humboldt y Wilhelm Hegel, entre otros.

Los personajes se presentan con toda la jerarquía y dignidad que su rango les confiere, con una constante muy especial en cuanto al uso de un lenguaje iconográfico, semejante al utilizado en el arte cristiano de siglos anteriores, basado en la disposición de atributos que hablaban directamente de las cualidades del sujeto en cuestión.

Cédula expuesta en sala

Mujeres de tiempos de Goethe

Es bien sabido que a partir del último cuarto del siglo XVIII y durante todo el XIX, el papel de la mujer sufrió cambios radicales y que estos tuvieron tal impacto en la mentalidad de la época que se generó toda una corriente tanto en las artes plásticas como en las escritas, de tomarla como el icono de inspiración por excelencia.

En Alemania este fenómeno se dejó sentir en diversas representaciones de corte netamente burgués, principalmente retratos, que presentaban a acaudaladas mujeres, que en la mayoría de los casos, tenían relación con el mundo intelectual, tal es el caso de Henriette Herz y la poeta Elisa von der Recke, quienes formaban parte de la elite cultural de Berlín.

La escolarización obligatoria para ambos sexos se decreta en Prusia en 1717, provocando que a partir de 1750 la tasa de escolaridad femenina fuera del 86.6 % de un 100 %, lo que significó una verdadera revolución cultural que puso a las alemanas en ventaja en referencia a sus homólogas en el sur de Europa, en donde la educación estaba reservada a los varones. En Alemania el hábito femenino de la lectura empezó a tener un gran despeque.

Estas asiduas lectoras buscaban y encontraban en amistades un variado intercambio intelectual y en la escritura la seguridad y la realización personal que necesitaban, tras las traumáticas experiencias de matrimonios a temprana edad y vidas en exceso restringidas. El periodo de la sensibilidad con sus nuevas formas literarias de corte breve como la carta, el diario y la autobiografía, facilitó al género femenino la tentativa de dedicarse a la literatura.

Sin embargo las audaces propuestas de Goethe no encajaban del todo bien dentro del contexto moralino agrio del género femenino alemán, a quienes les resultaban hasta cierto punto chocantes e irrespetuosas a excepción -tal y como lo advirtió Nietzsche- de las mujeres judías. Por su parte Goethe no tenía muy buena opinión de la literatura femenina, ya que la consideraba como una actividad suplementaria, pues creía que la principal función de la mujer era el cuidado de sus hijos.

Este apartado de la exposición muestra un conglomerado de piezas que confluyen en un interés común: la representación de la mujer, ya sea en retratos de personajes famosos como la princesa Federica de Prusia o en idealizaciones clásicas, elaborados por grandes autoridades en la plástica del momento como Anton Graff, Tischbein y Wilhelm Schadow.

Cédula expuesta en sala

La tradición de las visitas a Italia por parte de los países de la Europa del norte, data de la época en que los emperadores germanos se trasladaban a Roma. Es a partir del Renacimiento, que este tipo de expediciones en busca de un acrecentamiento al acervo cultural, paulatinamente dejó de ser exclusivo de personajes de la realeza, teólogos y científicos. Con mayor frecuencia los artistas y letrados se dirigieron a Italia, donde confluían sitios históricos, vestigios de la Antigüedad, del Cristianismo temprano y del Renacimiento, un clima agradable, así como una sensación de libertad y alegría por las nuevas expresiones y experiencias, las cuales eran motivos suficientes para emprender la travesía.

A partir de 1780 las diferentes naciones de Europa se volcaron hacia Italia, ya no como una tutora, sino como la depositaria de objetos que fundamentaban una cultura deseosa de adaptarse a las formas y necesidades de una sociedad moderna. Entonces Roma se convierte en una ciudad cosmopolita, en donde artistas y aficionados de todas partes llegaron a confrontar su arte con las obras romanas. Así los alemanes, siguiendo a Winckelmann y a Mengs, viajaron a esta región y formaron una verdadera colonia germana, por lo menos tan importante como la inglesa. Entre los principales pintores que trasladaron temporalmente su residencia a la península itálica, están: Carl Gustav Carus, Franz Louis Catel y Karl Friedrich Schinkel. Los temas que más representaban eran las vistas de rincones pintorescos, el registro de ruinas de la Antigüedad, reinterpretaciones de escenas del pasado y de leyendas. En su mayoría, las obras eran realizadas a partir de los bocetos realizado in situ, en los estudios de los propios artistas con ambientaciones y escenarios idílicos.

Específicamente para los alemanes, el viaje a Italia se veía como un medio capaz de operar una transformación total en el individuo, una especie de recuperación del verdadero Yo. Así fue como Goethe asimiló su estancia en Italia de 1786 a 1788, al afirmar que sólo en Roma había logrado percibir lo que es realmente un ser humano.

Cédula expuesta en sala

La representación de escenas históricas a fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX fue muy utilizada por los pintores europeos dentro de un contexto en el que se estaban conformando los Estados-nación. Alemania buscó su unificación en una época en la que se encontraba dividida en un gran número de pequeñas naciones, principados y ciudades. La recuperación de lo medieval fue el impulso para forjar el sentido nacionalista y mirar hacia un pasado alemán basado en una autenticidad idealizada ajena a la contaminación de valores que no les pertenecían y que simbolizaban la influencia de la cultura francesa contra la cual estaban luchando debido a las invasiones napoleónicas.

Bajo la influencia de literatos como Goethe, los artistas representaron a personajes como el poeta italiano Torcuato Tasso, que en obras como *La Jerusalén liberada*, narró temas de las cruzadas con influencia de los cantares de gesta y las novelas de caballería. Asimismo, los pintores representaron temas de influencia medieval evidente como la de la fundación de la Orden Teutónica durante las cruzadas en 1189; grupo que luchó por la evangelización, colonización y germanización de ciudades estratégicas para la conformación del territorio integrado siglos después. Así, el romanticismo alemán fue pionero de entre las escuelas nacionales europeas, por conceder interés al temario medieval, sus orígenes históricos y a la inclusión del elemento popular con un concepto muy distinto al que se había utilizado antes.

Cédula expuesta en sala

A partir de un ensayo del inglés Luke Howard, sobre la clasificación de las nubes de 1816, Goethe trabajó uno propio, *Sobre la forma de las nubes según Luke Howard*, que publicó en 1820. Con ello despertó en numerosos artistas como en Carl Gustav Carus y Johann Christian Clausen Dahl, un gran interés por las manifestaciones de la naturaleza, tales como las formas de las nubes o las formaciones pétreas y geológicas. Las obras aquí presentes son testimonio de la dedicación al estudio y la observación científica del comportamiento de la naturaleza.

Goethe, lo mismo que muchos artistas alemanes, realizó excursiones a diversas regiones del continente europeo con el objetivo de llevar a cabo estudios en las Ciencias Naturales, especialmente sobre Mineralogía, Botánica y Meteorología. Con esto, fusionaba el trabajo artístico con el científico, a manera de bosquejo en donde la imagen reflejaba la realidad local.

Tras adoptar la teoría neoclásica de Pierre-Henri de Valenciennes que proponía bosquejar directamente del natural y la afirmación de Friedrich de que el artista debía estudiar la naturaleza en la naturaleza y no en los cuadros, los artistas emplearon la pintura al aire libre acercándose a la fuente primaria de su perfección.

En este sentido la descripción científica de los fenómenos celestes como registro preciso de las manifestaciones climatológicas, traspasa y objetiva un ámbito que había pertenecido exclusivamente al romanticismo: el infinito, lo elemental, el cielo con sus formas aparentemente tan caóticas e indefinidas, imagen de lo vivo, de lo permanentemente cambiante y transforma las formas de la naturaleza en símbolos de la conducta espiritual.

Sin embargo, cabe afirmar que no compiten con la naturaleza o reproducen una escena, ya que rechazan la imitación y la copia directa de la naturaleza como finalidad última de la obra de arte. Representan más bien la experiencia y el placer que emana de la observación, cerrando los ojos físicos para ver con los espirituales, como proponía Caspar David Friedrich.

Cédula expuesta en sala

El paisaje y la naturaleza como temas de representación, ya fueran de interés científico o histórico, habían sido utilizados en el pasado, pero dichas imágenes ocupaban una posición muy baja en la jerarquía de los géneros pictóricos. Gracias al ideal romántico de los alemanes y su planteamiento de que la naturaleza ocultaba un inexplicable misterio, la práctica de plasmar montañas, glaciares o volcanes significó la representación de la grandeza de Dios.

Es así como en el siglo XVIII surgió una percepción moderna de la naturaleza, alejada de los convencionalismos sociales y representada como un refugio místico. La naturaleza dice Goethe, es fuerza, grandeza, significatividad, diversidad y belleza.

Para los artistas románticos alemanes la naturaleza es el arte de Dios y es a través de ésta como Él, se relaciona con los hombres. El artista, por su parte, es un ser afortunado a quien Dios prestó la habilidad creativa para presentar al hombre, por medio de la obra de arte, como un bosquejo de la fuerza y el vigor de la naturaleza.

De este modo, la pintura se convertiría en el medio por el cual el idealismo sobre la verdad se haría aparente como la realidad. Y los paisajes expresarían esa emoción ante lo sublime de la naturaleza, reivindicando el género del paisaje dentro de la jerarquía temática del arte.

Romanticismo

A pesar de ser un fenómeno internacional, el romanticismo fue un movimiento extremadamente dispar. Surgió en el siglo XVIII y perduró hasta avanzado el XIX.

El yo, el sentimiento subjetivo, se habían convertido en el nuevo contenido del arte. De la fría visión con la que el neoclasicismo intentaba plasmar el mundo y en la que la razón jugaba un papel acentuado, se contrapuso el sentimiento y la fuerza de la imaginación que surgía del sentir individual. Mayormente el romanticismo se determina por la expresión individual del artista. Los románticos alemanes se caracterizaron por plasmar la melancolía, la soledad y la nostalgia del hombre a la naturaleza, que fueron representadas en cada una de sus obras.

Los artistas que conforman este núcleo son el fiel reflejo del romanticismo: Caspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Carl Blechen, Ernst Oehme entre otros, se refugiaron en la intimidad, en el mundo de los sentimientos y se motivaron e inspiraron en la Edad Media.

En las composiciones no se pretende captar la realidad, sino expresar sus propios sentimientos a través del paisaje y provocar en el espectador la reflexión sobre su misma existencia.

La obra de arte se convirtió en "la voz del interior". Los paisajes y el retrato fueron elementos constantes, muchos de los cuales fueron representados como alegorías.

Para Goethe, el romanticismo otorgaba gran importancia a los estados de ánimo, a aspectos como lo fantástico y la informalidad, por lo que mantuvo una postura ambivalente, ya que no negaba el reconocimiento a esta corriente, pero afirmaba que disminuía la esencia del arte. A pesar de esto, sus trabajos pasaron de lo clásico a lo romántico y muchas de sus obras introdujeron bases y sirvieron de inspiración para muchos artistas.

Pintores, escultores y arquitectos

En sus inicios el retrato romántico aplicó esquemas previamente establecidos por la pintura de la tradición, que posteriormente fueron modificados hasta crear los propios. Siguiendo estos nuevos esquemas, en lo sucesivo los artistas serán representados solos, con frecuencia meditados. El pintor no sólo debía pintar lo que veía frente a sí, sino también lo que veía dentro de sí mismo. Intentaron plasmar la espiritualidad de sus maestros y colegas, al tiempo que la fuerza creadora, y éste se convirtió en el principal tema de la pintura.

La imaginación fue tomada como fundamento de cualquier tipo de arte. El artista romántico refleja su interior en la obra y así, se convierte en el espejo y en la pantalla de proyección del espectador. Figuras tan importantes como Caspar David Friedrich o Friedrich Wilhelm Völcker, fueron representados reafirmando el reconocimiento sus homólogos les otorgaban.

Goethe desempeñó un papel central entre los artistas de este período, puesto que además de influir con su filosofía, era crítico y mecenas de algunos de ellos, lo que le otorgaba la oportunidad de tener contacto con los principales representantes del arte y crear en ellos cierta influencia.

Mitos antiguos y tradiciones cristianas

La época de Goethe se caracterizó por estar plagada de innovaciones que se debatían entre lo antiguo y lo moderno, compitiendo así la recuperación de la Antigüedad clásica con la del Medioevo.

Los artistas alemanes recurrieron a mitos de la cultura grecorromana para intentar mostrar una objetividad que podía superar la expresión del sufrimiento subjetivo y de la añoranza infinita.

Siguiendo la influencia de Johann Joachim Winckelmann, respecto a la recuperación de la cultura grecolatina, para Goethe los mitos antiguos se convirtieron en un ejemplo de cómo se podían inmortalizar las experiencias del presente. En su obra, las figuras del dios griego Apolo y de sus Musas están presentes, en los más diversos contextos, a lo largo de décadas.

El impulso romántico que se contrapone al ideal clásico, al recuperar lo medieval a partir de temas del Antiguo Testamento, sirvió para aludir al deseo de Alemania por unificarse como nación. El nazarenismo* puso énfasis en el sentido didáctico de la historia, expresado en episodios cristianos, convirtiéndolos en materia de reflexión para el presente. Los temas de la Biblia que pintaron artistas como Joseph-Anton Koch y Joseph Wintergerst, representan una fusión, no exenta de academicismo, entre lo antiguo y lo moderno.

Cédula expuesta en sala

*definición del movimiento nazareno, ver gloriario de términos

LISTA DE OBRA

1. ANÓNIMO
Johann Christoph Gottsched y su esposa, ca. 1735
Cleo sobre tela
110 x 84,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
2. ANÓNIMO
Johann Gottfried Herder, ca. 1780
Cleo sobre tela
26 x 21,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
3. ANÓNIMO
Retrato del poeta Gottfried August Bürger, ca. 1780
Cleo sobre tela
30 x 25 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
4. ANÓNIMO
Saty y Amor
Cleo sobre tela
63 x 40 cm
(Copia de Angolca Kaufmann)
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
5. AUGUST WILHELM AHLBORN 1796-1857
La bahía de Pozzuoli cerca de Nápoles, 1832
Cleo sobre tela
29,3 x 83,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
6. JOHANN HIERONYMUS BARCKHAN 1786-1866
Retrato del poeta Friedrich Gottlieb Klopstock, 1807
Cleo sobre tela
76,5 x 63 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
7. WILHELM BENDZ 1804-1832
El pintor Georg Heinrich Crele en su taller, 1832
Cleo sobre tela
27,2 x 26,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
8. CARL BLECHEN 1798-1840
Arboles en otoño al amanecer, ca. 1823
Cleo sobre papel
16,2 x 20,8 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
9. CARL BLECHEN 1798-1840
Golfo de Spezia, 1829
Cleo sobre papel
22 x 32 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
10. CARL BLECHEN 1798-1840
Padre Modestus, 1826
Cleo sobre tela
33,6 x 27,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
11. CARL BLECHEN 1798-1840
Ruinas del monasterio Oybin, ca. 1823
Cleo sobre papel
44 x 53 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
12. CARL GUSTAV CARUS 1789-1869
Bebón en Nápoles, ca. 1829
Cleo sobre tela
28,4 x 21,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
13. CARL GUSTAV CARUS 1789-1869
Fortaleza marina en el Mediterráneo, ca. 1828
Cleo sobre papel
15 x 21,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
14. KARL GUSTAV CARUS 1789-1869
Molina marina, ca. 1825
Cleo sobre papel
19,5 x 20 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie

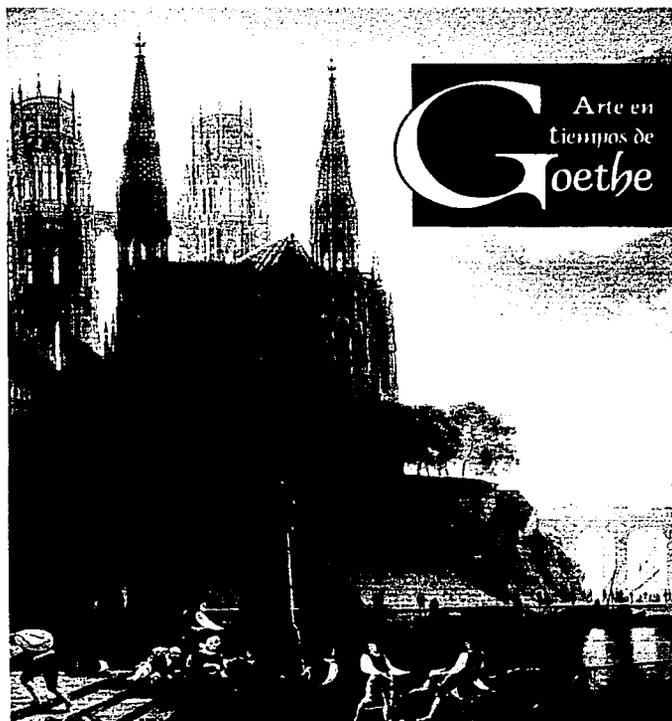
15. **FRANZ LOUIS CATEL 1778-1856**
 Vña romana, ca. 1833
 Celo sobre tela
 49 x 63 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
16. **FRANZ LOUIS CATEL 1778-1856**
 Schinkel en Nápoles, 1824
 Celo sobre tela
 62 x 49 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
17. **JOHANN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL 1788-1867**
 Estudio de nubes, 1834
 Celo sobre cartón
 25 x 28 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
18. **JOHANN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL 1788-1867**
 Excursión a la montaña cerca de Leerdalen en Noruega, 1829
 Celo sobre tela
 24 x 32,4 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
19. **JOHANN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL 1788-1867**
 Nuñarrones de la montaña sobre el castillo de Dresden, ca. 1825
 Celo sobre cartón
 21 x 22 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
20. **FRIEDRICH WILHELM EUGEN DÖLL 1760-1816**
 Anton Raabed Hongi, ca. 1777
 Bronce
 65 x 30 x 20 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
21. **CASPAR DAVID FRIEDRICH 1774-1840**
 Dos hombres junto al mar, 1817
 Celo sobre tela
 51 x 66 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
22. **CASPAR DAVID FRIEDRICH 1774-1840**
 Noble en el valle del Elba, ca. 1821
 Celo sobre tela
 33 x 42,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
23. **HEINRICH FRIEDRICH FÜGER 1761-1818**
 Apollo y las musas, ca. 1780
 Celo sobre tela
 87 x 113 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
24. **JANUS GENELLI 1761-1813**
 Paisaje de la región del Harz, 1802
 Celo sobre tela
 97 x 118,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
25. **JOHANN WOLFGANG GOETHE 1749-1832**
 Cerca de Immenau, s.a.
 Pared sobre papel
 14,9 x 13,8 cm
 Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz
26. **JOHANN WOLFGANG GOETHE 1749-1832**
 El valle del molino cerca de Jena, 1800
 Láiz sobre papel
 18,9 x 27,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
27. **JOHANN WOLFGANG GOETHE 1749-1832**
 Paisaje cerca de Karlsbad, 1810
 Pluma y sepiá sobre papel
 10,4 x 20,4 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
28. **JOHANN WOLFGANG GOETHE 1749-1832**
 Paisaje con río, s.a.
 Tinta sobre papel
 20,3 x 26,4 cm
 Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz
29. **JOHANN WOLFGANG GOETHE 1749-1832**
 Portal eborato con cascadas, s.a.
 Láiz, pluma y pincel sobre papel
 13,7 x 18,7 cm
 Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz

30. **ANTON GRAFF 1736-1813**
Retrato de Horstio Herz, 1792
 Óleo sobre tela
 83 x 65 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
31. **ANTON GRAFF 1736-1813**
Retrato de la poeta Elie von der Roëke, 1797
 Óleo sobre tela
 97.5 x 70 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
32. **JOHANN GUSTAV GRUNEWALD 1806-1878**
Paisaje al atardecer, 1824
 Óleo sobre tela
 37.3 x 48.7 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
33. **JACOB PHILIPP HACKERT 1737-1807**
Paisaje con rebano de cabras y pastor, 1806
 Óleo sobre tela
 30.5 x 42.5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
34. **JACOB PHILIPP HACKERT 1737-1807**
Paisaje ruiviel, 1805
 Óleo sobre tela
 64.5 x 96 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
35. **JACOB PHILIPP HACKERT 1737-1807**
Paisaje rocoso con lansquenets, 1800
 Óleo sobre tela
 65.5 x 97 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
36. **JACOB PHILIPP HACKERT 1737-1807**
Paisajina Borghese de Casino Borghese en Pratica di Mare, 1780
 Óleo sobre tela
 64 x 98 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
37. **FRIEDRICH HAGEMANN 1773-1806**
Emanuel Kant, 1801
 Bronce
 50 x 23.5 x 24 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
38. **WILLIAM HAMILTON 1761-1801**
La aparición de Ariel, 1797
 Óleo sobre tela
 82 x 57.5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
39. **KARL FRIEDRICH HAMPE 1772-1848**
Castillo Foucaud a la luz de la luna, 1817
 Óleo sobre tela
 35.7 x 27.2 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
40. **KARL FRIEDRICH HAMPE 1772-1848**
Senzero rocoso, 1824
 Óleo sobre tela
 55 x 70 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
41. **AUGUST FERDINAND HOPFGARTEN 1807-1896**
Tasso frente a Leonora d'Este (basado en Torcuato Tasso de Corifeo), 1839
 Óleo sobre tela
 94.5 x 78.5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
42. **GEORG FRIEDRICH KERSTING 1786-1847**
Caspar David Friedrich en su taller, ca. 1812
 Óleo sobre tela
 53.5 x 41 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
43. **JOHANN CHRISTIAN KLENDEL 1761-1824**
Paisaje invernal, ca. 1809
 Óleo sobre tela
 57 x 74 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
44. **FERDINAND KOELL 1740-1799**
Paisaje del río Neckar, 1782
 Óleo sobre tela
 86 x 101 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

46. JOSEPH ANTON KOCH 1768-1839
Casas de cerca de Sülz, 1813
Cleo sobre tela
58 x 68 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
46. JOSEPH ANTON KOCH 1768-1839
La muerte de Oscar, 1804
Cleo sobre tela
117 x 112 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
47. CARL WILHELM KOLBE, el joven 1781-1863
Caballero de la Orden Teutónica como enfermero en Jerusalén, 1824
Cleo sobre tela
52 x 39 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
48. CARL FRIEDRICH KOLBE, el joven 1781-1863
Entrada del Gran Maestro Siegfried von Fouchtvargen con sus caballeros al castillo Marienburg, 1825
Cleo sobre tela
52.3 x 39 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
49. JOHANN CARL HEINRICH KRETSCHMAR 1769-1847
Ortiz y la samaritana junto al pozo, 1821
Cleo sobre tela
83 x 68.5 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
60. HEINRICH KRIGAR 1806-1838
Caballero y doncella (basado en Götze von Berlichingen de Goethe), 1836
Cleo sobre tela
91 x 80 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
61. KARL LUDWIG KUHBEIL ca. 1770-1823
Floresta sagrada, 1812
Cleo sobre tela
69 x 55 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
62. FRIEDRICH MEIER ca. 1786-1816
Retrato del poeta Jean Paul, 1810
Cleo sobre tela
59.5 x 50.7 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
63. ERNST MEYER 1797-1861
La familia de los azeros, 1831
Cleo sobre tela
49 x 68 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
64. ERNST FERDINAND OEHME 1797-1865
Castillo Hohenstein en la Suiza sajona, 1827
Cleo sobre tela
59.5 x 83 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
66. FRIEDRICH OVERBECK 1789-1869
Retrato del pintor Joseph Süsser, ca. 1800
Cleo sobre papel
16.2 x 12.8 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
68. CHRISTIAN DANIEL RAUCH 1777-1857
Dinero, ca. 1833
Bronce
78 x 23 x 36 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
67. JOSEPH REBELL 1787-1828
Vista de la ciudad de Viterbi con panorama de Rieti y del golfo de Salerno, ca. 1819
Cleo sobre tela
53 x 62 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
68. HEINRICH REINHOLD 1788-1826
Paisaje con campesinos recolectando heno, 1819
Cleo sobre tela
34.5 x 42.5 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie
69. LOUIS-LÉOPOLD ROBERT 1794-1836
Muchachos bañándose en la playa, 1832
Cleo sobre tela
47.2 x 38.1 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie

60. **CARL ROTTMANN 1796-1850**
Paesaje siciliano, ca. 1827
 Óleo sobre papel
 20 x 32 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
61. **LEWIN JACOB SALINGRÉ 1784-1837**
Retrato del poeta Christoph Martin Wieland, 1825
 Óleo sobre tela
 60,7 x 51 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
62. **GOTTFRIED SCHADOW 1764-1860**
Johann Wolfgang Goethe, ca. 1822
 Bronce
 61 x 36 x 27 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
63. **GOTTFRIED SCHADOW 1764-1860**
Carrera de caballos, 1805
 Bronce
 26 x 66 x 3,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
64. **GOTTFRIED SCHADOW 1764-1860**
Carrera de carros, 1805
 Bronce
 25,5 x 67 x 4 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
65. **WILHELM SCHADOW 1788-1862**
Retrato de una mujer romana, 1831
 Óleo sobre tela
 70,3 x 59 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
66. **KARL FRIEDRICH SCHNKE 1781-1841**
Catedral gótica junto al río, 1813
 Óleo sobre tela
 80 x 100 cm
 (Copia de Wilhelm Althorn)
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
67. **KARL FRIEDRICH SCHNKE 1781-1841**
Ribera del río Spreo cerca de Stralau, 1817
 Óleo sobre tela
 30 x 44,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
68. **AUGUST WILHELM FERDINAND SCHIRMER 1802-1866**
La casa de Torcuato Tasso cerca de Sorrento, 1837
 Óleo sobre tela
 42 x 87 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
69. **JACOB SCHLESINGER 1792-1866**
Retrato del filósofo Georg Friedrich Wilhelm Hegel, 1831
 Óleo sobre tela
 30 x 28,8 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
70. **ADOLF GENFF 1786-1863**
La noche con sus hijos: muerte y sueño, 1822
 Óleo sobre tela
 75,5 x 75,8 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
71. **JOHANN FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN 1760-1812**
Princesa Federica de Prusia, 1790
 Óleo sobre tela
 60 x 53,3 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
72. **FRIEDRICH WILHELM VÖLCKER 1789-1870**
Auto-retrato, 1820
 Óleo sobre tela
 57,3 x 45,7 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
73. **GEORG FRIEDRICH EBERHARD WÄCHTER 1762-1862**
El regreso de Telémaco, ca. 1805
 Óleo sobre tela
 81 x 105,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
74. **FRIEDRICH GEORG WETSCH 1768-1828**
Alexander von Humboldt, 1800
 Óleo sobre tela
 128 x 92,5 cm
 Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie

-
76. **FRIEDRICH GEORG WEITSCH 1768-1828**
Paesche Johann Friedrich Weitsch y su esposa, ca. 1785
Cleo sobre tela
86.5 x 74.5 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
76. **FRIEDRICH GEORG WEITSCH 1768-1828**
Retrato del abad Jerusalem, 1789
Cleo sobre tela
128 x 102 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
77. **FRIEDRICH GEORG WEITSCH 1768-1828**
Retrato del arquitecto Friedrich Gilly, ca. 1800
Cleo sobre tela
52 x 44.4 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
77. **LUDWIG WICHMANN 1788-1869**
Muchacha dormida, 1800
Bronce
34 x 38 x 94 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie
78. **JOSEPH WINTERGERST 1783-1867**
Presentación de Ager, 1809
Cleo sobre tela
87 x 68 cm
Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie



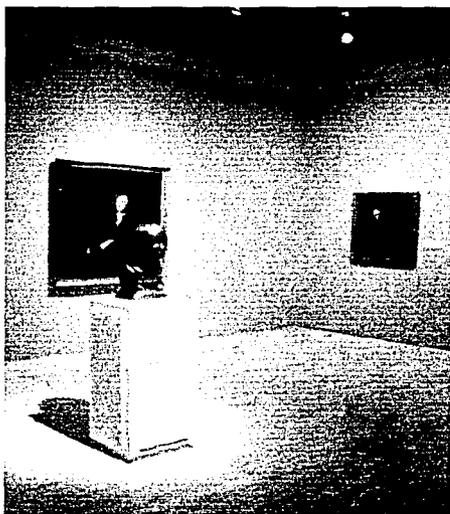
Invitación a la inauguración de la exposición

Tercera sala de exposición.
Al fondo obras:
Anónimo
Johann Christoph Gottsched y su esposa, ca. 1735
Óleo sobre tela



Obra de:
Ludwig Wichmann
Mädchen stormide, 1806
Bronce

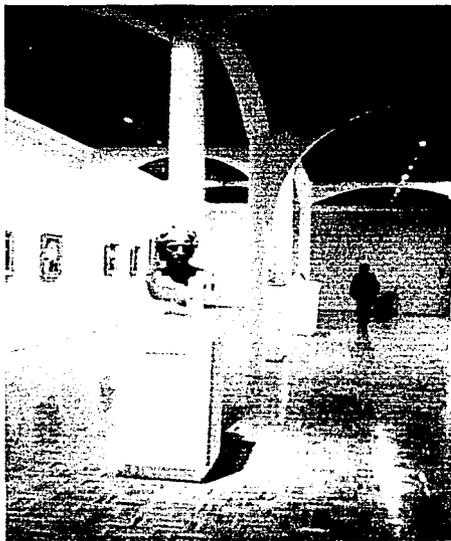
Tercera sala de exposición.
Escultura de:
Friedrich Hegemann
Immanuel Kant, 1801
Bronce



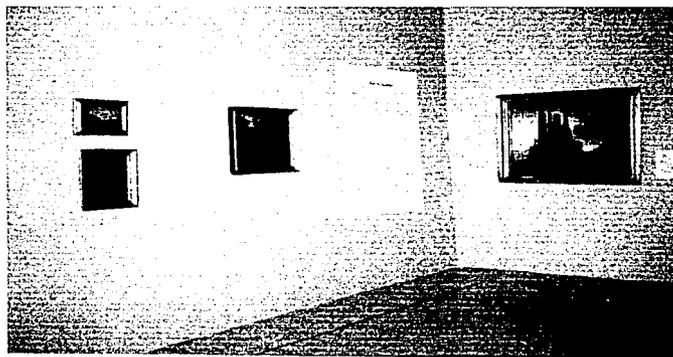
Tercera sala de exposición
Obras de:
William Hamilton
La aparición de Ansel, 1787
Óleo sobre tela



Al frente obra de:
Friedrich Wilhelm Eugen Dull
Anton Raphael Mengs, ca.1777
Bronce



Sala del núcleo temático Romanticismo, con
cédula de dicho tema





Patio principal de San Carlos con pendones diseñados para la exposición



Catálogo de exposición

GOETHE
INSTITUT  MEXIKO

Romanticismo



Programa de actividades
Romanticismo
México en
el siglo XIX



Invitación para concierto de música romántica
realizado como actividad paralela a la exposición

Exposición temporal María Magdalena, éxtasis y arrepentimiento

Mayo –Septiembre 2001

Exposición curada por Odile Delenda, investigadora del Wildenstein Institute en París y curadora del Museo del Louvre, especialista en el tema que ha publicado múltiples estudios sobre este interesante personaje. Junto con ella Benito Navarrete, catedrático de la universidad de Oviedo experto en el arte del siglo de oro español y el departamento de curaduría del Museo de San Carlos han desarrollado este proyecto desde principios de 1999, y un año y medio se presenta al público.

Odile Delenda ha realizado numerosas investigaciones sobre el personaje y sus distintas representaciones en el arte europeo. Siendo éste un tema poco explorado en nuestro país y en el resto de América latina, el Museo de San Carlos se interesó en mostrarlo al público mexicano, adaptando las previas investigaciones de la doctora Delenda entorno a la representación de la santa en Francia, con la variedad de integrar piezas de artistas nacionales y de Europa en general.

La exposición se encuentra dividida en dos partes: Episodios Bíblicos y Legendarios, que a su vez se subdividen en cinco núcleos temáticos, cuyas representaciones giran entre acontecimientos anteriores y posteriores a la Crucifixión, y aquellos emanados a partir de la leyenda de la santa, durante su estancia en la cueva de Saint Baume y todo tipo de representaciones de retratos de mujeres a lo divino. Esta división se basó en la propia narración de la vida de la santa, en la Biblia, y en la idea surgida partir del siglo VI, con el Papa San Gregorio El Grande de que la mujer que asistió a la cena en casa de Simón, aquella que estuvo presente en la Resurrección y la hermana de Marta y

Lázaro eran la misma persona.

Para los artistas cada escena de la vida de María Magdalena era un tema a desarrollar, en algunos casos significaba excelentes oportunidades para realizar desnudos que no fuesen censurados por la iglesia llenos de sensualidad y erotismo. La figura de Magdalena caracterizada por una larga cabellera suelta es representada según la escena, algunas veces llorando en recuerdo de su penitencia, semidesnuda por su indignidad; arrancándose sus joyas, en recuerdo de su vida mundana, portando un espejo, simbolizando una alegoría a la falsedad y a la melancolía. De igual manera es presentada con múltiples atributos, como un crucifijo, una calavera, un libro, etc.

María Magdalena fue un gran icono para la reforma católica, ya que fue tomada como modelo de arrepentimiento, de devoción a Dios y amor recíproco entre Jesús y su iglesia. Para los artistas fue un importante modelo a representar, al igual que para el pueblo en general, como puede ser observada en el último núcleo de la exposición donde algunas mujeres se hicieron pintar con diversos objetos que aluden a la Magdalena.

Diferentes países se apropiaron de este personaje y lo hicieron parte de su cultura, dicho caso se presenta en el pueblo finés, de quien fue integrada una obra al guión curatorial para observar este hecho, la obra de Albert Edelfelt, *Cristo y María Magdalena*, del museo Ateneum (Helsinki), en la cual los personajes representados con vestimentas típicas del lugar y en un paisaje nórdico, cuentan la historia de Magdalena crean la ilusión de ser una narración de aquel lugar.

Grandes colecciones como el Museo del Louvre, el Museo Nacional

del Prado, la Pinacoteca Capitolina de Roma, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Valtiontaide Museun Ateneum de Finlandia, entre muchas otras trabajan en conjunto con el Museo Nacional de San Carlos para ofrecer una muestra que permite observar óleos que dan un claro ejemplo de las diferentes representaciones de esta santa desde el siglo XIV hasta el XIX, mostrando la gran destreza de talentosos artistas de talla internacional como Rubens, Aton Van Dyck, Bartolomé Esteban Murillo, "El Greco", "El Tintoretto", Francisco de Zurbaran, entre tantos otros.

La historia de María Magdalena

La historia de Magdalena es bastante peculiar, su vida puede ser dividida en lo que se puede leer en la Biblia y en la leyenda que se ha creado en torno a ella. Magdalena, aparece por primer vez en el Evangelio en el segundo año de la vida del predicador de Jesús; Simón el fariseo invita a cenar a Jesús a su casa y ella que era una mujer pecadora, va a verlo y entra tratando de no ser vista, enjuaga en lágrimas los pies de Jesús, los seca con su cabello y los besa, al tiempo de ungiros con un perfume que tenía en un vaso de alabastro. Esta escena es narrada por los cuatro evangelistas y entre ellos tienen diferencias sobre el lugar, la fecha y la personalidad de la Magdalena. ¿Pero, esta pecadora que entra en casa de Simón el fariseo es la misma que la hermana de Lázaro y Marta? Las opiniones se dividieron por mucho tiempo de acuerdo a San Lucas y a San Juan, pero a partir del siglo VI, después de San Gregorio El Grande se generalizó de que la mujer de la cena en casa de Simón, la de la Resurrección y la hermana de Marta y Lázaro eran la misma y así es considerada por la liturgia católica, el breviario romano y el arte.

En el evangelio se menciona que Magdalena es una pecadora de

la ciudad y que era originaria de Magdala, (de donde proviene su nombre), a quien Cristo expulsó siete demonios (los siete pecados capitales), pero Lucas comenta que no hay una real evidencia de esto.

También se cuenta que al ser invitado Jesús a casa de Simón el leproso a un banquete, durante la comida, otra mujer llamada igualmente Magdalena toma un vaso de alabastro derrama perfume de aceite de nardo sobre la cabeza de Jesús, le perfuma los pies, los limpia con su cabello y después rompe el frasco quedando toda la casa impregnada a perfume. Los apóstoles protestan por el desperdicio, y esta escena sirve como una representación de la Magdalena incluso más que la de la casa de Simón el fariseo.

Existen diferencias entre los evangelios de San Juan, San Marcos y San Mateo en lo referente a si bañó la cabeza de Jesús o sólo los pies, pero es elocuente su mención en una ocasión diferente a la de la cena en casa de Simón.

Durante la Pasión, Magdalena acompaña a la Madre de Jesús, cuando él muere. Mira la deposición de la cruz, el amortajamiento y la sepultura de su Divino Maestro.

El día de Pascua, Magdalena compra aromas y esencias, va al sepulcro acompañada de otras mujeres para embalsamar el cuerpo de Jesús pero se percataron de que ya no estaba, ella permanece cerca del lugar llorando, al darse vuelta ve a Jesús de pie, pero no le reconoce y lo toma por un jardinero, hasta que la llama por su nombre, ella sabe quién es y se lanza hacia él, pero la detiene dulcemente "*no me toques*", porque todavía no he ido hacia mi padre. Esta escena se ha representado en todos los tiempos, contando la aparición de Jesús a Magdalena.

Ella vivió el cambio en carne propia, una transformación vital, la cual, correspondió con gran fidelidad hasta el final, en el momento de su aparición Jesús y la llama ¡Mujer! Devolviéndole su dignidad rompiendo las ataduras con su negro pasado al llamarla también ¡María!.

María Magdalena después de llevar una vida disoluta y entregada a los placeres mundanos se convierte y para redimirse se acerca a Jesús.

La leyenda

La primera versión según la historia en la parte legendaria cuenta que, María provenía de una familia rica y noble, sus hermanos Lázaro y Marta tenían una casa a las afueras de Jerusalem, en Betania, en Galilea, y en Magdala donde vivía habitualmente María. A la muerte de sus padres Marta se encarga de la herencia, Lázaro se dedica a la vida militar y María es conocida por la gente como la pecadora. Al conocer a Jesús se convierten en sus discípulos y predicadores, siendo catorce años después que junto con otros seguidores del señor, Lázaro, Marta y María fueron expulsados de Judea y emigran por ser predicadores de la palabra de Jesús, a las costas de Marsella (Francia) donde siguen su trabajo.

Magdalena se dedica a la contemplación y se retira a la gruta de Sainte-Baume, donde vivió por tres décadas apartada del mundo y de la gente. Todos los días los ángeles llevaban a la santa al cielo para que presenciara los oficios divinos, y posteriormente la regresaban a la cueva, lo que se conoce como el éxtasis de la Magdalena.

La Magdalena en el Arte

El Concilio de Trento realizado en 1563 es vital para las artes, ya que estableció durante varios siglos la actitud de la Iglesia sobre el Arte sagrado. Como respuesta a las Reforma protestante este anhelado decreto reafirmaba la legitimidad de la exposición y de la veneración de las

imágenes en lugares de culto. Esto produjo que los predicadores restringieran el ingreso de imágenes sin consultar con las autoridades eclesiásticas, lo que dio que se produjeran algunos escritos realizados por teólogos que querían censurar las representaciones no permitidas de pasajes bíblicos, al tiempo de promocionar las correctas, apartando de los templos las imágenes indecentes y sobre toda aquellas que podían generar errores doctrinales.

Anterior al Concilio las obras religiosas no estaban reglamentadas, y Magdalena como otros tantos pasajes era mostrando de manera impropia para la iglesia, ya que no se apegaban a la versión bíblica, y en cambio anunciaban una fuerte carga erótica.

Así que para los artistas fue un importante modelo a representar, ya que a demás de todo lo que ella asumía, tenía la capacidad de ser representada en diferentes escenas como: *La Resurrección de Lázaro*, *La Crucifixión* donde Magdalena se encuentra a veces sola, arrodillada y abrazando la cruz, *La Aparición de Cristo*, y las representaciones de La Magdalena transportada por los ángeles.

En los diferentes pasajes de María Magdalena se le ve acompañada por múltiples objetos que tienen un gran significado, cada cual refuerza la imagen de la Magdalena, al fungir como representaciones que ofrecían a los artistas la posibilidad de un mejor manejo de la ejecución de los personajes y de las narraciones.

Hacer un recorrido en el arte de cinco siglos en un sitio, viendo sus diferencias y sus similitudes, captando la sensibilidad de cada artista, que a pesar de realizar en muchas ocasiones el mismo episodio bíblico se logra percibir el toque personal del autor, viendo un claro ejemplo de cómo el arte nunca será lo mismo y como cada pintor plasma sus sentimientos ayudado por su habilidad.

Otra versión sobre la existencia y vida de esta polémica mujer no fue tomada en la curaduría de la exposición, pero que es importante señalar.

Santa María Egipciaca

De acuerdo con otra leyenda forjada en Borgoña en el transcurso del siglo XI, y cuyo objeto era justificar la presencia y la autenticidad de las reliquias de santa María Magdalena en la iglesia de peregrinación de Vézelay, luego de haber permanecido en la gruta de Sainte Baume por treinta años, cuando estuvo a punto de morir, la transportaron hasta Aix en Provençe, donde San Maximiliano le administró la última comunión.

Todo este suplemento provenzal de la penitencia de María Magdalena en Saint Baume fue copiado de la leyenda de santa María Egipciaca, de manera que Magdalena, que ya en los primeros tiempos del cristianismo estaba compuesta por tres personas diferentes, en la Edad Media se transformó en una amalgama de cuatro mujeres diferentes, puesto que la Magdalena provenzal sería una religiosa del siglo VIII, llamada sor santa Magdalena, quien después de la destrucción de su convento por los sarracenos, había vivido diecisiete años en la gruta de Sainte Baume y había muerto en Saint Maximin.

Los monjes borgoñoneses de Vézelay no forjaron esta novela en el beneficio del santuario de Saint Maximin, como se puede imaginar, sino que, junto con ella, difundieron el rumor del traslado a Borgoña de las reliquias de santa Magdalena. Los provenzales protestaron en contra del rapto imaginario. En 1279 hicieron saber que el príncipe Carlos de Salerno, que además era conde de Provença, había sido gratificado con una aparición de santa Magdalena, en cuyo transcurso, ésta le reveló que su cuerpo nunca había abandonado Saint Maximin, y que por temor a los piratas sarracenos, se lo había sustituido en la tumba por los restos de san Cedonio de Lindisfarne, cuyas reliquias habían sido llevadas a Aix por los

monjes irlandeses de Lérinx y que eran esos huesos, infinitamente menos preciosos, los que se habían llevado a su tierra los borgoñones.

Después de esta revelación, Carlos de Salerno hizo abrir la tumba de la santa y allí encontró, como por azar, el nombre de Magdalena escrito por el propio san Maximiliano sobre un trozo de corteza. Todos los desvergonzados monjes de Vézelay se derrumbaron en el acto. Y los peregrinos desengañados, abandonaron Vézelay para regresar a la gruta de Saint Baume, de nuevo centro de culto y veneración de la santa.

Sin duda la intención al desarrollar el tema no fue tomarlo de la manera religiosa, sino poner en tela de juicio la veracidad del personaje dentro de la historia. No se deseó mostrar una exposición meramente religiosa, sino dejar ver el porque de muchos cuadros con estos temas, investigando de manera científica y laica un fenómeno religioso.

Realizar la museografía de esta exposición era una tarea bastante ardua, ya que existían obras de muy diversos periodos de la historia, lo cual arrojaba variantes de color, de estilo, etc. La tarea del museógrafo más que nada era la unificación de estas pinturas dándoles el lugar correspondiente dentro del guión curatorial. La museografía, un tanto sobria, estuvo bien resuelta por la utilización de colores que no fueran atractivos, aunque de cierta forma la utilización del verde con gran porcentaje de negro hace que las salas parezcan oscuras. Un recurso muy atinado fue la utilización de remates a manera de frisos en las mamparas utilizadas como separadores de espacio y donde fueron colocados los textos de sala, ya que dan un toque a la museografía y muestran al público una parte de la colección de San Carlos de yesos que es exhibida en pocas ocasiones. Es posible realizar el recorrido de las

salas de manera fluida siendo claros tanto el principio como el final de cada núcleo, lo cual hace comprensible el guión curatorial.

Por ser la muestra más importante del año para San Carlos, se planeó un poco más la gráfica que daría a conocerla, pero sin dejar de contra con pocos recursos para su desarrollo. Como parece ser costumbre, se utilizó una obra de la exposición como imagen colocándole una pleca, realizando sobre ella un arreglo tipográfico. Se realizaron carteles, poldípticos, invitaciones, catálogos y pendones con esta imagen, logrando una unidad en el diseño, pero no se respetaron fielmente algunos lineamientos de la primera propuesta de imagen. Hay variación de colore, tipografía, tamaño, sin una verdadera justificación, ya que cada soporte fue diseñado por distintas personas.

Lista de obra

1. Anónimo, siglo XV
Retrato de mujer elegante como Magdalena, s. a.
Óleo sobre tabla
Colección particular
2. Anónimo, siglo XVI
Jesús en casa de Marta y María (La llegada de Cristo a Betania), s. a.
Óleo sobre tela
(Copia de una obra de Jacopo di Pontormo, Bessano)
Musée Calvet, Avignon
3. Anónimo, siglo XVII
El rapto de santa Magdalena (Asunción de la Magdalena), s. a.
Óleo sobre tela
(Escuela boloñesa)
Musée des Beaux-Arts, Burdeos
4. Anónimo, siglo XVII
La exhortación de Marta a su hermana (La conversión de la Magdalena), s. a.
Óleo sobre tela
(Copia de una obra de Andrea Vecchio)
Musée de Tassé, Le Mans
5. Anónimo, siglo XVII
La melancolía, s. a.
Óleo sobre tela
(Copia de una obra de Domenico Fetti)
Musée des Beaux-Arts, Nancy
6. Anónimo, siglo XVII
La última comunión de la Magdalena, s. a.
Óleo sobre tela
(Escuela de Francisco Ribera)
Museo de Bellas Artes de Valencia
7. Anónimo, siglo XVII
Magdalena penitente, s. a.
Óleo sobre tela
(Copia de una obra de Bartolomé Esteban Murillo)
Museo Nacional del Prado, depositada en el Consejo de Estado, Madrid
8. Anónimo, siglo XVII
Marie Magdalene, s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de Francesco Solimena)
Museo Nacional de San Carlos, Conacuta, INBA
9. Anónimo, siglo XVII
Marie Magdalene penitente, s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de Peter Paul Rubens)
Museo Nacional de San Carlos, Conacuta, INBA
10. Anónimo, siglo XVII
Marta exhorta a su hermana Marie Magdalene a renunciar a su vida mundana, s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Carlo Saraceni)
Musée des Beaux-Arts, Nantes
11. Anónimo, siglo XVII
Noi mo tempo (La aparición de Jesús a Marie Magdalene en forma de jardinero), s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Jean-Charles Dollfus)
Musée d'Angers
12. Anónimo, siglo XVII
Santa Magdalena (La Magdalena en lo espejo), s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Coogno de La Tour)
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon
13. Anónimo, siglo XVII
Magdalena en éxtasis, ca. 1560
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio)
Musée des Beaux-Arts, Burdeos
14. Anónimo, siglo XVII
El asalto de la Magdalena con los ángeles músicos, 1680
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Marco Antonio Franceschini)
Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris
15. Anónimo, siglo XVII
La penitencia (La cena en casa de Simón el fariseo), s. a.
Óleo sobre tela
(Cópula de una obra de Nicolas Poussin)
Colección particular, Versailles

16. Anónimo, siglo XVII
María Magdalena, s. n.
 óleo sobre lámina
 Museo Sourmeyer, México
17. Anónimo, siglo XVII
María Magdalena, s. n.
 óleo sobre tela
 Museo Nacional del Virreinato, México
18. Anónimo, siglo XVII
Santa María Magdalena, s. n.
 óleo sobre tela
 Museo Sourmeyer, México
19. Anónimo, siglo XIX
Magdalena penitente, s. n.
 óleo sobre tela
 Museo Nacional de San Carlos, Coahuila, INBA
20. Anónimo, siglo XIX
Santa María Magdalena, s. n.
 óleo sobre tabla
 (Copia de una obra de Giovanni Pietro, Giampietrino)
 Museo Nacional de San Carlos, Coahuila, INBA
21. Alonso del Arco, 1626-1700
Magdalena despojándose de sus joyas, 1668
 óleo sobre tela
 Museo de Bellas Artes de Asturias
22. Derick Baegert, ca. 1440-ca. 1616
La Magdalena arrodillada al pie de la cruz (La Magdalena en el Calvario), ca. 1477
 óleo sobre tabla
 Museo Thyssen-Bornemisza
23. Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino, 1611-1698
La Magdalena penitente (Magdalena azotándose), 1649
 óleo sobre tela
 Colección particular, Nueva York
24. Jacques Charles de Bellange, ca. 1676-1616 (atribución)
La Magdalena penitente, s. n.
 óleo sobre tela
 Musée Lorrain, Nancy
25. Abraham Bloemaert, ca. 1664-1661
Magdalena arrepiantada (Magdalena con el alabastro), 1619
 óleo sobre tela
 Museo des Beaux-Arts, Nantes
26. Jan Brueghel (Brueghel de Terciopelo), 1601-1678 y Peter Paul Rubens, 1577-1640 (atribución)
La separación de Cristo e María Magdalena (El Cristo hortelano y la Magdalena), s. n.
 óleo sobre cobre
 Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon
27. Guido Cagnacci, 1601-1681
Alegoría de la verdad y la penitencia, s. n.
 óleo sobre tela
 Musée de Picardie, Amiens
28. Denis Calvaert, 1640-1619
Crucifixión, s. n.
 óleo sobre lámina
 Colección particular
29. Alonso Cano, 1601-1667
Noñ me tangere (No me toques), ca. 1640
 óleo sobre tela
 Szépművészeti Múzeum, Budapest
30. Juan Carriño de Miranda, 1614-1686
Magdalena penitente, 1647
 óleo sobre tela
 Museo de Bellas Artes de Asturias
31. Matteo Cerezo, 1636-1686 (atribución)
Magdalena, s. n.
 óleo sobre tela
 Colección particular
32. Jacopo Caruti, activo entre 1724-1738
La Magdalena en oración, s. n.
 óleo sobre tela
 Accademia Carrara, Bérgamo, Depósito del Crédito Bergamasco, 1890
33. Philippe de Champaigne, 1602-1674
La Magdalena arrodillada en la Cruz de Sainte-Baume, s. n.
 óleo sobre tela
 Trafalgar Galleries Sir James's, Londres

34. Jaime Cironi, ca. 1369-1436
No! me langere (No me loques), s. a.
Cleo sobre tabla
Museo Nacional de San Carlos, Conaculta, INBA
35. Sebastiano Conca, ca. 1678-1764
Comunión de la Magdalena (Un ángel da la comunión a la Magdalena), 1733
Cleo sobre tela
Galleria Nazionale dell'Umbria
36. Juan Cordero, 1822-1884
Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tela
(Copia de una obra de Guido Reni)
Colección Guillermo Díaz
37. Christlan van Couwenbergh, 1604-1667
Jesús en casa de María y María, 1629
Cleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts, Nantes
38. Caspar de Crayer, 1684-1663
Santa Magdalena renunciando a las vanidades de este mundo, s. a.
Cleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts, Valenciennes
39. Gaspare Diziani, 1683-1767
Santa María Magdalena comunicándose con un ángel, s. a.
Cleo sobre tela
Museo Adriano Berneroggi, Diócesis de Barga
40. Carlo Dolci, 1616-1686
Magdalena vestida en negro y rojo contemplando una calavera, s. a.
Cleo sobre tela
Trafalgar Galleries St James's, Londres
41. Antoon van Dyck, 1699-1641
Magdalena, ca. 1615
Cleo sobre tela
Colección Señora y Señor Aliba
42. Baltasar Echavéitia, 1610-1642
La Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tabla
Museo Nacional de Arte, Conaculta, INBA
43. Albert Edelfelt, 1864-1906
Cristo y María Magdalena, 1890
Cleo sobre tela
Nationaal Toldmuseum Aneum, Helsinki
44. Jerónimo Jacinto Espinosa, 1600-1680
Santa María Magdalena, s. a.
Cleo sobre tela
Museo Nacional del Prado, Madrid
45. Ciro Ferri, 1634-1689
La Magdalena y los ángeles, ca. 1660
Cleo sobre tela
Museo Nacional de San Carlos, Conaculta, INBA
46. Louis Fleuon, ca. 1680-1617
La Magdalena en oración, 1613
Cleo sobre tela
(Copia de una obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio)
Musée de Beaux-Arts, Marsella
47. Juan Antonio de Frías y Escalante, 1630-1670 (atribución)
Magdalena doliente, s. a.
Cleo sobre tela
Colección Selart-Pons, Madrid
48. Artemisia Gentileschi, 1639-ca. 1661
María Magdalena como Molanica, ca. 1620
Cleo sobre tela
Museo Solutisya, México
49. Luca Giordano, 1632-1706
Santa Magdalena renunciando a las vanidades de este mundo, s. a.
Cleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts, Dunkerque
50. José de Ibarra, 1688-1768 (atribución)
La Magdalena lavando los pies de Cristo, s. a.
Cleo sobre tela
Museo Nacional de Arte, Conaculta, INBA
51. Abraham Janssens, ca. 1676-1632
Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tela
Cortesia Fundación Andrés Bello

62. **Marcellus Koffmann, ca. 1636-1676**
La crucifixión, s. a.
 Óleo sobre tabla
 Museo Nacional de San Carlos, Concepción, INBA
63. **Laurent de la Hyre, 1606-1666**
La Magdalena al pie de la cruz (El Cristo crucificado con la Magdalena), s. a.
 Óleo sobre tela
 Saint-Denis Musée d'Art et d'Histoire, compra con la ayuda de Franm
64. **Eustache Le Sueur, ca. 1617-1666**
La Magdalena en meditación, s. a.
 Óleo sobre tela
 Palais des Beaux-Arts, Lille
65. **Maestro de Oema, activo entre 1603 y 1616**
Santa Catalina y María Magdalena, s. a.
 Óleo sobre tabla
 Museo Nacional de San Carlos, Concepción, INBA
66. **Maestro de la Biblia Tiburtina, activo a fines del siglo XV**
La resurrección de Lázaro, s. a.
 Óleo sobre tabla
 Museo Nacional de San Carlos, Concepción, INBA
67. **Jan Maessys, ¿? - 1692 (atribución)**
La Magdalena penitente, s. a.
 Óleo sobre tabla
 Arts Finans Trust, Estocolmo
68. **Livio Mehus, 1630-1691**
La Magdalena penitente (Magdalena en el desierto), s. a.
 Óleo sobre tela
 Colección particular, París
69. **Johan Moreelse, ca. 1603-1634**
María Magdalena penitente, s. a.
 Óleo sobre tabla
 Musée des Beaux-Arts, Ginebra
70. **Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1618-1682**
La Magdalena penitente, ca. 1650
 Óleo sobre tela
 Colección particular
71. **Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1618-1682**
Santa Magdalena, ca. 1665
 Óleo sobre tela
 Wlteraf-Rodriguez-Museum, Colonia
72. **Jean-Marc Nattier, 1685-1766**
La penitente en el desierto, ca. 1740
 Óleo sobre tela
 Colección particular, Nueva York
73. **Pedro Núñez de Villavieja, 1644-1700**
La Piedad con la Magdalena, s. a.
 Óleo sobre tela
 Museo Nacional del Prado, Madrid
74. **Pedro de Orrente, ca. 1670-1664**
La Magdalena penitente, s. a.
 Óleo sobre tela
 Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia
75. **Jacopo Palma, el Joven, 1644-1628 (atribución)**
Magdalena penitente, ca. 1615
 Óleo sobre tela
 Accademia Carrara, Bèrgamo, Legado de Guglielmo Lochis, 1868
76. **Enaemus Costlinus, 1607-1678 y Jan Fr, 1611-1661**
Jesús en casa de María y María, s. a.
 Óleo sobre tela
 Palais des Beaux-Arts, Lille
77. **Guido Reni, 1626-1642**
La Magdalena penitente, ca. 1626
 Óleo sobre tela
 Musée des Beaux-Arts, Quimper, Depósito del Museo del Louvre
78. **José de Ribera, el Españolito, 1631-1662**
Magdalena penitente, 1637
 Óleo sobre tela
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
79. **Carlos Luis de Ribera, 1616-1681**
La Magdalena en la tumba vacía de Cristo, 1640
 Óleo sobre tela
 Museo Nacional de San Carlos, Concepción, INBA

70. Giovanni Pietro Rioci, Giampietrino, activo en la primera mitad del siglo XVI (atribución)
Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tela
Museo Soumaya, México

71. Giovanni Pietro Rioci, Giampietrino, activo en la primera mitad del siglo XVI
Santa María Magdalena (La Magdalena con el alabastro), ca. 1515
Cleo sobre tela
Colección particular, Nueva York

72. Antoine Rivaz, 1667-1736
Noí me largere (La separación de Jesús e la Magdalena), s. a.
Cleo sobre tela
Musée Ingres, Montauban

73. Domenico Robusti, 1660-1636
Magdalena, s. a.
Cleo sobre tela
Pinacoteca Capitolina, Roma

74. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, ca. 1648-1704
Magdalena penitente, 1670
Cleo sobre tela
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón

75. Jules Sallés Wagner, 1814-1800
Magdalena con el alabastro, s. a.
Cleo sobre tela
(Copia de una obra de Domenico Puligo)
Musée des Beaux-Arts, Nîmes

76. Antonio Santander
La Magdalena dando el pecame a la Virgen, s. a.
Cleo sobre tela
(De la serie *Pecame de la Magdalena e la Virgen*, núm. 2)
Colección Adriana García Ramos

77. Girolamo Scaglia, ca. 1620-1686
Santa Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tela
Musée des Beaux-Arts, Rennes

78. Godfried Schalcken, 1643-1706
Santa Magdalena en oración, ca. 1690
Cleo sobre tela
Musée de Dresde

79. Juan de Sevilla Romero y Escalante, 1643-1696
Cristo en casa de Simón, s. a.
Cleo sobre tela
Colección particular

80. Doménikos Theotokopoulos, el Greco, ca. 1540-1614
La santa Magdalena arrependida, s. a.
Cleo sobre tela
Colección particular de una familia latinoamericana

81. Jorge Manuel Theotokopoulos, 1578-1631
Cristo en casa de María y María Magdalena, s. a.
Cleo sobre tela
Colección particular. Cortesía de la Galería Barté, Barcelona

82. Alessandro Tiarini, 1577-1658
Magdalena anunciando a Pedro y a Juan la desaparición del cuerpo de Cristo, s. a.
Cleo sobre tela
Musée Départemental de l'Oise, Beauvais

83. Juan Tinoco, activo en el siglo XVII (atribución)
María Magdalena, s. a.
Cleo sobre tela
Colección Banco Nacional de México, S. A.

84. Francesco Trevisani, 1666-1746 (atribución)
Magdalena penitente, ca. 1740
Cleo sobre tela
Colección Requiza-Oravo de Laguna, Córdoba, España

85. Andrea Vaccaro, 1638-1670
Magdalena, ca. 1645
Cleo sobre tela
Museo di San Martino, Nápoles

86. Juan de Valdés Leal, 1622-1690
La Virgen con las tres Marías y san Juan camino al Calvario, ca. 1650
Cleo sobre tela
Museo de Bellas Artes de Sevilla

87. Simon Vouet, 1590-1648
La Magdalena penitente, s. a.
Cleo sobre tela
Musée de Picardie, Amiens

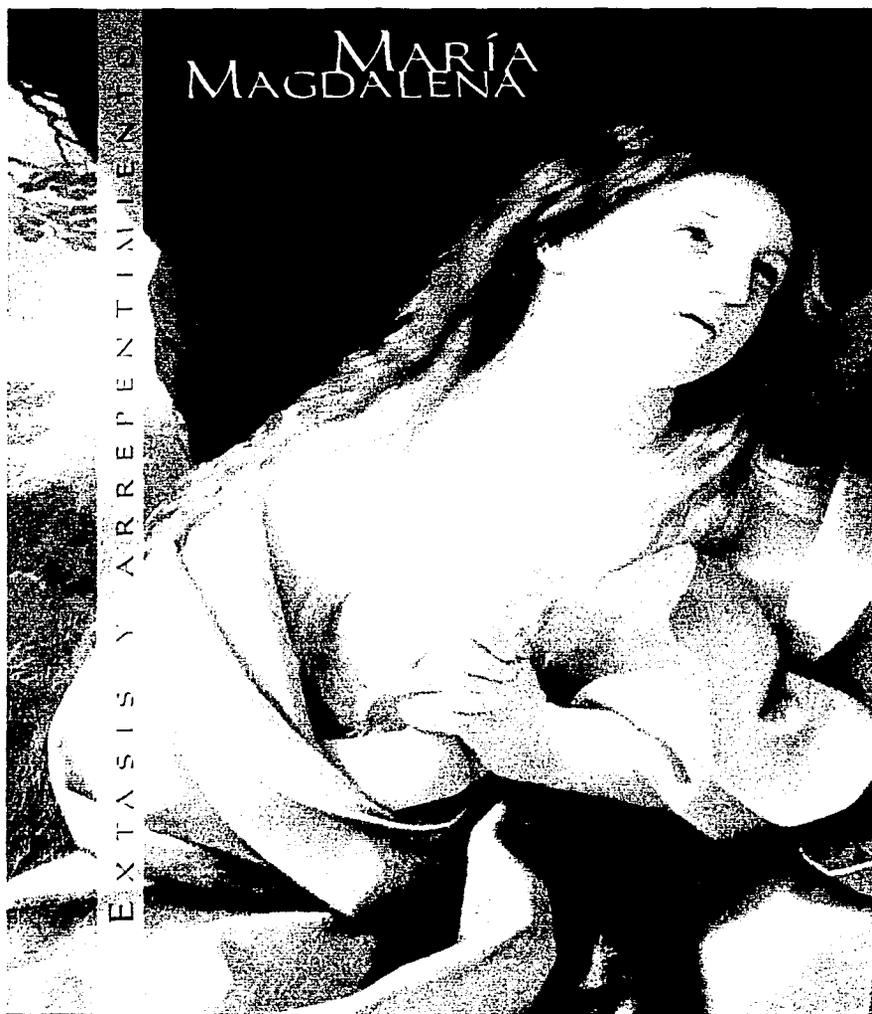
88. Francisco de Zurbarán, 1696-1664
Magdalena penitente, s. a.
Cao sobre tela
Museo Nacional de San Carlos, Conaculta, mex

89. José de Ribera, el Españoleto, 1691-1662
Santa María Egipcíaca, s.a.
Cao sobre tela
Colección particular

14. María Magdalena, dolosa y arrepentimiento
Catálogo de exposición CONACULTA-INBA,
Museo Nacional de San Carlos, México, 2002
Lanulci Editores S.A. de C.V.

88. Francisco de Zurbarán, 1696-1684
Magdalena penitente, s. a.
Cao sobre tela
Museo Nacional de San Carlos, Conaculta, INBA

89. José de Ribera, el Españoleto, 1631-1652
Santa María Egipcíaca, s. a.
Cao sobre tela
Colección particular

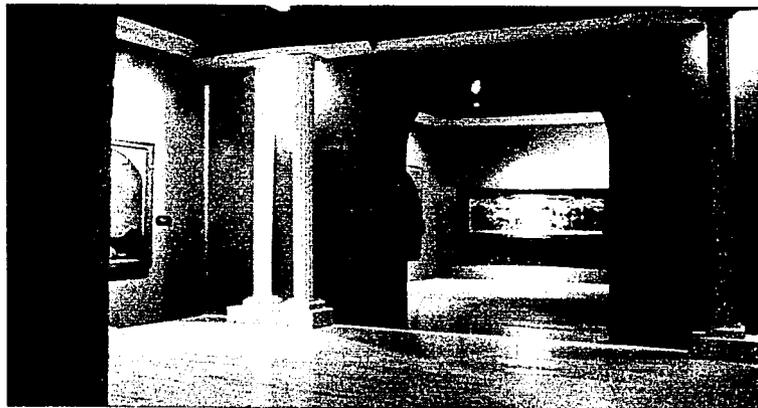


Invitación a la inauguración de la exposición
Obra de:
Guido Reni
Magdalena penitente, 1628
Óleo sobre tela
Utilizada como imagen de la exposición

Primera sala de exposición. Al fondo:
Anónimo del siglo XVII
Marta exhorte a su hermana María Magdalena a renunciar a su vida mundana, s.a.
Óleo sobre tela

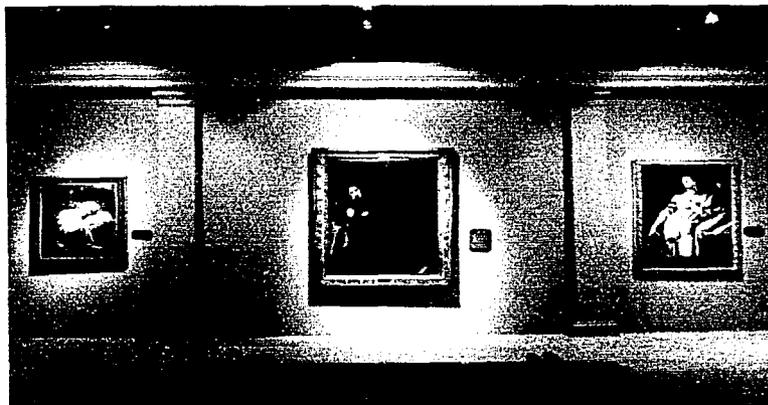


Segunda sala de exposición. Al fondo obra de:
Jaime Cirera
No!l Metangere, s.a.
Óleo sobre tela





A la derecha obra:
 Anónimo, siglo XVII
Magdalena Penitente, s.a.
 Óleo sobre tela
 (Copia de Bartolomé Esteban Murillo)



A la izquierda obra de:
 Girolamo Scaglia
Santa María Magdalena Penitente, s.a.
 Óleo sobre tela

Centro obra de:
 Francisco de Zurbarán
Magdalena penitente, s.a.
 Óleo sobre tela

Derecha obra de:
 Abraham Bloemaert
Magdalena Arrepentida (Magdalena con el alabastro), 1619
 Óleo sobre tela

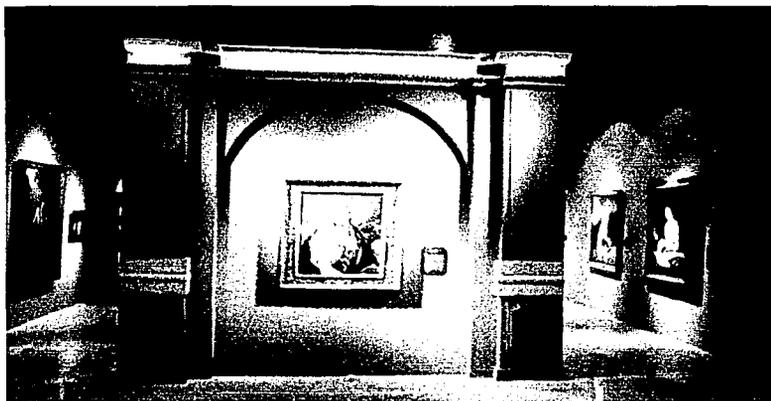
Inicio del núcleo temático de la leyenda. Cédula de núcleo. Al fondo obra de: Guido Reni *Magdalena penitente*, 1626. Óleo sobre tela.



A la izquierda obra: Anónimo, siglo XVII *Maria Magdalena penitente*, s.a. Óleo sobre tela (Círculo de Peter Paul Rubens)

Al centro obra: Anónimo, siglo XVII *Magdalena penitente*, s.a. Óleo sobre tela





Obra de:
Doménikos Theotokopoulos, "el Greco"
La santa María Magdalena arrepentida, s.a.
Óleo sobre tela



Última sala de exposición, mostrando diferentes
retratos a la *Magdarena*

MARÍA
MAGDALENA

ÉXTASIS Y ARREPENTIMIENTO



MUSEO NACIONAL DE
SAN CARLOS

Políptico realizado para la exposición como guía
para el público

17 de mayo. 2 de septiembre 2001

4.1 Proyecto curatorial

Como complemento a la investigación de la labor del curador en su papel de comunicador visual concluiré con una propuesta de un guión curatorial basado en la metodología que utiliza el Museo Nacional de San Carlos, como propuesta de exposición para el mismo recinto, utilizando obras del acervo de grabado, reproduciendo paso por paso el trabajo del curador así como del equipo que lo rodea, en el afán de ejemplificar todo lo mostrado en anteriores capítulos de una manera más objetiva y dinámica.

Proyecto

Casi la mitad del acervo que se alberga en el Museo de San Carlos es obra gráfica, un número muy significativo proveniente de la colección de la Academia de San Carlos.

El Museo se caracteriza por organizar exposiciones de pintura y por este motivo, se propuso la realización de una exposición que muestre otra cara del gran acervo que resguarda San Carlos y que no siempre puede ser exhibido. Por lo que se decidió realizar una exposición de grabados, con la que se mostrara al público una parte del acervo y poco a poco seguir la realización de este tipo de proyectos para que el acervo de gráfica sea tan popular como el de pintura.

Existe una necesidad que fue detectada por comentarios recogidos del público visitante del Museo que solicitaban la reapertura de las salas temporales de grabado. El Museo contaba con dos pequeñas salas en donde se exponían algunos grabados de la colección, pero que por razones de espacio y condiciones de conservación de los propios grabados, tuvo que cerrarse, ya que este material es sumamente delicado, se debió tomar la decisión de guardarlos en mejores condiciones para su preservación.

4.1 Proyecto curatorial

Como complemento a la investigación de la labor del curador en su papel de comunicador visual concluiré con una propuesta de un guión curatorial basado en la metodología que utiliza el Museo Nacional de San Carlos, como propuesta de exposición para el mismo recinto, utilizando obras del acervo de grabado, reproduciendo paso por paso el trabajo del curador así como del equipo que lo rodea, en el afán de ejemplificar todo lo mostrado en anteriores capítulos de una manera más objetiva y dinámica.

Proyecto

Casi la mitad del acervo que se alberga en el Museo de San Carlos es obra gráfica, un número muy significativo proveniente de la colección de la Academia de San Carlos.

El Museo se caracteriza por organizar exposiciones de pintura y por este motivo, se propuso la realización de una exposición que muestre otra cara del gran acervo que resguarda San Carlos y que no siempre puede ser exhibido. Por lo que se decidió realizar una exposición de grabados, con la que se mostrara al público una parte del acervo y poco a poco seguir la realización de este tipo de proyectos para que el acervo de gráfica sea tan popular como el de pintura.

Existe una necesidad que fue detectada por comentarios recogidos del público visitante del Museo que solicitaban la reapertura de las salas temporales de grabado. El Museo contaba con dos pequeñas salas en donde se exponían algunos grabados de la colección, pero que por razones de espacio y condiciones de conservación de los propios grabados, tuvo que cerrarse, ya que este material es sumamente delicado, se debió tomar la decisión de guardarlos en mejores condiciones para su preservación.

Al ver la importancia que tenía el grabado en el público visitante, se decidió realizar exposiciones temporales que dieran la oportunidad para apreciar el acervo y asimismo se tuviera una constante investigación en cuanto al tema.

Lo primero que se hizo posterior a la detección de la necesidad, fue definir el tema que se tocaría en la exhibición, si sería una exposición temática, de un autor, de una época, de una escuela, etc.

Para poder definir lo que sería la exposición fue necesario observar cada grabado del acervo para darse cuenta del material con el que se disponía. Posteriormente se investigaron las exposiciones realizadas con el acervo de grabado, para proponer una exhibición nueva.

Después de una larga revisión se llegó a la conclusión de realizar la exposición con grabados en los cuales las mujeres tuvieran un papel importante, ya que la investigación visual arrojó que muchos de los grabados contaban con alguna representación de mujeres.

El siguiente punto indispensable posterior a la definición del tema, fue el conocer sobre que lineamiento se iba a realizar la investigación; esto es, ya tenemos el tema, la mujer, ¿pero qué de la mujer?. Por lo que se debió separar cada grabado en el cual hubiera una representación de una mujer, así poco a poco ir buscando diferencias y similitudes con las cuales se pudiera ir conformando un texto visual que diera como resultado un guión curatorial.

Al tener una idea clara de lo que se quería comunicar con los grabados seleccionados se procedió a realizar una propuesta en concreto.

Cuando una exposición es planeada no solamente con obras que pertenecen al museo la manera de proceder es mucho más complicada, ya que se debe localizar la obra en diferentes partes del mundo y pedir la obra en préstamo temporal, lo cual hace más complicada la labor del

curador, ya que existen tiempos parámetros establecidos para los
prestamos dependiendo del país, del museo, etc.

**Propuesta para una exposición temporal de grabados en el Museo
Nacional de San Carlos**

Tema: La construcción visual de lo femenino en los grabados del Museo Nacional de San Carlos de los siglos XVI al XIX.

Objetivo: Dentro del marco del interés del Museo Nacional de San Carlos respecto al papel de la mujer en el mundo del arte, esta exposición hará una reflexión en este sentido, recuperando el hecho de que el principal creador de la imagen femenina en el arte ha sido el hombre en su profesión de artista, en este caso la de grabador.

A lo largo del desarrollo de la humanidad, los artistas han creado un concepto de *lo femenino* a partir de imágenes, con el fin de difundir cánones con respecto al rol de la mujer en la sociedad. Una de las funciones que estas imágenes han tenido es la de mantener un orden social en donde lo femenino y lo masculino ocupen sus respectivos lugares y cumplan sus cometidos específicos.

Lo femenino ha tendido a ser definido por el género masculino como la contraparte de lo masculino. De este modo, la mujer ha sido considerada a partir de dos polos opuestos que la definen como buena o mala. Esta visión maniquea ha generado una gran cantidad de iconografía que muestra a la mujer como ideal a seguir o como vicio que corrompe al hombre. Los valores asociados con la mujer han coincidido en distintas épocas, siendo éstos relativos al cariño, la no violencia y la compasión.

En esta exposición se resaltarán la imagen de la mujer como modelo a seguir. Esto es, exaltando lo que a los ojos de los hombres debe ser inherente a las mujeres, como la abnegación, la debilidad, la virginidad, etc.

**Propuesta para una exposición temporal de grabados en el Museo
Nacional de San Carlos**

Tema: La construcción visual de lo femenino en los grabados del Museo Nacional de San Carlos de los siglos XVI al XIX.

Objetivo: Dentro del marco del interés del Museo Nacional de San Carlos respecto al papel de la mujer en el mundo del arte, esta exposición hará una reflexión en este sentido, recuperando el hecho de que el principal creador de la imagen femenina en el arte ha sido el hombre en su profesión de artista, en este caso la de grabador.

A lo largo del desarrollo de la humanidad, los artistas han creado un concepto de *lo femenino* a partir de imágenes, con el fin de difundir cánones con respecto al rol de la mujer en la sociedad. Una de las funciones que estas imágenes han tenido es la de mantener un orden social en donde lo femenino y lo masculino ocupen sus respectivos lugares y cumplan sus cometidos específicos.

Lo femenino ha tendido a ser definido por el género masculino como la contraparte de lo masculino. De este modo, la mujer ha sido considerada a partir de dos polos opuestos que la definen como buena o mala. Esta visión maniquea ha generado una gran cantidad de iconografía que muestra a la mujer como ideal a seguir o como vicio que corrompe al hombre. Los valores asociados con la mujer han coincidido en distintas épocas, siendo éstos relativos al cariño, la no violencia y la compasión.

En esta exposición se resaltarán la imagen de la mujer como modelo a seguir. Esto es, exaltando lo que a los ojos de los hombres debe ser inherente a las mujeres, como la abnegación, la debilidad, la virginidad, etc.

Son hombres los que hacen estos grabados, y son hombres los que han definido los cánones que a lo largo de la historia han construido visualmente lo femenino. Esto refleja que lo femenino, entendido como los valores que se le asocian a la mujer como su deber ser, es algo cultural. Es necesario advertir que los valores como la abnegación, debilidad y virginidad, entre muchos otros que pueden ser destacados en estas obras, están presentes en el ser de la mujer, pero lo que nos compete es analizar de qué manera son transformados para convertirlos en preceptos que deben ser acogidos por la mujer.

En la actualidad, los medios masivos de comunicación son los encargados de difundir la imagen de la mujer a partir de los objetivos publicitarios que la convierten en un objeto de mercancía. Durante los siglos XVI al XIX, el grabado funcionó como un medio para abarcar sectores de población más amplios y distintos a los alcanzados por la pintura y la escultura, con el fin de difundir las expectativas que se tenían respecto a la mujer, de acuerdo con los intereses de la época. Además de esto, el grabado funcionó en el siglo XIX como instrumento de enseñanza para los alumnos que se formaban dentro del ámbito de la Academia de San Carlos. De esto se desprende, que los criterios de adquisición y compra de los grabados no sólo respondieron a fines meramente artísticos, sino por razones de difusión del modelo occidental de lo femenino. Esto nos hace suponer que la Academia adquirió grabados desde un punto de vista moralizante para el alumnado.

La importancia de analizar *lo femenino* en el grabado, reside en la función difusora de éste, tomando en cuenta el poder de la imagen para transmitir conceptos y cánones a partir de la percepción visual que presenta la facilidad de crear un concepto con mayor eficacia que en el

Son hombres los que hacen estos grabados, y son hombres los que han definido los cánones que a lo largo de la historia han construido visualmente lo femenino. Esto refleja que lo femenino, entendido como los valores que se le asocian a la mujer como su deber ser, es algo cultural. Es necesario advertir que los valores como la abnegación, debilidad y virginidad, entre muchos otros que pueden ser destacados en estas obras, están presentes en el ser de la mujer, pero lo que nos compete es analizar de qué manera son transformados para convertirlos en preceptos que deben ser acogidos por la mujer.

En la actualidad, los medios masivos de comunicación son los encargados de difundir la imagen de la mujer a partir de los objetivos publicitarios que la convierten en un objeto de mercancía. Durante los siglos XVI al XIX, el grabado funcionó como un medio para abarcar sectores de población más amplios y distintos a los alcanzados por la pintura y la escultura, con el fin de difundir las expectativas que se tenían respecto a la mujer, de acuerdo con los intereses de la época. Además de esto, el grabado funcionó en el siglo XIX como instrumento de enseñanza para los alumnos que se formaban dentro del ámbito de la Academia de San Carlos. De esto se desprende, que los criterios de adquisición y compra de los grabados no sólo respondieron a fines meramente artísticos, sino por razones de difusión del modelo occidental de lo femenino. Esto nos hace suponer que la Academia adquirió grabados desde un punto de vista moralizante para el alumnado.

La importancia de analizar *lo femenino* en el grabado, reside en la función difusora de éste, tomando en cuenta el poder de la imagen para transmitir conceptos y cánones a partir de la percepción visual que presenta la facilidad de crear un concepto con mayor eficacia que en el

caso de la palabra. De este modo, una de las maneras en las que se ha construido *lo femenino* ha sido a partir de lo visual como apoyo al esquema sociocultural.

El paso siguiente a la realización de la propuesta, es la investigación, fue necesaria la recopilación de muchos textos que mostraran la vida de la mujer, acontecimientos históricos, filosofía, etc.

A continuación se mostrará un pequeño resumen de la investigación realizada.

Investigación

FEMENINO: (feminus). Adjetivo, s.XVII al XX. Propio de la mujer. Díc. Del ser dotado de órganos para ser fecundado. Concerniente o relativo a este ser. Débil endeble. Díc. Del género propio de las hembras o de los nombres que se reducen a este género por la terminación.

FEMENIL: (femina, hembra, mujer) adj. XVI al XX. Concerniente a las mujeres.

FEMENILMENETE: adj. S. XVII al XX. Afeminadamente, con modo propio de las mujeres

FEMINEIDAD: s. XIX y XX. Calidad de Femíneo o femenino. Calidad de ciertos vienes de se propiedad de la mujer.

FEMÍNEO: adj. XV al XX. Femenino

FEMINIDAD: femineidad. Estado anormal del varón en que aparecen uno o varios caracteres sexuales femeninos

FEMINISMO: Doctrina social favorable a la condición de la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados hasta ahora a los hombres.

FEMINISTA: Concerniente o relativo al feminismo. Partidario del feminismo.

FEMINIZACIÓN: Desarrollo de las características femeninas.

FEMINOIDE: adj. Que tiende a la femineidad.

FÉMINA: s. XIII, hembra, mujer

Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) Martín Alonso Tomo II, 1998, ed. Aguilar México.

Las obras de arte que representan a la mujer son obras individuales, hechas por artistas de diferentes nacionalidades, diferentes clases económicas y creencias, pero encontramos en esta variedad de personalidades un número reducido de mujeres.

Se pretende enumerar algunos estereotipos que a través de la historia han convertido a la mujer en imágenes convencionales hechas con rasgos sumarios, supuestos o irreales, pero ante los cuales reaccionamos de acuerdo con las características que les atribuimos. Los estereotipos han sido elaborados colectivamente y nos han sido socialmente inculcados. No se trata aquí de juzgarlos, sino apreciar la representación que de ellos han hecho los artistas y cuáles elementos iconográficos se han desarrollado en la historia de la pintura.

Lo que al artista interesa al representar una mujer es un aspecto de su persona: la dulzura de la madre, el valor de una heroína, la pureza de la Virgen, la sublime fortaleza de la mártir, etc. Pero al presentar a la mujer de esta manera se recrimina o se exalta su cualidad o proceder, de manera que siempre nos encontramos a la fémica idealizada o a la mujer amenazante.

En el arte no existe una mujer *natural*, sin extremismos, a la que no se añadan adjetivos. Podemos decir que hay mujeres bellas y feas, virtuosas y malas y todos los estereotipos abarcados entre estos opuestos se identifican en las figuras de Eva y la Virgen.

La tradición de la cultura occidental por lo que los arquetipos femeninos que nos muestra proviene de las enseñanzas cristianas, mitológicas y cotidianas, si bien cada una de estas predomina según las diferentes épocas o sociedades que la produjeron.

Trátase de la vida santificada de una mujer o mártir, el relato fascinante de un personaje mitológico o la acción ejemplar de una simple mujer de la sociedad, siempre es algo significativo y que a final de cuentas resulta moralizante determinante para un cambio de estructura social o por lo menos digno de emulación.

Eva prototipo de la mujer amenazante, con un séquito de mujeres coquetas, pecadoras y villanas. La contrapartida de esta mujer es la virgen, máximo símbolo de perfección pero cuya perfección se refleja en las mujeres santas, en las mártires, en las sabias e inteligentes, heroínas, madres, burguesas o trabajadoras, todas ellas bonitas y respetables que representan a su sociedad o las labores que desempeñan dentro de ella.

Las alegorías y los retratos frecuentemente escapan a este maniqueísmo. Parece que la figura de la mujer también se ha utilizado en el arte como símbolo, es decir como algo que representa una idea abstracta, por ejemplo las virtudes o estados de ánimo.

Debemos tomar en cuenta que las obras de arte son documentos de un momento histórico-social y reflejan los gustos y las costumbres de su época y es necesario mencionar que así como el cuerpo de la mujer no ha cambiado y si los ideales anatómicos y las modas, los temas sobre la mujer persisten aun que el ideal de belleza o virtud no sea en todos los tiempos y lugares igual.

La mujer casi siempre se exalta, aun cuando se muestre su lado oscuro como prostituta o adúltera. Hay una especie de misericordia al contemplarla ya sea en la manera de representarla o por el tema bíblico, histórico, mitológico o cotidiano a que se refiere.

Si bien en la historia encontramos mujeres notables y en las letras algunas féminas han sobresalido y otras se han dado a conocer como gobernantes, no han sido muchas las mujeres sobresalientes y la inmensa mayoría de ellas se encuentra al margen de la historia. Podemos considerar como casos aislados aquellos en los cuales has sobresalido y siempre en una relación notablemente menor que los personajes masculinos.

Eva prototipo de la mujer amenazante, con un séquito de mujeres coquetas, pecadoras y villanas. La contrapartida de esta mujer es la virgen, máximo símbolo de perfección pero cuya perfección se refleja en las mujeres santas, en las mártires, en las sabias e inteligentes, heroínas, madres, burguesas o trabajadoras, todas ellas bonitas y respetables que representan a su sociedad o las labores que desempeñan dentro de ella.

Las alegorías y los retratos frecuentemente escapan a este maniqueísmo. Parece que la figura de la mujer también se ha utilizado en el arte como símbolo, es decir como algo que representa una idea abstracta, por ejemplo las virtudes o estados de ánimo.

Debemos tomar en cuenta que las obras de arte son documentos de un momento histórico-social y reflejan los gustos y las costumbres de su época y es necesario mencionar que así como el cuerpo de la mujer no ha cambiado y si los ideales anatómicos y las modas, los temas sobre la mujer persisten aun que el ideal de belleza o virtud no sea en todos los tiempos y lugares igual.

La mujer casi siempre se exalta, aun cuando se muestre su lado oscuro como prostituta o adúltera. Hay una especie de misericordia al contemplarla ya sea en la manera de representarla o por el tema bíblico, histórico, mitológico o cotidiano a que se refiere.

Si bien en la historia encontramos mujeres notables y en las letras algunas féminas han sobresalido y otras se han dado a conocer como gobernantes, no han sido muchas las mujeres sobresalientes y la inmensa mayoría de ellas se encuentra al margen de la historia. Podemos considerar como casos aislados aquellos en los cuales has sobresalido y siempre en una relación notablemente menor que los personajes masculinos.

Eva

Eva tentó al hombre y lo introdujo al pecado. Esta es la causa de todos los males de la humanidad. Es el prototipo del peligro y la contrapartida de María en la concepción cosmológica cristiana. Su figura no es frecuente en la pintura. En sus representaciones siempre se alude a su creación o al pecado. Esta última es la versión preferida, tiene un fondo didáctico y a veces a pesar del conocimiento de la gravedad de su falta es tratada con simpatía por los artistas. Eva encarna en su figura la ambivalencia ancestralmente adjudicada a la mujer: por una parte por ser la primera madre y por otro lado quien conduce al hombre a la perdición. Los pintores nos la presentan bella, tentando a Adán con la manzana o bien, avergonzados ambos después de cometida la falta evadiendo la mirada divina y siendo expulsados del paraíso.

La mujer amenazante

La sociedad se siente tan amenazada por la mujer agresiva, funesta, traidora y asesina como por la mujer bella y tentadora, por la abiertamente provocativa en la cual ve las personificaciones de la concupiscencia.

El prototipo de la mujer funesta, corrupta y traidora es Dalila. Aprovecha su belleza y atractivo para seducir a Sansón y utilizar el momento oportuno para traicionarlo cortándole el cabello.

La agresividad de la mujer tomado de un motivo histórico es un tema poco común. El siglo XIX ofrece más riqueza de puntos de vista sobre la mujer, como la obra de la Muerte de Marat.

Los pintores han asociado al atractivo erótico en la mujer con la juventud, dotada de cualidades sensuales y plena de artimañas que le confieren un poder amenazante. La tentación y el riesgo se encuentran

tanto en las representaciones de mujeres coquetas, como también en las desnudas y abiertamente provocativas sin ningún pretexto mitológico o literario.

En el arte, muy específicamente en el siglo XVII se han representado hombres y mujeres que gozan de la vida como parejas, bailando, abrazándose y comiendo juntos. Son parejas claramente amorosas pero el contexto en el que se presentan no permite verlos como matrimonios. Una vez más encontramos el peligro en mujeres que actúan fuera de la institución del matrimonio. Las escenas de taberna o banquetes en ocasiones se han querido ver como obras de género, pero al poner la atención en los placeres mundanos, el comer, el beber, la música, y la lujuria, se nota la intención de moralizar.

Algunas damas, por lo regular cortesanas, se hacían retratar reclinadas en un diván, en ocasiones abiertamente provocativas, otras con dejos de inocencia pero siempre el cuerpo obedece a las cualidades de un objeto deseable, sensual, destinado a ser poseído y cuyo mérito es el de la belleza tangible. Todas estas obras de alguna manera al presenta a la mujer sensual, voluptuosa recuerdan numerosas versiones de Venus, ya sea por las poses o el tratamiento de los desnudos.

Mujer fuerte y protectora

En el arte europeo encontramos como tema relevante la mujer fuerte, protectora, sabia, capaz de guiar y proteger al hombre y cometer actos heroicos.

Una vez más este papel se atribuye a la Virgen, cuya superioridad respecto de la humanidad deriva de su humildad y sumisión, características con las cuales se representa en cuadros con el tema de la Coronación. Se justifica la veneración a la Virgen ya que el mismo Cristo impone la

corona que la eleva a la categoría de reina sobre todas las criaturas humanas. Bajo la protección de Dios Padre e iluminada por el Espíritu Santo, la Virgen acepta con profunda devoción su papel de corredentora de la humanidad. Las cualidades de la Virgen emulada por la mujer sabia, inteligente y extraordinariamente perceptiva se asocian con la figura de las Sibilas a las que la tradición cristiana equiparó a los profetas judíos ya que poseían dones proféticos y actuaban como oráculo del Dios Apolo en algunas ocasiones. Las Sibilas ofrecen un punto de vista peculiar de la concepción de la mujer, puesto que su prestigio nada tiene que ver con su sexo, ni con las funciones acuñadas para la femineidad, sino que derivan de las fuerzas ocultas que ellas poseen y manipulan. Las Sibilas, jóvenes y vírgenes, a veces se han representado como mujeres maduras y feas y se incluyen junto con temas religiosos por haber vaticinado algunos acontecimientos de la vida de Jesús.

La mujer como ideal o símbolo

La figura de la mujer en la historia del arte se ha utilizado como símbolo, personificación de conceptos o ideas abstractas, siempre representada como mujer bella y especialmente como presencia digna de contemplación.

Los artistas italianos de los siglos XVII y XVIII crean abundantes figuras alegóricas y abstracciones personificadas, pero esta identificación de la mujer como símbolo tiene raíces clásicas. En algunas podemos ver otra vez a la mujer sabia y guía del hombre como las grandes deidades que encarnan grandes ideas defendidas por la humanidad con la vida misma: Patria, Ciencia, Fe, Justicia y Libertad, por ejemplo.

Puede decirse que la iglesia promovió este tipo de representaciones en su lucha contrarreformista buscando la preservación

del dogma sobre la herejía protestante.

La Esperanza, una de las tres virtudes teológicas esta representada por una joven vestida con túnica y manto recordándonos la indumentaria clásica. Una de sus manos señala hacia arriba lo cual es común a la iconografía de esta Virtud, así como el ancla que sostiene uno de los niños que la acompañan.

Psiquis y el Amor, pintura realizada de acuerdo a los lineamientos académicos representa la unión del alma con Eros, el amor quién con los ojos vendados se deja seducir. El matrimonio de Psiquis y Eros simboliza el amor divino sin el cual el alma no puede elevarse a la divinidad.

Las Sabinas, raptadas por los romanos para desposarlas, reaccionan a la brutalidad masculina con la lucha interponiéndose entre los hombres llevando sus hijos en brazos para evitar la cruenta batalla. El clamor de paz de las Sabinas fue utilizado simbólicamente por Jacques Louis David en su célebre cuadro como un ruego a favor de la reconciliación en la época del Directorio Francés, marcado por el terror y el derramamiento de sangre.

La castidad

El tema de la mujer cuya belleza la convierte en codiciada criatura, víctima de la violencia es bien conocido. Tales son las imágenes que corresponden a las vírgenes y mártires que representan los suplicios sufridos por tantos cristianos en la época de las persecuciones. Fueron frecuentes en la edad de la Contrarreforma y exaltaron sobre todo a aquellas que defendieron con su propia vida su virginidad, como Santa Inés, Santa Catalina y Santa Cecilia. La característica común en estas mujeres es su fortaleza para salvaguardar su castidad, sus representaciones en el arte suelen tener connotaciones de violencia

explícita e implícita.

El matrimonio

Pocas veces ha sido representado el tema del matrimonio en la pintura y podríamos afirmar que desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII el tema de bodas se da entre parejas ideales.

El matrimonio de la Virgen tratado por pintores como Perugino y Carpaccio en el siglo XV, bellamente representado por Rafael en el siglo XVI, muestra a la Virgen desposada con San José, elegido entre un grupo de pretendientes. Esta unión simboliza un matrimonio ideal, místico, como los realizados entre las monjas y santas con Jesucristo.

El matrimonio es una institución que legaliza el vínculo entre el hombre y la mujer y llena a la esposa de dignidad y respeto, legitimando su sexualidad.

Parece ser que el matrimonio como base de la sociedad e institución familiar es pocas veces representado por los artistas.

La mujer adúltera

El episodio de la mujer adúltera aparece en los evangelios como una lección moralizante y es tratada por los artistas con cierto atractivo erótico pero con gran simpatía hacia la víctima. Esta simpatía se deriva del mismo pasaje evangélico que relata cuando Jesús fue inquirido sobre la suerte que habría de correr una mujer acusada de adulterio a la cual están a punto de lapidar. Jesús, sabiamente invita a arrojar la primera piedra a quien se considere libre de culpa. Nadie se atreve, los acusadores se retiran y Jesús perdona a la mujer (San Juan).

La actitud de Jesús arroja un aliento de caridad para las mujeres adúlteras, castigadas severamente por las sociedades patriarcales, ya

que éstas han adjudicado la subordinación y fidelidad femeninas, al esposo un valor social, puesto que la mujer forma parte del patrimonio del marido.

La mujer como trabajadora

Las representaciones de la mujer como miembro activo en la comunidad no han sido ni frecuentes ni objetivas. Generalmente la visión de la trabajadora es una traducción sublimada de la apariencia, condiciones sociales y desempeño de estas mujeres.

En el siglo XVIII, cuando la iglesia y la aristocracia no son ya los únicos patrocinadores del arte, surgen muchos estilos de pintura. Los asuntos referentes al quehacer cotidiano cobran importancia. Si bien tradicionalmente los Países Bajos han tratado temas costumbristas, muchas veces lo hacían con una intención moralizante. Otras veces las representaciones de mujeres en sus hogares, realizando labores cotidianas o campesinas han sido más bien idealizaciones.

El siglo XVII neerlandés, aporta numerosos testimonios sobre la existencia de la mujer en obras de pintores como Vermeer, Terborch, y Metsu, entre otros. Bellas neerlandesas, sentimentales, cuya virtud no ofrece duda. Escenas familiares donde prevalece la vida tranquila y las mujeres se ocupan de las labores de bordado, lecciones de música y maternidades felices.

El siglo XVIII con el Racionalismo y las revoluciones, trajo al arte un cambio tan determinante que se ve florecer hasta la centuria siguiente. Un ansia de verismo se tradujo en representaciones cada vez más objetivas, fieles y detalladas de la realidad. Junto al realismo académico que se esforzaba por la ejecución concienzuda y detallada encontramos obras populares y sencillas que se agrupan dentro de un realismo social

costumbrista. Escenas como esta, que representan las faenas remuneradas realizadas por mujeres de extracción humilde fueron frecuentes en México durante el siglo antepasado.

El tema de la mujer campesina no es ajeno a la historia del arte, en ocasiones la mujer no está idealizada sino verdaderamente desempeña una labor rural. Habitualmente la mujer campesina divide su tiempo entre sus tareas domésticas y maternas.

Actividades de distracción como bordar, tejer o ejecutar música son apreciadas grandemente y ya tradicionales de la escuela flamenca, particularmente la labor de encaje constituye un trabajo estimado para el pueblo Belga.

Si pocas son las pinturas que representan a la mujer trabajando o realizando una labor doméstica sin idealizar sobre su condición, son más pocas las obras que la exaltan como pensadora e intelectual. Sin embargo, a partir del siglo XVII algunas mujeres a pesar de que su enseñanza no era organizada, a través de charlas, lecturas, enseñanzas de preceptores privados y conferencias logran adquirir conocimientos superiores a los de la generalidad.

Muchas mujeres inteligentes logran grandes posibilidades de acción en los salones iniciados en el siglo XVII y que gozaron de gran aceptación en el XVIII. Ahí se reunían personas interesadas en la poesía, filosofía, política, arte, botánica e inclusive en los descubrimientos científicos de la época. El papel que desempeñan las mujeres en los salones es considerable.

La madre

María es seguramente la mujer más representada desde la edad media hasta el barroco. Siendo la madre de Jesús, su culto se convierte

en la suprema valoración y ella se constituye en el ideal más alto de belleza, dulzura, desprendimiento, abnegación y comprensión humanas.

La iconografía de la Virgen ha sido preparada por un largo proceso basado en los textos Evangélicos, tanto canónicos como apócrifos y subraya en ella la figura de la Madre espiritual y abnegada.

En la edad media, amada por los monjes desinteresadamente se le representa como celeste ejemplar, perfecta, sin tache. Reina y modelo de elegancia lleva al Niño en el regazo. No parece ni mujer, ni madre por que esta por encima de todos los sufrimientos y de todas las alegorías de la vida. No muestra nada de temura, casi podríamos decir, nada de humano. Es un puro pensamiento divino. En cuento al Niño con el rostro grave, majestuoso, levanta la diestra, es el maestro que ya comienza a mandar y a enseñar. Cada vez más humanizada la escena se llena de gracia y dulzura estableciéndose una íntima comunicación entre la madre y el niño.

María seguramente fue una madre amorosa como nos hace pensar la imagen de esa figura que la representa sentada ofreciendo el pecho a su hijo. La mirada tierna de la Virgen enfatiza el carácter terreno maternal de la relación. La iconografía de ésta escena estereotipada como Virgo Lactans o María Lactans deriva del pasaje bíblico de la Huida a Egipto. En él, la Sagrada Familia hace un alto en el camino para descansar y alimentar a su hijo. Bastante frecuente esta escena en la historia del arte fue estimulada por la Iglesia para contradecir a quienes ridiculizaron la idea de que el Hijo de Dios pudiera ser amamantado.

El arte de la Contrarreforma, defendiéndola de los ataques de los protestantes se dedica a exaltar a María poniendo en primer lugar su naturaleza siempre virginal y siendo la Madre de Dios, Inmaculada. Aparece entre nubes, por encima de la tierra, generalmente rodeada de ángeles y

radiante de pureza con su tradicional túnica blanca y manto azul, color simbólico del cielo y su papel como reina en él. El barroco glorifica precisamente la Inmaculada Concepción, mujer excepcional, no comparable a ninguna otra criatura.

La Virgen es, el producto de la mujer idealizada, podríamos concluir, que el hombre admira por sobre todo, la belleza virginal de María.

Las representaciones en el arte de la Virgen con su hijo, razón de su glorificación, son muchos y muy variados, para excepción de algunas imágenes, generalmente retratos de los siglos XVII y XVIII, es hasta el XIX cuando podemos apreciar escenas cotidianas de mujeres con niños. Teniendo en cuenta que para cualquier mujer no es fácil la relación madre-hijo, estas escenas estereotipadas, parece que subrayan el papel idealizado de la mujer como madre, por definición de ella y altruista.

El retrato

En el arte occidental el retrato se ha convertido en un símbolo de prestigio, autoridad y ostentación, ya que ha estado casi totalmente restringido a la clase social aristócrata y pudiente.

Aunque el retrato es un género muy antiguo, durante la Edad Media, Europa se limita a las representaciones de reyes y príncipes de los manuscritos y misales miniados o idealizadas figuras de donantes en la pintura religiosa.

La figura del donante en adoración delante del tema principal de un altar es una costumbre iniciada en la época del gótico. Sin embargo podría decirse que los polípticos en general son un rasgo característico de la pintura europea en el siglo XV.

Los patrocinadores de estas obras de carácter religioso son miembros de la nobleza y la burguesía, se hacen retratar en los paneles

centrales de las obras sacras como constancia de su donación y en un, muy humano deseo de perpetuarse.

Los santos que usualmente acompañan a los donantes generalmente llevan el nombre el mismo, son santos de la devoción familiar o protectores de la ciudad. Encontramos imágenes de mujeres como donantes con relativa frecuencia.

La difusión del humanismo hizo del retrato un tema artístico aceptable y durante el renacimiento y épocas posteriores surgen varias facetas como obligaciones del pintor para con el retrato. Debía ser una interpretación personal del artista a la vez realista, que debía satisfacer al patrono, al tiempo de corresponder a su posición y poder.

Después de realizar la investigación, se procede a otra revisión del material con el cual se pretende hacer la exposición. Se observan los puntos que tienen en común y se comparan los grabados seleccionados con el objetivo de la exposición, con el fin de ir descartando los trabajos que no cumplan con los objetivos.

La primera selección visual arrojó más de 200 grabados, los cuales se fueron descartando, ya sea por la poca participación de la mujer dentro de él, o bien por cuestiones técnicas de conservación (algunos grabados no se encontraban en condiciones óptimas para ser mostrados al público, por lo que se procedió a mandarlos a restauración). La segunda selección se realizó posterior al término de la investigación documental. En algunas obras era evidente la concordancia con el guión curatorial, por lo que se procedió a eliminar algunos grabados que no compartieran el tema de la exhibición.

En la etapa posterior, se procedió a la división en núcleos o subtemas, para hacer más comprensible el hilo conductor de la muestra. En los cuales se pretende ejemplificar las principales facetas de la mujer, haciendo evidente la investigación y el desarrollo del sujeto escogido.

Se decidió dividir el tema en cuatro subtemas que abarcaran las facetas más importantes según el objetivo elegido. El nombre de los subtemas fueron seleccionados después de una lluvia de ideas de título que enmarcaran el punto de la investigación, sobre todo, tratando de interesar al público al subtema.

El primer núcleo se denominó *Apariencia y sexualidad*, este subtema abarca las representaciones de la mujer tomadas solamente por su apariencia física, algunas aludiendo claramente a su sexualidad. En ocasiones la apariencia, la vestimenta, sus proporciones anatómicas, le valen un lugar en la sociedad, y son halagadas o despreciadas por lo

El segundo subtema lleva el nombre de *El Trabajo femenino*, los grabados seleccionados hacen alusión a las labores que a lo largo de la historia ha venido desarrollando, que complementan algunas necesidades en la forma de vida implementada por el hombre. Poco a poco la mujer fue siendo encasillada en labores que no ameritaban un esfuerzo mental ni un gran cansancio físico. Labores que al paso del tiempo se convirtieron en obligación; siendo la limpieza y la cocina lugares y oficios únicos en algunos siglos para las mujeres.

El tercer núcleo lleva por nombre *Madres y Virgenes*, ya que uno de los más singulares papeles que debe desarrollar la mujer, es el hecho de ser madre, un acto natural que en alguna época se creyó lo único para lo cual la mujer debía su existencia. Esto se ve contrariado con la exigencia que se hace a su virginidad. La Virgen María, la madre de Jesús, permaneció virgen después de dicha concepción. Es a esta mujer que la sociedad tiene como modelo a seguir, pero que sería imposible alcanzar. En este medio entre lo terrenal y lo celestial, tenemos a las Santas, que en su búsqueda de lo ideal, dejan lo terrenal, dedicándose a la contemplación y al culto del amor a Dios, poniendo un extremismo en la vida de la mujer.

El último subtema denominado *Texto y pretexto*, hace referencia a muchas de las representaciones en las cuales la mujer forma parte de la composición y que son extraídos de textos literarios o leyendas. Muchas otras toma a la mujer como mero objeto representativo de un concepto. Se le han atribuido algunas virtudes con las cuales ha tenido que enfrentarse; como la abnegación, la prudencia, la nobleza, etc.

La propuesta final se compone de 38 grabados divididos, como ya se ha mencionado en cuatro subtemas, a continuación se presenta el proyecto de exposición, siguiendo con el guión curatorial, se presentará el texto introductorio de la muestra, el texto correspondiente a cada núcleo

con sus respectivas imágenes con cédulas de pie, y en determinados casos cédulas explicativas en algunos grabados, para ayudar al visitante en la observación de las obras que sólo requieran.

Tanto la museografía como la imagen gráfica de la muestra no se contemplan en el presente trabajo, ya que pretendo seguir con este proyecto como investigación subsecuente. Estos dos temas son sumamente amplios y como tal, requieren de otra investigación.

I. APARIENCIA Y SEXUALIDAD

La apariencia de la mujer en todos los tiempos ha sido un factor decisivo en su papel ante la sociedad. La figura femenina es tratada por los artistas en la mayoría de los casos con cierto atractivo erótico o bien con una carga de ternura, manifestando lo bello del género. El tema de la belleza de la mujer es bastante recurrente para los artistas, en sus retratos pueden llenar de dignidad y respeto a dicha figura o retratarla de forma agresiva, evocando en algunas situaciones su bajo nivel social.

En múltiples ocasiones no es que la figura representaba sea bella o no, sino la manera en la que el artista crea su entorno y hace ver a la mujer hermosa.

La figura femenina en la historia del arte se ha personificado como el prototipo de la mujer bella, y especialmente como presencia digna de contemplación.

Los artistas han asociado al atractivo erótico en la mujer con la juventud, dotada de cualidades sensuales y plena de artimañas que le confieren un poder amenazante. La tentación y el riesgo se encuentran tanto en las representaciones de mujeres coquetas, como también en las desnudas.

CHARLES EDWARD WAGSTAFF (1808 -?)

Nadie se casa conmigo, s.f.

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos

RICHARD COSWAY (1742-1821)

Retrato de la señora Cosway, s.f

Litografía en color

Museo Nacional de San Carlos

J.S.

Mendiga Romana, s.f

Aguafuerte y punta seca

Museo Nacional de San Carlos

ANÓNIMO

Señora sentada, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

JEAN PAUL LAURENS (1838-1921)

La mendiga, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

V. VELASCO

Figura de mujer, 1894
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos

CASSANOVA A.

Andaluzas, 1817
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

LOUIS PHILIPPE JOSEPH DUC DE CHARTRES (1726-1785)

Retrato de dama, 1776
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

JULES FERNAND JAQUEMART (1837 - 1880)

Una genovesa, 1877
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos

NICOLAS JEAN BAPTISTE POILLY (1712-?)

Alegoría de modestia, s.f.
Butil
Museo Nacional de San Carlos

JAMES STEPHENSON

El casamiento, s.f.
Aguafuerte y butil
Museo Nacional de San Carlos

ANÓNIMO

Dos mujeres, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

II. TEXTO Y PRETEXTO

En el arte europeo encontramos como tema relevante la mujer fuerte, protectora, sabia, capaz de guiar y proteger al hombre y cometer actos heroicos.

Muchos textos literarios son tomados por los artistas ilustrando pasajes claves dentro de la historia, en los que la figura femenina tenga un papel importante, para llenar de belleza su composición.

La mujer ha sido frecuentemente utilizada como símbolo personificando conceptos o ideas abstractas.

Los artistas italianos de los siglos XVII y XVIII crearon abundantes figuras alegóricas y abstracciones, pero esta identificación de la mujer como símbolo tiene raíces clásicas. En algunas podemos ver a la mujer sabia y guía del hombre como las deidades que encarnan grandes ideas defendidas por la humanidad con la vida misma: Patria, Ciencia, Fe, Justicia y Libertad.

La mujer ha sido tomada como pretexto para ilustrar conceptos difíciles de entender, siendo tomados de manera muy suave y sutil.

Puede decirse que la iglesia promovió este tipo de representaciones en su lucha contrarreformista buscando la preservación del dogma sobre la herejía protestante.

LUIGI CALAMATTA (1802-1869)

Franchesca de Rimini, 1847

Aguafuerte y Buril

Museo Nacional de San Carlos

AUGUSTE THOMAS MARIE III BLANCHARD (1819-1898)

Fausto y Margarita "La seducción", s.f.

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos

LIGHTFOOT P.

El arco robado, s.f.
Aguafuerte y Butil
Museo Nacional de San Carlos

RAFAEL MORGHEN (1758-1833)

Alegoría al juego, s.f.
Butil
Museo Nacional de San Carlos

GIOVANNI FOLO (1764 – 1836)

El tiempo salvando a la verdad contra la lujuria y la envidia, s.f.
Butil y aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

LUIGI SCHIAVONETTI (1765-1810)

Lucrecia, s.f.
Butil
Museo Nacional de San Carlos

AUDRAN KARL (1591-1674)

La religión, s.f.
Butil
Museo Nacional de San Carlos

RAFAELLO MORGHEN (1758-1833)

La Justicia, s.f.
Butil
Museo Nacional de San Carlos

RAFAEL MORGHEN (1758-1833)

Poesía, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

LIGHTFOOT P.

El arco robado, s.f.
Aguafuerte y Buril
Museo Nacional de San Carlos

RAFAEL MORGHEN (1758-1833)

Alegoría al juego, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos

GIOVANNI FOLO (1764 – 1836)

El tiempo salvando a la verdad contra la lujuria y la envidia, s.f.
Buril y aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

LUIGI SCHIAVONETTI (1765-1810)

Lucrecia, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos

AUDRAN KARL (1591-1674)

La religión, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos

RAFAELLO MORGHEN (1758-1833)

La Justicia, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos

RAFAEL MORGHEN (1758-1833)

Poesía, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

III. LABORES FEMENINAS

Las representaciones de la mujer como miembro activo en la comunidad no han sido ni frecuentes ni objetivas. Generalmente la visión de la trabajadora es una traducción sublimada de la apariencia, condiciones sociales y desempeño de estas mujeres.

En múltiples ocasiones las representaciones de mujeres en sus hogares, realizando labores cotidianas o campesinas han sido solamente idealizaciones.

El siglo XVIII con el Racionalismo y las revoluciones, trajo al arte un cambio tan determinante que se ve florecer hasta la centuria siguiente. Un ansia de verismo se tradujo en representaciones cada vez más objetivas, fieles y detalladas de la realidad. Junto al realismo académico que se esforzaba por la ejecución concienzuda y detallada encontramos obras populares y sencillas que se agrupan dentro de un realismo social costumbrista.

Pocas son las pinturas que representan a la mujer trabajando o realizando una labor domestica sin idealizar sobre su condición, y muy pocas las obras que la exaltan como pensadora e intelectual.

Las labores femeninas han sido asignadas por sociedades patriarcales en las que la mujer pocas veces tiene los mismos derechos y oportunidades.

AUGUSTE THOMAS MARIE III BLANCHARD (1819-1898)

La pequeña campesina (de una pintura de Murillo), s.f.

Buril

Museo Nacional de San Carlos

PAUL MATHEY (1844-1929)

Pescadora de almejas, s.f.

Aguafuerte y punta seca

Museo Nacional de San Carlos

EUGENIO BURNARD (1850-1921)

Lavandera, 1881
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos

FREDERICK AUGUSTE LAGUILLERME (1841-?)

Joven Bretona hechando trigo negro a la orilla del mar, s.f.
Punta seca
Museo Nacional de San Carlos

FABIO BERARDI (1728-?)

Lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

PIERRE BILLET (1837-1922)

Lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

PIERRE BILLET (1837-1922)

Lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

ABRAHAM BLOEMAERT

Escena de campesinos, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

IV. VIRGENES Y MADRES

La definición maniquea de la mujer hace difícil su papel en la sociedad. Por un lado se presenta la imagen de Eva quien tentó al hombre y lo introdujo al pecado. Ella encarna en su figura la ambivalencia ancestralmente adjudicada a la mujer: por una parte por ser la primera madre y por otro lado quien conduce al hombre a la perdición.

En contra posición a Eva en la creencia cristiana se encuentra María, quien es seguramente la mujer más representada desde la edad media hasta el barroco. Siendo la madre de Jesús, su culto se convierte en la suprema valoración y ella se constituye en el ideal más alto de belleza, dulzura, desprendimiento, abnegación y comprensión humanas.

En la edad media, amada por los monjes desinteresadamente se le representa como celeste ejemplar, perfecta. El arte de la Contrarreforma, defendiéndola de los ataques de los protestantes se dedica a exaltar a María poniendo en primer lugar su naturaleza siempre virginal. La Virgen es, el producto de la mujer idealizada, podríamos concluir, que el hombre admira por sobre todo, la belleza virginal de María.

Entre estos dos personajes se encuentran las santas y mártires que representan los suplicios sufridos por tantos cristianos en la época de las persecuciones. Fueron frecuentes en la edad de la Contrarreforma y exaltaron sobre todo a aquellas que defendieron con su propia vida su virginidad, como Santa Inés, Santa Catalina y Santa Cecilia.

Al final de estas representaciones, encontramos a las mujeres *comunes*, quienes deben de luchar con estos parámetros establecidos, tratando de alcanzar un ideal imposible.

LEROUX DEL (de una pintura de Murillo)

La virgen de los ángeles, s.f.

Buril

Musaeo Nacional de San Carlos

GIOVANNI MARCO PITTERI (1702-1786)

La Virgen María, s.f.

Buril

Musaeo Nacional de San Carlos

FRANCOIS FOSTER

Santa Cecilia, s.f.

Aguafuerte y buril

Musaeo Nacional de San Carlos

MERCURI PAOLO

Santa Amelia, reina de Hungría, 1837

Buril

Musaeo Nacional de San Carlos

BERNARDI JACOBO (1808-?)

Santa Cecilia, s.f.

Buril

Museo Nacional de San Carlos

ALPHONSE FRANCOIS (1814-1888)

La educación maternal, s.f. (tomada de una pintura Pico de la Mirandola)

Buril

Museo Nacional de San Carlos

JOHN OUTRIM

Baño matutino, 1836

Buril

Museo Nacional de San Carlos

LUIS JIMENEZ Y ARANDA (1845-?)

Nodriza, 1878

Aguafuerte y punta seca

Museo Nacional de San Carlos

DOBLADO A.M.

De regreso de un bautizo en España, 1898

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos



CHARLES EDWARD WAGSTAFF (1808 -?)
Nadie se casa conmigo, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



RICHARD COSWAY (1742-1821)
Retrato de la señora Cosway, s.f.
Litografía en color
Museo Nacional de San Carlos



JEAN PAUL LAURENS (1838-1921)

La mendiga, s.f

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos



ANÓNIMO

Señora sentada, s.f

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos



J.S.

Mendiga Romana, s.f
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos



V. VELASCO

Figura de mujer, 1894
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



CASSANOVA A.
Andaluzas, 1817
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos



LOUIS PHILIPPE JOSEPH DUC DE CHARTRES
(1726-1785)
Retrato de dama, 1776
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



JULES FERNAND JAQUEMART (1837 – 1880)

Una genovesa, s.f.

Aguafuerte y punta seca

Museo Nacional de San Carlos



JAMES STEPHENSON (1828-1886)

El casamiento, s.f.

Aguafuerte y buril

Museo Nacional de San Carlos



JEAN BAPTISTE POILLY NICOLAS (1712-?)
Alegoría de la modestia, s.f
Butil
Museo Nacional de San Carlos



ANÓNIMO
Dos mujeres, s.f
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



LUGI CALAMATTA (1802-1869)
Franchesca de Rimini, 1847
Aguafuerte y Buril
Museo Nacional de San Carlos



**AUGUSTE THOMAS MARIE III BLANCHARD
(1819-1898)**
Fausto y Margarita (La seducción), s.f
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



LIGHTFOOT P.
El arco robado, s.f.
Aguafuerte y Buril
Museo Nacional de San Carlos



RAFAEL MORGHEN (1758-1833)
Alegoría al juego, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos



KARL AUDRAN (1591-1674)
La religión, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos



RAFAELLO MORGHI
La Justicia, s.f.
Buril
Museo Nacional de Se



FOLO GIOVANNI (1764 – 1836)

El tiempo salvando a la verdad de la lujuria y la envidia, s.f.

Buril y aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos



LUIGI SCHIAVONETTI (1765-1810)

Lucrecia, s.f.

Buril

Museo Nacional de San Carlos



MORGHEN RAFAEL (1758-1833)

Poesía, s.f.

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos



BLANCHARD AUGUSTE THOMAS MARIE III
(1819-1898)

La pequeña campesina (de una pintura de Murillo),
s.f.

Buril

Museo Nacional de San Carlos



PAUL MATHEY (1844-1929)

Pescadora de almejas, s.f.

Aguafuerte Y punta seca

Museo Nacional de San Carlos



**FREDERICK AUGUSTE LA
GUILLERMIE (1841-?)**
*Joven Bretona hechando trigo negro a la
orilla del mar, s.f.*
Punta seca
Museo Nacional de San Carlos



PIERRE BILLET (1837-1922)
Las lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos

PIERRE BILLET (1837-1922)
Las lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



BERARDI FABIO (1728-¿)
Lavanderas, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos





EUGENIO BURNARD (1850-1921)
Lavandera, 1881
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos



ABRAHAM BLOEMAERT (1564-1651)
Escena de campesinos, s.f.
Aguafuerte
Museo Nacional de San Carlos



LEROUX DEL (de una pintura de Murillo)
La virgen de los ángeles, s.f.
Butil
Musaeo Nacional de San Carlos



GIOVANNI MARCOPITTERI (1702-1786)
La Virgen María, s.f.
Butil
Musaeo Nacional de San Carlos



FRANCOIS FOSTER (1790-1872)
Santa Cecilia, s.f.
Aguafuerte y buril
Musaeo Nacional de San Carlos



MERCURI PAOLO (1804-1884)
Santa Amelia, reina de Hungría, 1837
Buril
Musaeo Nacional de San Carlos



JACOBO BERNARDI (1808-?)
Santa Cecilia, s.f.
Buril
Museo Nacional de San Carlos



ALPHONSE FRANCOIS (1814-1888)
La educación maternal, s.f. (tomada de una pintura
de Pico de la Mirandola)
Buril
Museo Nacional de San Carlos



JOHN OUTRIM (siglo XIX)
Baño matutino, 1836
Butil
Museo Nacional de San Carlos



JIMENEZ Y ARANDA LUIS (1845-?)
Nodriza, 1878
Aguafuerte y punta seca
Museo Nacional de San Carlos



A.M. DOBLADO

Regreso de un bautizo en España, 1898

Aguafuerte

Museo Nacional de San Carlos

AUDRAN KARL (París 1594-Id.1674)

Diseñador y grabador en la técnica de aguafuerte y buril. Fue el primero en establecer el prestigio de los Audran. Desde muy joven mostró sus dotes para el dibujo. Fue enviado a perfeccionarse en Roma. Se dedicó al grabado y adquirió su propio estilo a la manera de Bloemnaert. Realizó en Italia numerosas placas de obras de Pietro de Cortona, Andrea Sacchi y Jacques Stella, de las que Mariette escribió en sus notas manuscritas que eran sus mejores obras. A su regreso a Francia, Charles Audran radicó un tiempo en Lyon y luego se fue a radicar a París, donde se estableció.

Fue maestro de su hermano Claude, después, de sus sobrinas Germain, Claude II y Gérard. Firmaba sus obras como C. Audran, Carolr Audran, K.-A., K. Audran, Karl Audran, Karolr Audran, Karolus Audran y algunas veces Adudran. Cuando su hermano empezó a firmar grabados, sustituyó la K por C.

BERARDI FABIO (Siena 1728-¿?)

Grabador, trabajó en Venecia. Fue alumno de Joseph Wagner en Venecia, ejecuta una serie de grabados con la dirección de su maestro, posteriormente trabaja sólo, después de los maestro venecianos; sus contemporáneos. Parece residir una temporada en Florencia. Pudiera ser el mismo artista que Cristofano Berardi.

BERNARDI JACOPO (ca. 1808 Verona-¿?)

Grabador, alumno de R. Morghen. Trabajó en Venecia, Milán y París. La mayoría de sus obras son retratos realizados por lo general en las Galerías históricas de Versalles. También grabó una escena de Emmaüs después de A. Blanchard Auguste III-Thomas-Marie.

BILLET PIERRE (Cantín (norte) 1837-1922)

Pintor de género, de paisaje y grabador. Alumno de Jules y Emile Breton, debuta en el Salón de 1867. Obtiene medalla de tercera clase en 1873 y de segundo el año siguiente. Realiza estampas originales.

BLANCHARD AUGUSTE III (París ¿?- Id. 1898)

Grabador. Hijo y alumno de Auguste II Blanchard. A los 19 años concursó por el premio de Roma, fue el primero en obtener segundo lugar. Renunció a competir de nuevo. Su primera lámina importante fue la del arquitecto Huyot, después de uno realizado por Drolling. Al consumir su conocimiento y su éxito le valió para relacionarse con el director Goupil, a título de prueba realizó «*Las cabezas de Cristo y del ángel Gabriel*», después de Delaroche. El logro fue completo y Blanchard fue definitivamente clasificado entre los mejores grabadores, los más hábiles de su tiempo. Las placas que le siguieron no gustaron menos a su público. El editor Gambart fue el encargado en Londres de la reproducción de muchas láminas, por lo que su reputación fue sólida tanto en la capital inglesa como en la francesa. Obtuvo en el Salón todos los premios; medalla de tercer lugar en 1843, medalla de segundo lugar en 1847, medalla de primer lugar en 1857. La cruz de Caballero de Legión de Honor en 1866, su admisión a la Academia de Bellas Artes en 1888, complementó la serie de distinciones. Realizó particularmente el grabado de *Meissonier y d'Alma-Tadema*. Realizó muchos grabados de retratos.

BLOEMAERT ABRAHAM (Dordrecht 1564-Utrecht 1651)

Pintor de retratos, de historia, de género y grabador al aguafuerte. Era hijo del escultor Cornelís Bloemaert. La familia Boemaert viaja a Gorkum en Herzogenbusch, después a Utrecht y a Amsterdam. Tuvo por maestros a

Gerrit Splinter en Utrecht y a Joost de Beer. Se beneficia sobre todo de las clases de Frans Floris. Después vive en París a la edad de 16 años y estudia las obras de Primaticcio y Niccolò dell'Abbate, toma tres años de clases con el maestro J. Bassot, de Herry y de Hieronymus Franken. A los 19 años regresa a Utrecht donde trabaja con Cornelis de Haarlem donde recibe la influencia de Goltzius y Spranger. Fue ciudadano de Amsterdam el 31 de octubre de 1591 donde se casa con Judith Schonenburgh, el 2 de mayo de 1592, pero ella muere un poco después. Contrae matrimonio por segunda ocasión en 1601 con Geertruyd de Roy con quien tuvo 6 hijos: Hendrick (1601-1672), Cornelis (1603-1680), Judith (1604-1632), Hugo (1606-1639), Adriaen (1609-1666), Frederick (1669). Tuvo muy importantes alumnos: en 1611, Jan van Hemsckerck, Anthoni Ambrosius, Robert Splintersz, entre muchos otros. En 1611 fue inspector de la guilda de Utrecht, residiendo en esta ciudad hasta 1628. Fue célebre y considerado por todos los hombres ilustres de la época. Un pintor con el mismo nombre residía en Middelbourg de 1669 a 1683. La obra de Bloemaert es al mismo tiempo manierista, caravagiesco y académico.

BURNARD EUGENIO (Moudon (Vaud) 1850-París 1921)

Pintor y grabador. Estudió pintura en la escuela de Génova bajo la dirección de B. Menn. En París, después de 1852, el artista trabajó en el taller de Gérôme en Bellas Artes. Pasó el invierno de 1876-1877 en Roma, pero regresó a París en 1878. Burnard aprendió también el grabado con Paul Girard, en Versalles. Alternó su estancia entre Italia y Suiza, realizó dibujos para algunos periódicos, entre los que se encuentran *L'illustration de Paris*, *Le Tour du Monde*. Ganó la medalla de oro en la Exposición de 1900. Expuso en el Salón de 1901, 1902 y 1903. Medalla de tercer lugar por los grabados del Salón de París de 1882. Fue también recompensado con

una medalla de oro en la Exposición Universal de 1889, así como la de 1900. Realizó en 1914 en París una importante exposición de sus obras pintadas en Assise.

Sus composiciones religiosas forjaron su reputación. Oficial de la Legión de Honor.

CALAMATTA LUIGI (Civita- Vecchia 1802—Milán 1869)

Grabador y litógrafo. Comienza sus estudios en Roma, bajo la dirección de Giangiaco­mo en dibujo y con Ricciani en el grabado. Hacia el año 1811 vivió en París en donde llevó a cabo sus estudios con Ingres, para quien hizo innumerables grabados, convirtiéndose en el grabador de las pinturas de aquel artista. Realiza el cuadro *Mascara de Napoleón*, que será más tarde reproducido por la imprenta D'antommarchi en Santa Helena en 1834. Los retratos que realizó no fueron de muy fina factura, sin embargo algunos de sus dibujos llegaron a ser confundidos con los de Ingres. En 1837, se instala como profesor en Bruselas, más tarde dejará Bélgica por Milán.

CHARTRES LOUIS PHILIPPE JOSEPH, DUC DE (Versalles 1726-París 1785)

Dibujante y grabador amateur. Le Blanc cita de el diferentes paisajes.

COSWAY RICHARD (Tiverton 1742- Londres 1821)

Pintor de miniatura y de óleo. Es uno de los primeros artistas de este género en Londres. Muy joven comienza a estudiar con Thomas Hudson. Posteriormente estudia en la escuela de Shipley, convirtiéndose en un hábil dibujante. Algunos estudios que realiza de grandes maestros en la galería del duque Richmond, llamaron la atención de Bartolozzi y de Cipriani obteniendo de estos artistas gran aprecio. A partir de 1760, envía

con regularidad obras a diferentes concursos en Londres, notablemente a la sociedad de Artistas, convirtiéndose en miembro en 1766, al igual que de la Sociedad Libre y de la Academia Real. En 1770 esta última institución le abre sus puertas convirtiéndolo en socio y posteriormente en miembro. Después de su boda con María Hadfield, Cosway viaja mucho por Europa, teniendo una estancia en Francia en 1785, donde tiene la ocasión de ofrecerle a Luis XVI obras de Giulio Romano. Como agradecimiento este rey le obsequia algunos tapices de Gobelins, representando la vida de Don Quijote. Cosway era protegido por el príncipe de Gales en Inglaterra. Realizó bellos retratos.

FRANCOIS ALPHONSE (París 1814-Id. 1888)

Grabador. Alumno de Henriquel-Dupon, obtiene medallas en 1851 y en 1857. En la exposición universal de 1867, obtiene la medalla de honor. Figura en el Salón de 1842 a 1880. Este artista de gran talento se convierte en miembro del Instituto en 1873, siendo oficial de la Legión de Honor en 1857.

FOLO GIOVANNI (Bassano 1764- Roma 1836)

Grabador. Después de haber estado en su ciudad natal como alumno de dos pintores: Mengardi y Janotti, trabaja en Roma en la escuela de Volpato. Sus primeras obras son de un estilo duro y seco que encontramos un poco en la *Madonnade Candelabri* copia de Rafael y completamente atenuado en la obra *Mater Dolorosa* posterior a Sassoferrato. En su última placa plasmó todo el carisma delicado y la armonía de los hombres que realizaban esta pintura. Miembro de la Academia de San Lucas en Roma, recibe en 1807 la medalla de oro de la Academia de Milán.

FOSTER FRANCOISE (Locle (Suiza) 1790-París en 1872)

Grabador. Entra a la escuela de Bellas Artes en 1805. En 1809 obtiene el segundo premio de Roma y el primero en 1814. Fue condecorado por la Legión de Honor, en 1863 fue promovido a oficial. Naturalizado francés en 1828. Fue uno de los grabadores más considerables de su tiempo.

JAUQUEMART JULES FERNAND (París 1837- Id.1880)

Acuarelista y grabador. Se menciona en el diccionario Briands que muere en Nice, y el Benezit sostiene que murió en París. Hijo y alumno de Albert Jacquemart, aun que mejor dicho, se formó sólo, creando un estilo muy característico en el grabado. Obtiene en sus comienzos buena reputación en el mundo oficial. Hoy en día, tal vez injustamente, no es tan apreciada su obra. Debuta en 1859 realizando unos grabados para la gaceta de Bellas Artes. En 1862 realiza 26 placas para la obra de su padre: *La historia de la porcelana*. En el mismo año publica en la editorial Cadart sus más notables obras: *Composición de flores* y reproducciones de biografía de Techener. En 1864 M. Barbet le confía la ilustración de Las gemas joyas de la corona, sesenta placas que obtienen un gran éxito, *La colección de amas de Nieuwerkerke*. Una infección de pecho lo obliga a pasar el invierno en Menton, donde continua grabando, ya que envía una obra al Salón de 1879, habiendo debutado en 1861 en dicho concurso premiado en 1864, 1866, 1867, 1878 con medalla de honor. Miembro de la Legión de Honor en 1869. Fue fundador de la Sociedad de Acuarelistas, muchas de sus obras conservadas en el Louvre. Fue maestro de la baronesa Nathaniel de Rothschild.

JIMENEZ Y ARANDA LUIS (Sevilla 1845-¿?)

Pintor de género, hermano de José Jimenez y Aranda. Este artista después de haber sido alumno de E. Cano en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, trabajó en Roma, después en París. Se estableció en Pontoise en 1876. Condecorado en París en 1889 (Exposición Universal) y en Munich en 1890. Obtuvo una mención honorífica en Berlín en 1891.

LA GUILLERMIE FREDERIC AUGUSTE (París 1841- ¿?)

Pintor y grabador. Alumno de Flameng y de Bouguereau, debuta en el Salón de 1863. Graba después de Antonello de Messine, Velázquez, Ribera y de los maestros modernos. Como pintor realizó sobre todo retratos. Ganó el premio de Roma en 1866, segundo premio en 1877, medalla de plana en E.U. en 1899, medalla de honor en 1890 y gran premio en 1900. Realizó un viaje de estudios a Madrid, Roma y Atenas. Caballero de la Legión de Honor 1822, oficial en la misma legión y miembro del instituto.

LAURENS JEAN PAUL (Fourquevoux (Haute-Garonne) 1838-París 1921)

Pintor de historia. Nacido en una condición muy modesta, Jean Paul Laurens mostró desde su corta edad una excepcional disposición artística y un invencible deseo de pintar. Después de muchos esfuerzos de seguir el curso de la Escuela de Bellas de Toulouse, fue a París, becado por el Departamento de la Haute-Garonne y fue alumno de Léon Cogniet y de Bide. Debutó en el Salón de 1863 y después expuso regularmente. A partir de 1872, su reputación se afianzó. Laurens fue el último pintor de historia que aceptó este género cuando éste ya se encontraba en desuso. Es un artista un poco frío, pero sus conocimientos y su consciencia artística le dan un rango de verdadero maestro. Sus composiciones son bien

ordenadas, pero el dibujo es un tanto rígido y los colores son fríos. Puede ser un paisajista sensible y un escultor dotado. Realizó tapices. Su talento, es sensiblemente elevado en una forma noble y simple. Sus grabados y fotografías fueron de las obras más populares de este artista. Jean Paul Laurens tomó una parte importante de la colección de L'Hotel Ville.

LIGHTFOOT WILLIAM (¿?- Londres ca. 1671.)

Pintor de paisaje, de perspectivas y grabador. Realizó importantes decoraciones particularmente en la Bolsa. Fue un notable grabador.

MATHEY PAUL (París 1844- ¿? 1929)

Pintor de retratos, paisajes, marinas y grabador.. Alumno de Léon Cogniet, Pils, Mazerolle y Oury. Debutó en el Salón de 1868. Medalla de tercer lugar en 1876; de segundo lugar en 1885; medalla de oro en 1889 (Exposición Universal); caballero de la Legión de Honor el mismo año. Realizó también, algunos retratos en la técnica de agua fuerte. Artista de un gusto muy delicado, Paul Mathey guarda una notable colección de pinturas y dibujos .

MORGHEN RAFAELLO (Nápoles 1758-Florencia 1833)

Grabador en la técnica de buril y en agua fuerte. Hijo de Filippo, Raffaello muestra desde su infancia habilidades extraordinarias. Fue alumno de su padre y de su tío. Giovanni Elia. A los doce años ya era un hábil grabador. Consultando el catálogo de la obra del maestro por su alumno Palmerini, podemos seguir paso a paso el trabajo de nuestro artista. A los veinte años ya había producido treinta y cinco placas. Su padre lo encamina a la escuela de grabado de Volpato, la cual se encontraba en Roma. Raffaello se convierte en su alumno favorito, su colaborador, y en 1781, se casa

con la única hija de su maestro, Domenica Volpato. La obra catalogada de R. Morghen comprende doscientos cincuenta y seis placas, un poco sobre todos los géneros, particularmente de reproducciones de grandes maestros italianos del Renacimiento Italiano.

Fue considerado en su tiempo, como uno de los grabadores más grandes que hayan existido, pero la posteridad lo considera como un artista hábil, pero frío y poco colorista. Expuso en el Salón de 1812 en París su *Transfiguration*. Le propone a Napoleón primero la creación de una escuela de gravado en París, pero el proyecto no fue aceptado por Denon. Fue profesor en la Academia de Florencia y miembro del Instituto de Francia.

OUTRIM JHON (activo en el siglo XIX)

Grabador de reproducciones del siglo XIX. Trabaja en Londres de 1840 a 1847.

POILLY NICOLAS JEAN BAPTISTE (París 1712- ¿?)

Dibujante y grabador. Perteneció a la escuela francesa. Hijo y alumno de Jean-Baptiste de Poilly. Grabó algunos retratos. Citamos de él: *Le Berger curieux*, después de Boucher obras que datan de 1758. Es seguro que después de haber recibido instrucción como grabador en Roma perfeccionó la técnica para realizar la obra *El martirio de Santa Cecilia* la cual llegó a ser excelente. Adoptó un estilo muy diferente del de su padre y su tío. El 20 de julio de 1714 fue nombrado miembro de la Academia Real y donó el *Retrato De Troy* debido a su nombramiento, de una pintura de este maestro. Era poseedor de una buena reputación y trabajó notablemente para el Cabinet Crozat.

SCHIAVONETTI LUIGI O LEWIS (Bassano 1765- Londres 1810)

Dibujante y grabador en la técnica de aguafuerte y puntillado. Hijo de un vendedor de libros, muestra desde su juventud interés por el dibujo. Fue alumno de Giulio Golini. A la edad de dieciséis años comienza sus estudios de grabado, realizándolo brillantemente. Las obras de Bartolozzi tienen gran éxito en esta época, por lo cual, nuestro artista lo imita en muchas ocasiones. Estando en Londres entra como alumno en el taller de su ilustre compatriota y lo ayuda en numerosos trabajos. Al final se establece en la capital inglesa obteniendo gran éxito. Citamos notablemente de sus trabajos en placa, dos piezas de la serie de *Cris de Londres*, de Wheatly, cuatro piezas referentes a Luis VXI durante la Revolución, después de Benazech.

V. VELASCO

Hay constancia de que estudió simultáneamente grabado en hueco y grabado en lámina, con bastante éxito, de 1892 a 1898, en la Academia de San Carlos. (101 grabados de la colección de la academia)

WAGSTAFF CHARLES EDWARD (Londres 1808-¿?)

Grabador dedicado a la técnica del buril. Realizó su trabajo en Londres y Boston.

Glosario de términos

Acervo: conjunto de objetos de valor, que forman la colección de un museo, galería o institución.

Cédula: soporte físico que provee información dentro de una exposición.

Cedulario: colección de cédulas

Colección: conjunto de cosas, por lo general de una misma clase. Acervo que resguarda el museo, galería o institución.

Conservación: recopilación y custodia de piezas. Acción de mantener un objeto y cuidar de su permanencia. En un museo se refiere a la preservación en buen estado del acervo.

Exhibición, exposición o muestra: Selección que se enseña para dar a conocer a un público, un conjunto de objetos de cualquier tipo de manifestación.

Guión científico: contenedor de la información recopilada. Esquema con el cual se desarrolla la investigación.

Guión curatorial o guión temático: desarrollo breve de los temas que componen la exposición y esqueleto conceptual

Museólogo: persona que se dedica al estudio de los museos.

Proyecto curatorial: Conjunto de escritos, dibujos, cálculos, etc. para dar una idea de cómo se desea abordar un tema para una exposición

Museografía: área del museo que lleva a cabo la conceptualización del espacio de exposición, entendiéndolo como un conjunto integral de significaciones que conforman un discurso generado a partir de los diversos sentidos de los distintos medios de comunicación.

Museología: estudio sobre los museos y sus diferentes áreas.

Nazarenismo: Un acuerdo celebrado en Viena en 1809 por dos pintores germanos Overbeck y Pforr, determinó que había tocado a su fin el arte religioso confuso, ya que según ellos era preciso regenerarlo y eliminar el equívoco paganismo suscitado en los franceses y en los barrocos venecianos. Nació así la *Lukasbrüder*, con los ojos puestos en la inmaculada pureza de Rafael y Perugino.

Overbeck, intentó algo así como militarizar el misticismo mediante la regimentación de las fórmulas: una síntesis de la obra de Durero, del Perugino, de Rafael y del rigor linealista de David, con el sentimentalismo católico de Italia, daría como resultado matemático el anhelado regreso a una purísima expresión de la fe.

Así desprovisto de literatos, de poetas, de filósofos, en suma, de opinión intelectual previamente elaborada Overbeck y sus compañeros dieron a luz un movimiento que más tuvo de sacudida que de alteración dinámica. En el año 1810 estaban ya apostados los nazarenos en Roma, en el abandonado convento de San Isidoro, observando una vida ascética tras haberse convertido al catolicismo. Entre los muchos curiosos atraídos por la extravagante hermandad figura el futuro prerafaelista inglés Madox Brown quien, se entrevistó con Overbeck, se les une Schnorr, Rethel, Schwind, Peter von Cornelius y cuál será el impacto que causan entre los romanos, que empiezan a denominarles "los Nazarenos", nombre por el cual serán recordados.

La obra nazarena absorbe las enseñanzas italianas de la segunda mitad del siglo XV y crea un neo-idealismo pictórico. Los nazarenos trabajaron al unísono y al mismo tiempo en su taller, en otro intento de revivir la antigüedad cuatrocentista. Los temas que maneja el movimiento son sacros; para evitar tratar la atracción sensual y mantener puro el espíritu, nunca trabajan al natural, por lo que cuando se pintan carnes parecen éstas las de una "muñeca de madera". Fue por 1819 en Berlín y Roma donde el movimiento nazareno fue bien recibido, y posteriormente difundido por Europa, llegando incluso a haber algunas repercusiones en México a través del pintor Pelegrin Clavé, Manuel Vilar y Eugenio Landesio, el primero de los cuales conoció y trató personalmente a Overbeck en Roma.

Núcleo: tema primordial al cual se van agregando otros para formar un todo, que den como resultado una exposición.

Objeto museable: pieza o elemento que por características de interés o peculiares, sea seleccionado para formar parte de un acervo, colección o muestra.

Obra: producción intelectual o artística.

Público meta: visitante específico que se agrupa según un contexto social y económico, al que se desea llegar.

Subtema: división de una proposición o un tema.

Tema: proposición o texto que se toma como materia de investigación.

Texto curatorial: escrito realizado por el curador o departamento de curaduría como justificación a una exposición

De manera resumida el trabajo del curador es una síntesis visual de lo investigado en torno a un tema, por lo que el presente trabajo se tradujo en una propuesta visual que ejemplifica la labor de un curador. El curador, desde el punto de vista de las imágenes es un comunicador, aun que su labor muchas veces no termina con esto, siendo al mismo tiempo investigador, creador e incluso en ocasiones administrador.

La comunicación visual se encuentra inmersa en muchas actividades dentro de los museos, lamentablemente algunas veces no es bien desarrollada por la falta de interdisciplinariedad. De los puntos más importantes que observé tanto en el desarrollo de este trabajo, como en la labor cotidiana que desempeño en un museo, es el trabajo interdisciplinario. Como he venido mencionando a lo largo de la tesis, el curador es indispensable en la labor museística así como el trabajo de cada miembro del museo, sobre todo en aquellas áreas en las que la comunicación en diferentes modalidades se ve implicadas.

En lo personal, el museo es un espacio que nos brinda múltiples oportunidades tanto de aprendizaje como de divertimento, pero que lamentablemente, no nos enseñan a apreciar, y en ocasiones pareciera ser para el público visitante un castigo. Pero con una buena comunicación, es un lugar donde puedes aprender, admirar y sorprenderte.

Al trabajar en un museo, he conocido la importancia de la comunicación en todos sus aspectos, y he podido aplicar teorías y conocimientos que en ocasiones pense eran inútiles. De igual manera he descubierto la importancia de la imagen por si misma, y de la gran ayuda que puede ser si es bien aplicada para el aprendizaje.

Una de las instituciones que da amplias posibilidades para la comunicación visual y su desarrollo, son los museos, en los cuales los comunicadores tenemos mucho por hacer. El campo de un comunicador es muy amplio, pero sobre todo da la posibilidad de desarrollarse en varios ámbitos sin perder su perfil profesional.

Como en muchas disciplinas, queda mucho por hacer, pero el museo junto con el desarrollo de la comunicación van avanzando, aunque lamentablemente, en ocasiones, no al mismo ritmo que la sociedad. Es vital para el funcionamiento de los museos, realizar estudios tanto del público visitante como de sus colecciones, estar en contacto con instituciones homólogas, para brindar un servicio mucho más completo.

Invitar a la comunidad a cada exposición, hacer que se interese en las colecciones, hacer que aprenda y se divierta, son metas que cada museo debe tener.

En nuestro país las instituciones museísticas, en algunos casos presentan deficiencias que poco a poco deben irse solucionando. De los problemas que requieren pronta solución, son la correcta utilización de su imagen gráfica tanto del museo en sí, como de las exposiciones temporales, para hacer que el visitante se interese en cada proyecto. Y realizar estudios que den a conocer el verdadero interés de la población que lo visita. Hoy en día la competencia que enfrentan los museos contra otro tipo de actividades, es muy dura y desleal, por lo que deben de competir como si fueran una institución lucrativa con la única ganancia de difundir la cultura.

Bibliografía:

1. Cuellar Pérez Javier, Aripe Lourdes, Fall Yoro, et al.
El patrimonio cultural al servicio del desarrollo en nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. México, Edit. UNESCO, 1996
2. Fernández Luis Alonso.
Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo. España. Edit. Fundamentos maior, 1993
3. Tovar y de Teresa Rafael.
El patrimonio cultural de México. México. México en el Tiempo, INAH no.4 1994/95
4. Maquivar Consuelo.
Reflexiones entorno a la investigación histórica en los museos. Boletín del Museo Nacional del Virreinato". Tepotzotlan Estado de México, Nueva época, INAH 1990.
5. Hernández Francisco.
Manual de Museología. Madrid, Edit. Síntesis, 1994
6. Boylan J. Patrick
Las profesiones museísticas: cambios y crecimiento incesable. París. Museum International, UNESCO no. 4 1993
7. Barclay R.J.
El conservador: profesional polifacético y flexible. Museum International, París UNESCO op. Cit. P.p. 41 - 45
8. Yates Bridget,
El conservador de museos frente a los cambios actuales. Museum International, op. Cit. p.p. 41 - 45
9. Kavannah Gaynor et al.
Museum provisio and professionalism. Routledge London, new York, edited by Gaynor Kavaragh. 1994.
10. Vázquez Olvera Carlos.
Una reflexión sobre la investigación en los museos. Simposio Patrimonio, Museos y Participación Social. México INAH 1990.
11. Edson Gary and Dean David,
The handbook for Museums. Routledge London edited Routledge, 1994.

-
12. Lazcano Ana Cecilia, et al.
Guiones de museos: un análisis.
Memorias del simposio, op. Cit. p.p.137 - 150
13. Belcher Michel.
Sobre los objetos. Organización y diseño de exposiciones en España.
Edit. Trea, 1994.
14. Hooper - Geen Eilean.
Los museos y sus visitantes.
España. Edit. Trea, 1988 .
15. Dondis D.A.
Sintaxis de la imagen
España. Edit. Gustavo Gilli., 1985
16. Mukarouský Jan.
Escritos de estética y semiótica del arte.
Colección Comunicación Visual. Edit. Gustavo Gilli. España 1975.
17. Munari Bruno.
Diseño y Comunicación Visual
Edit. Gustavo Gilli. Barcelona, 1985.
18. Boletín cuatrimestral del Museo Nacional de San Carlos
Edición enero.- abril 1998 año 1 num. 2
19. Carlos Arand.
"Curadores ¿para qué?"
texto no publicado.
20. Guía del Museo Nacional de San Carlos. 2000
Patronato del Museo de San Carlos
21. Catálogo de la exposición Mujeres en la pintura.
Exposición del Museo Nacional de San Carlos, 1982
23. Diccionario de pintores, escultores, dibujantes y grabadores
E. Benezit. Edit. librairie Duggelin, 1976
24. Espejismos de medio oriente, de Delacoix a Moreau.
Catalogo de exposición CONACULTA INBA, Museo Nacional de San Carlos, México, 1999. Landucci Editores
25. Impresiones feminimas en la Francia de sigloXIX. Catalogo de exposición CONACULTA INBA, Museo Nacional de San Carlos, México, 2000. Landucci Editores.
26. Arte en tiempos de Goethe. Catalogo de exposición CONACULTA INBA, Museo Nacional de San Carlos, México, 2001. Landucci Editores.

27 . María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento. Catálogo de exposición CONACULTA INBA, Museo Nacional de San Carlos, México, 2001 Landucci Editores.

28. Louis Réau. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. Tomo 2 Vol. 4 Ediciones del Serbal 1997.

29. Enrique F. Gua. La obra de los artostas Nazarenos. Catálogo de exposición. Museo Nacional de San Carlos, 1972

30. Ofelia Martínez, Gerardo Portillo, Manuel López. La comunicación visual en los museo y exposiciones. UNAM. Margen Rojo Comunicación visual. México 2001