

00226  
39



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

**"FOTOGRAFÍAS PARA EL CATÁLOGO DIGITAL EN LA PÁGINA WEB  
DEL MUSEO DE LA  
PINTURA MURAL TEOTIHUACANA"**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN DISEÑO GRÁFICO**

**PRESENTA  
ADRIANA ROLDÁN ROUCAS**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**DIRECTOR DE TESIS: LIC. VÍCTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA  
ASESOR DE TESIS: LIC. FRANCISCO VILLASEÑOR BELLO**

**MÉXICO, D. F., 2003**

A



**DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACIÓN  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.**



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.

**TESIS CON  
FALLA DE  
ORIGEN**



## D EDICATORIA

### A Dios

#### A mis Padres:

A tí Mamá por hacerme la mujer que soy y ser mi mayor ejemplo.

A tí Papá por formarme y amarme tan profundamente.

Al gran amor de mi vida, **Clemente** que sin su apoyo incondicional, esta tarea hubiera sido muy difícil, pero sobre todo por caminar la vida a mi lado.

Pensando en el futuro a nuestros hijos.

A mi hermosa familia que me ha llenado de valores y fé.

A mis amados sobrinos, por compartir su pequeña vida conmigo y permitirme amarlos profundamente.

A mis primos en especial a mis queridísimas primas por Enseñarme lo valiosas que son.

A Nico, Alberto, Fanny, Beto y Rodrigo por demostrarme su amor tan particular como solo ustedes saben hacerlo.

A Conchita, Tito, Tere, Agustín, Pepe, Coni, César y Mariana que me han recibido tan amorosamente y de la que soy una más en la familia.

Un abrazo y mi amor incondicional.

Adriana

## A GRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México

A la Escuela Nacional De Artes Plásticas

Al profesor Víctor Monroy y al profesor Francisco Villaseñor por su apoyo y tiempo.

A mi amiga Angélica por todo el amor puesto en este proyecto como reflejo del suyo.

A Maribel por su apoyo incondicional para realizar este trabajo.

A los compañeros del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint por este tiempo de convivencia, a Cecilia Gutiérrez por valorar mi trabajo y permitirme ser parte del archivo, a Eumelia Hernández por su apoyo para la feliz conclusión de este trabajo y en especial a Pedro Ángeles por mostrarme que el conocimiento es para compartir.

A Esmeralda y Gerardo por abrirme las puertas del museo y por su amistad.

A la familia Roldán Sanchez por su apoyo incondicional durante los años de mi formación profesional.

A mis muy amados amigos Sandra, Lisette, Iliana, David, Florentino, Beto "Artemia", Ricardo, Brenda, Toño, Alberto, Salvador, Katia, Dafne, Sergio, Ceci, Estrellita y Davit por su amistad y por permitirme compartir momentos tan especiales con cada uno de ustedes.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Adriana Roldán Rivas

FECHA: 19 noviembre 2003

FIRMA: Adriana R



**Fotografías para  
el Catálogo Digital  
en la página Web  
del Museo de la  
Pintura Mural  
Teotihuacana**

**Adriana Roldán Roucas**



# ÍNDICE

Índice ..... 03

Introducción ..... 05

## Capítulo 1

La reproducción fotográfica en la arquitectura y la pintura

1.1 Reproducción fotográfica de la arquitectura ..... 06

1.1.1 Fotógrafos viajeros del siglo XIX en Europa ..... 08

1.1.2 Fotógrafos viajeros del siglo XIX en México ..... 11

1.1.3 Fotógrafos viajeros del siglo XX en México ..... 15

1.2 Reproducción fotográfica de la pintura ..... 19

1.2.1 Reproducción fotográfica de la pintura en el siglo XIX en Europa ..... 20

1.2.2 Reproducción fotográfica de la pintura en el siglo XX en México ..... 24

1.3 El álbum como soporte de la reproducción fotográfica en el siglo XIX ..... 27

## Capítulo 2

La pintura en el museo de la pintura mural teotihuacana

2.1 La cultura teotihuacana ..... 31

2.2 La pintura mural en teotihuacán ..... 33

2.3 La pintura mural resguardada por el museo de pintura mural teotihuacana ..... 39

2.4 El museo de pintura mural teotihuacana ..... 53

2.5 Museos precedentes al museo de la pintura mural teotihuacana ..... 57



# INTRODUCCIÓN

El objetivo final de este trabajo es proporcionar reproducciones fotográficas del arte mural teotihuacano para el catálogo digital del Museo de Pintura Mural Teotihuacano; dicho catálogo se hospedará en la página web del museo.

Como antecedente del trabajo, hago revisión de la historia de la fotografía sobre todo como herramienta en la producción de copias de las obras de arte en particular de la pintura.

El capítulo uno presenta, desde un enfoque histórico, las aportaciones y legados de los primeros viajeros que registraron los sitios arqueológicos por medio de la fotografía. Incluye los principales fotógrafos que trabajaron fuera de México, así como a los que se interesaron por las ruinas prehispánicas de nuestro país. Finalizo con las andanzas de los fotógrafos viajeros del siglo XIX, la nueva perspectiva de los fotógrafos del XX y el uso de la tecnología digital a principios del siglo XXI.

Asimismo, el primer capítulo se refiere a la reproducción de la pintura, actividad que logra un gran auge

debido al interés que despierta en el público la posibilidad de poseer obras de arte, aunque fuera mediante copias fotográficas. Otro aspecto de este interés es la utilidad de estas reproducciones en el medio académico.

Como ejemplo de la reproducción del arte mexicano este texto hace referencia a la obra de Tina Modotti, relativa al trabajo de los muralistas.

Finalmente, en este capítulo se señala que los álbumes y los catálogos, han sido el principal soporte de estas fotografías.

El capítulo dos se dedica a la descripción de algunos aspectos de la cultura teotihuacana, en particular de su pintura, lo cual servirá como antecedente para presentar los murales que se encuentran en el museo. También en este apartado presenté la historia del Museo de Pintura Mural Teotihuacana y de los museos antecesores.

Por último el capítulo tres destaca la fotografía en el entorno de los museos y la importancia de la tecnología digital en el desarrollo de la fotografía en los nuevos medios de comunicación, en particular de internet.



### Capítulo 3

#### Fotografías para el catálogo digital en la página web del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana

3.1	La fotográfica en el entorno de los museos _____	59	Conclusiones _____	84
3.2	Soportes digitales _____	61	Bibliografía _____	86
3.3	Fotografías para el catálogo digital del museo de la pintura mural teotihuacana _____	64	Hemerografía _____	87
			Páginas de internet _____	88
			Índice de ilustraciones _____	88
			Anexo _____	95
3.3.1	Planificación _____	66		
3.3.2	Realización _____	68		
3.3.3	Propuesta final _____	70		



# INTRODUCCIÓN

El objetivo final de este trabajo es proporcionar reproducciones fotográficas del arte mural teotihuacano para el catálogo digital del Museo de Pintura Mural Teotihuacano; dicho catálogo se hospedará en la página web del museo.

Como antecedente del trabajo, hago revisión de la historia de la fotografía sobre todo como herramienta en la producción de copias de las obras de arte en particular de la pintura.

El capítulo uno presenta, desde un enfoque histórico, las aportaciones y legados de los primeros viajeros que registraron los sitios arqueológicos por medio de la fotografía. Incluyo los principales fotógrafos que trabajaron fuera de México, así como a los que se interesaron por las ruinas prehispánicas de nuestro país. Finalizo con las andanzas de los fotógrafos viajeros del siglo XIX, la nueva perspectiva de los fotógrafos del XX y el uso de la tecnología digital a principios del siglo XXI.

Asimismo, el primer capítulo se refiere a la reproducción de la pintura, actividad que logra un gran auge

debido al interés que despierta en el público la posibilidad de poseer obras de arte, aunque fuera mediante copias fotográficas. Otro aspecto de este interés es la utilidad de estas reproducciones en el medio académico.

Como ejemplo de la reproducción del arte mexicano este texto hace referencia a la obra de Tina Modotti, relativa al trabajo de los muralistas.

Finalmente, en este capítulo se señala que los álbumes y los catálogos, han sido el principal soporte de estas fotografías.

El capítulo dos se dedica a la descripción de algunos aspectos de la cultura teotihuacana, en particular de su pintura, lo cual servirá como antecedente para presentar los murales que se encuentran en el museo. También en este apartado presenté la historia del Museo de Pintura Mural Teotihuacana y de los museos antecesores.

Por último el capítulo tres destaca la fotografía en el entorno de los museos y la importancia de la tecnología digital en el desarrollo de la fotografía en los nuevos medios de comunicación, en particular de internet.



# CAPÍTULO 1

## LA REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA EN LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA

## REPRODUCCIÓN<sup>1</sup> FOTOGRAFICA DE LA ARQUITECTURA

El deseo de poseer por más de un instante una copia fiel de la realidad llevó al hombre a la creación, después de intentos fallidos en unos casos y acertados en otros, de lo que hoy conocemos como fotografía. Este deseo por mantener la imagen por más tiempo que un haz de luz proyectada en una superficie, provocada por el reflejo de una silueta, llevo a la invención de la fotografía, mediante el empleo de reacciones químico físicas se logra poseer por más de un instante una visión fijada a un material fotosensible, la fotografía es entonces, el deseo de obtener una copia fiel de la realidad, poseerla intemporalmente.

Desde mediados del siglo XIX algunos hombres de ciencia se dieron a la tarea de aplicar todos los conocimientos que ellos y otros anteriormente habían desarrollado para satisfacer este deseo.

La idea de que la fotografía tiene como fin reflejar la realidad, es del dominio público, aunque desde su invención se cuestiono su veracidad





## Capítulo 1

por personalidades científicas como el conde Frédérick de Waldeck, quien realizó excavaciones en Palenque en 183; en referencia a las 49 fotografías de Cités et Ruines Américaines de Désiré Charnay, de Waldeck expone:

"resulta impropia [la fotografía] para reproducir los colores, los detalles exteriores que permanecen en la sombra, los interiores [que son] oscuros."<sup>1</sup>

Sostiene que la habilidad del dibujante supera al fotógrafo, pero la fotografía es instantánea, característica que supera el trabajo del primero.

Las fotografías no sólo saciaron el deseo de apresar la imagen del ser amado en los retratos, sino que abrieron la posibilidad de atrapar los recuerdos y mostrarlos a los demás. En el siglo XIX la experiencia de fotografiar lugares nunca vistos acercó los espacios inexplorados para ser descubiertos.

Una vez que la fotografía se da a conocer y se produce en serie, solo es necesario que el intrépido aventurero conozca el funcionamiento y el proceso para hacer aparecer la imagen al realizar algunos procesos alquimistas.

En primer lugar se utilizó el dague-

rotipo<sup>2</sup> y después los papeles salados,<sup>3</sup> el calotipo,<sup>4</sup> el colodión húmedo,<sup>5</sup> con el fin de reproducir tierras exóticas y desconocidas. (Ilustración 1)



Il. 1 Pirámide del sol

<sup>2</sup> En 1839 el pintor francés Louis Jacques Mandé Daguerre realizó fotografías en planchas de cobre recubiertas con una capa sensible a la luz de yoduro de plata. Después de exponer la plancha durante varios minutos a la luz, Daguerre empleó vapores de mercurio para revelar la imagen fotográfica en positivo directo. En las primeras fotografías permanentes conseguidas por Daguerre, la plancha de revelado se recubría con una disolución concentrada de sal común. Este proceso de fijado, descubierto por el inventor británico William Henry Fox Talbot, hacía que las partículas no expuestas de yoduro de plata resultaran insensibles a la luz, con lo que se evitaba el ennegrecimiento total de la plancha. En Juan Carlos Valdez Marín. Manual de conservación fotográfica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997, p. 25.

<sup>3</sup> Descubierto por Henry Fox Talbot en 1840 son las primeras impresiones realizadas por contacto, de un negativo de papel calotipo. Se sumerge el papel en una solución salina (cloruro de sodio) se deja secar. El papel se sensibiliza por flotación en una solución de nitrato de plata. Se pone el papel en contacto con el negativo para formar la imagen. En este proceso no hay revelado químico. Se lava en agua y se fija en una solución de agua y tiosulfato de sodio. Para terminar con un lavado. En *ibid.* p. 32.

<sup>1</sup> Olivier Debrouse, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, México, Conaculta, 1998. (Col. Lecturas Mexicanas), p.121.



## FOTÓGRAFOS VIAJEROS<sup>1</sup> DEL SIGLO XIX EN EUROPA

Entre los europeos del siglo XIX que capturan con sus pesados equipos los primeros calotipos de vistas de lugares lejanos esta Maxime Du Camp (1822-1894) quien, motivado por la corriente del orientalismo romántico viajó a Egipto y Oriente, (Ilustración 2) su acervo consta de doscientos calotipos de los cuales publicó 125 en el álbum *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*; (Ilustración 3) estas imágenes son acompañadas por una introducción y un texto explicativo, y fueron reunidas alrededor de 1849.

Posteriormente el británico Francis Bedford es reconocido como el creador de las mejores vistas de gran calidad escénica y fotografías de arquitectura



Il. 2 Tumba de los Mamelukes



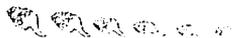
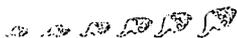
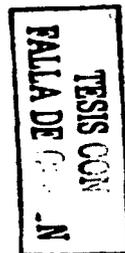
Il. 3 Efigie

<sup>4</sup> Proceso que utiliza el sistema positivo-negativo. La imagen positiva en papel era sensibilizada con nitrato de plata y yoduro de potasio, revelado con nitrato de plata y ácido gálico. Para fijar la imagen negativa se sumergía en tiosulfato sódico o hiposulfito sódico y haría permanente. Mediante un baño de cera derretida el papel se vuelve transparente, con este negativo por contacto se obtiene el positivo en papel salado que está sensibilizado con nitrato de plata. Se requería tan solo de exposiciones de unos 30 segundos para conseguir una imagen adecuada en el negativo. En *ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup> Este colodión fue aplicado por Frederick Scott Archer en 1851. El colodión húmedo se utilizó en los procesos negativos con soporte de vidrio. En un soporte de vidrio se sumergía en nitrato de plata de un colodión que se obtenía a partir del algodón pólvora (nitrato de celulosa o piroxilina) disuelto en una mezcla de alcohol y éter, en la que se disolvían sales de bromuro y yodo. En *ibid.*, p. 41.



Il. 4 El templo de Bacchus





## Capítulo 1

excepcional, algunas eran este-reoscópicas.

En 1862 la reina Victoria designó a Bedford para un viaje al Oriente Medio, (Ilustración 4) con el príncipe Edward VII de Gales, de este viaje fueron publicadas 170 fotografías. Posteriormente produjo una gran cantidad de vistas del Reino Unido.

Litógrafo experto, Bedford realiza fotografía en colodión en 1857. Incurrió en el uso del estereoscopio (Ilustración 5) y fue comisionado para producir las fotografías para la compañía establecida por Francis Frith. Bedford fue uno de los fundadores, y vicepresidente por dos años, de la sociedad fotográfica de Londres fundada en 1853.

Mientras otro británico, Francis Frith (1822-1898), incurrió con el colodión húmedo; entre 1856 y 1860 realizó tres viajes a Egipto y Palestina (Ilustración 6) donde trabajó con altas temperaturas y tormentas de arena; a pesar de las condiciones adversas obtuvo vistas del desierto en placas de 40 por 50 centímetros, utilizando



Il. 5 Exmout

cámaras de formato grande. En uno de sus viajes remontó el río Nilo desde el delta hasta la quinta catarata, más allá de la frontera sudanesa. Y en otra ocasión mientras dormía al pie de la tumba de la gran pirámide:

"tuvo que luchar con una jauría de perros hambrientos hasta el punto del agotamiento"<sup>6</sup>

no sólo para defender el equipo sino su propia vida.

Estas anécdotas las publicó en dos libros Cairo, Sinal, Jerusalem And Pyramids of Egypte y Egipto and Palestine en 1860. (Ilustración 7) Al concluir sus recorridos en el Oriente Medio, emprendió un proyecto colosal, fotografiar cada ciudad y aldea en el Reino Unido. Frith entonces estableció una compañía de tarjetas postales; inicialmente el mismo realizaba las



Il. 6 Cairo visto desde la ciudadela

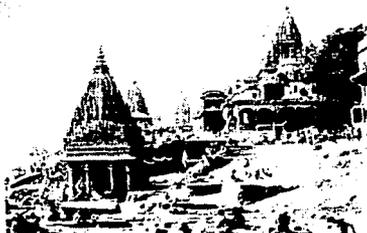
<sup>6</sup> Robert Leggat, History of Photography, 1997, en <http://www.leggat.com/photohistory/> consultado el 21 marzo del 2003.



Il. 7 Luxor

fotografías, pero al crecer la demanda empleó a gente para realizar las tomas fotográficas. Esta firma se convirtió en una de las más grandes del mundo en la venta de postales con casi dos mil establecimientos alrededor del mundo.

Su compatriota Samuel Bourne (1834-1912) tomó unas 900 fotos del Himalaya y el Tíbet, (Ilustración 8) en tres viajes realizados entre 1863 y 1866. Su primer viaje fue de diez semanas al Himalaya, seguido por otros mucho más largos. Se dice que en uno de ellos Samuel Bourne empleó como 50 criados para llevar el extenso

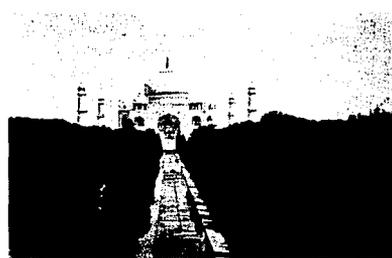


Il. 8 Benares Vishnu Pud y otros

Capítulo 1  
equipo, líquidos y efectos personales para el viaje. Utilizó el proceso del colodión y realizó alrededor de tres mil negativos. Su trabajo se encuentra en la India y Londres. (Ilustración 9) Relató sus experiencias en artículos publicados por el British Journal of Photography, como el siguiente:

"Con paisajes como estos es sumamente difícil lograr capturar con la cámara: es en su conjunto demasiado gigantesco, estupendo y se encuentran en el límite de las posibilidades de la fotografía..."<sup>7</sup>

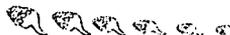
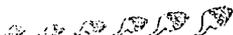
Estos primeros fotógrafos se enfrentaron por primera vez al reto de fotografiar estas piezas de enorme tamaño y a otras dificultades, pero las futuras experiencias les indicaron el camino para resolverlas satisfactoriamente.



Il. 9 Vista del Tal Mahal

<sup>7</sup> Ibidem.

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN





## FOTÓGRAFOS VIAJEROS<sup>1, 2</sup> DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

Los primeros fotógrafos viajeros llegaron a México entre 1841 y 1842; uno de ellos fue el estadounidense John Lloyd Stephens, arqueólogo de profesión quien procedía de Nueva York donde había conocido y aprendido a usar el daguerrotipo. En realidad era su segundo viaje, pues el primero había sido a Yucatán en 1841 con el barón Emmanuel von Friedrithal; en esta segunda aventura iba acompañado por el dibujante Frederick Catherwood, quien había tenido problemas para registrar las grecas y volutas mayas con la cámara lúcida. En esta ocasión pretendía con la ayuda del daguerrotipo, facilitar el registro de los edificios sagrados de Puuc, Uxmal, Kabah y Labná. Pero los resultados no fueron satisfactorios completamente, ya que la luz del sol causó problemas, pues las cornisas quedaban a la sombra y lo expuesto al sol era excesivo.<sup>8</sup>

Estas imágenes no tenían el suficiente registro para entregarlo al grabador,<sup>9</sup> por lo cual Catherwood tuvo la necesidad de dibujar con el fin de asegurar la exactitud del registro.

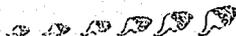
En estas primeras expediciones con el nuevo invento se enfrentan a otro

tipo de dificultades; una de ellas era el equipo mínimo de un daguerropista pesaba por lo menos 70 kilos, entre cámara, objetivos, productos químicos, placas de cristal, agua destilada en gran cantidad, recipientes graduados, cubetas, etcétera. Todo ello resultaba muy frágil y difícil de transportar, como lo demuestra la siguiente experiencia: en la expedición del 9 de marzo de 1842, un cargador indio llevaba las cámaras, pero el camino a Chichén Itzá había mejorado su superficie por lo que confiaron la carga del equipo a un caballo que a fin de cuentas se desbarrancó.

Otro de los fotógrafos viajeros fue Claude Désiré Charnay (1826-1915), quién se interesó por México al conocer el libro de John Lloyd Stephens Aventuras de viaje a Yucatán, publicado en 1842, este francés realizó su primer viaje a México, enviado oficialmente por el gobierno de su país en 1859. Recorrió Tehuacán, Palenque, Mérida, Mitla, Uxmal, Labná, Kabah, Chichén Itzá e Izamal entre 1858 y 1860 (Ilustración. 10) Y en 1862 agrupó 49 láminas en Cités et Ruines Américaines, que relataban gráfica-

<sup>8</sup> Posteriormente Désiré Charnay enfrentó esta situación, así lo expresaba en su expedición a Palenque: "Todo estaba negro, ruinoso, perdido". En Debrouse, Oliver, op cit., p. 121.

<sup>9</sup> Antes de la fotografía, el grabado, basado en el dibujo de los exploradores, era el medio para reproducir y registrar los hallazgos arqueológicos.





## Capítulo 1

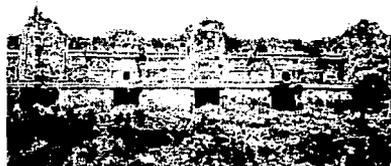
mente su viaje por Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Campeche. (Ilustración 11)

Captaba con su cámara daguerrotípica los monumentos prehispánicos entre ellos toma vistas de Teotihuacán, rodeados de la vegetación del lugar. (Ilustración 12)

Pero sus expediciones no son del todo satisfactorias:

"...MI expedición a Palenque fue un deplorable fracaso. Hubiese necesitado diez veces más recursos y tenía ahí aún menos que antes; hubiese necesitado cristales y colodión, y sólo tenía papeles lodurados cuya exposición es de una lentitud enorme, y el éxito incierto, y cuyo revelado exige agua destilada que no tenía y cuidados imposibles. Había establecido mi gabinete oscuro en un subterráneo; ahí preparaba mis hojas por la mañana. Pero el agua del canal así como parecía pura y limpia, dejaba en mis lavados millares de manchas que no lograba prevenir. Exponía [mis hojas] de día y, ¡nueva dificultad! había tal humedad en aquellos bosques, que mi cámara oscura, maltratada después de dos años de viaje, se apretaba hasta romper en los ángulos, de tal modo que no podía mover el chasis. Más tarde, hacia el mediodía, el calor era inten-

so, que la madera se contraía con tal fuerza que se filtraba la luz. Había que envolver el instrumento en paños y ropa que hice jirones para este uso... Al llegar la noche, agotado por este perpetuo vaivén, tenía que iniciar el revelado de los clichés, operación que duraba hasta doce o una de la madrugada".<sup>10</sup>



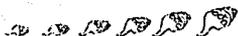
Il. 10 Cuadrángulo de las Monjas, Uxmal



Il. 11 Patio de las grecas, Mitla

<sup>10</sup> Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*. México 1858-1861. *Recuerdo e impresiones de viaje*. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxmal, Banco de México, México, 1994, pp. 215-216.

TESIS CON  
FALLA DE OPINIÓN





## Capítulo 1



Il. 12 Cabeza colosal al pie de la pirámide de Hunpintok, Izamal

Los problemas que representan condiciones climatológicas semejantes a las descritas, siguen afectando a los fotógrafos en la actualidad.

Más adelante Désiré Charnay volvió a México en dos ocasiones en 1882 y 1886. En su segundo viaje, entre 1881 y 1882, realizó retratos etnológicos; y fotografía a los indígenas de frente, de perfil y de espaldas medidos por una vara graduada. En este viaje se interesa por las ciudades coloniales de modo que toma vistas de Valladolid, Mérida y Campeche. Para esta época utiliza las recién procesadas placas de colodión húmedo y los papeles salados.

Posteriormente, en 1875 el arquitecto Teobert Maler, (Ilustración 13) quien había llegado a México como miembro del ejército austriaco, se internó en la selva mexicana después del fusilamiento de Maximiliano; así fotografió Mitla y, más tarde en 1876, al viajar a Tututepec, Oaxaca, participó en el descubrimiento de una tumba.

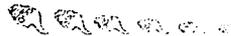
Las fotografías que realizó se pueden considerar las primeras de carácter arqueológico. Al año siguiente viajó a Palenque donde tuvo su primer encuentro con la cultura maya. Regresó a Europa, pero vuelve a México donde muere en 1917. Publicó su material en el álbum *Península de Yucatán*.

La importancia de este fotógrafo radica en lo metódico de su trabajo, pues realiza los primeros levantamientos sistemáticos de los sitios arqueológicos. Su amor por las ruinas generó la ferviente batalla en contra de los saqueadores, por conservar las zonas. Su profesionalismo lo llevó a mover lápidas para mejorar la iluminación, pero siempre las volvía a su sitio original.

Para 1890 utiliza el flash de luz de



Il. 13 Dseclina





## Capítulo 1

magnesia que le permitió, trabajar únicamente de noche. El procedimiento era el siguiente: rodeaba cada piedra o monumento de una serie de luces colocadas con tal precisión que resaltarán los bajorrelieves. (Ilustración. 14)

También realizó fotomontajes, con los cuales reconstruyó varias estelas fragmentadas. Primero fotografiaba los diversos pedazos a una misma distancia y con una iluminación pareja, posteriormente rearmaba la estructura prehispánica mediante el montaje de las fotografías.

Para captar las proporciones de los monumentos, fotografiaba a los hombres que trabajaban con él en un primer plano, ya sea posando en el umbral, o sentados en la tierra. (Ilustración. 15) También hizo ampliaciones en papel de platino, una técnica de impresión extremadamente difícil de utilizar en un clima tropical y en un cuarto oscuro primitivo.<sup>11</sup>

Por otra parte, el científico lord Alfred Percival Maudslay, botánico

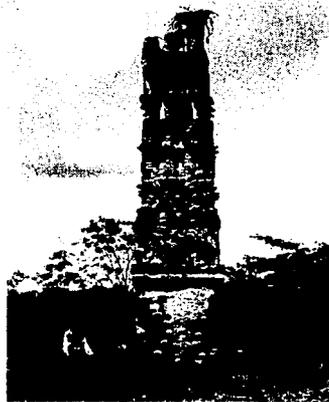
inglés realizó moldes de yeso de los elementos prehispánicos que había fotografiado en la zona maya, pues estaba convencido de la inconsistencia de sus reproducciones fotográficas.

Después enviaba los moldes a Londres donde algunos artistas entrenados, dibujaban con gran precisión las lápidas de yeso. Maudslay comprende la dificultad que representa para la visión occidental, la apreciación de los motivos y escultura maya. Realizó expediciones a Copán, Quiriguá, Tikal, Palenque, Yaxchitlán y Chichén Itzá.

Hay que tener en cuenta que para 1878, con la creación de la placa negativa seca por Charles Bennett, el trabajo de los fotógrafos viajeros fue menos arduo. En lugar de tener que revelar la



Il. 14 Tikal, Altar 5



Il. 15 Nocuchich

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>11</sup> Debroise, op. cit., pp.126-129.



placa húmeda en el momento, el fotógrafo podía guardarla y revelarla más tarde en cualquier otro lugar.

Posteriormente, las fotografías estereoscópicas obtenidas con cámaras de doble objetivo, a disposición de los fotógrafos viajeros, propusieron una forma popular de entretenimiento casero en el siglo XIX, cuando colocadas sobre un soporte especial permitían las ruinas en tres dimensiones. Así los fotógrafos viajeros proveían a su creciente y cada vez más aficionado público de hermosas imágenes de lugares exóticos y desconocidos.

## FOTÓGRAFOS VIAJEROS DEL SIGLO XX EN MÉXICO

Una vez estabilizado el proceso de fotografiar, la vertiente del fotógrafo viajero se convierte en una actividad de uso popular, pues las cámaras fotográficas se comercializan a iniciativa de George Eastman. La facilidad de poseer una cámara fotográfica con película en rollo y que el proceso de revelado e impresión sea tan sencillo como llevarlo a un laboratorio, hace de la fotografía un artículo común entre las personas.

Este avance tecnológico lleva al surgimiento de otras funciones de la imagen, que ya no es sólo la de regis-

trar, sino también como medio de expresión artística; empiezan a destacar varias personalidades que incursionan en el arte a través de la fotografía.

Es el caso de Edward Weston, estadounidense quien viaja a México en los años de 1920; como a otros fotógrafos de esta época Weston da a la imagen otro valor como posibilidad de expresión:

"le interesa más plasmar la geometría perfecta de las pirámides de Teotihuacán a través de grandes acercamientos que evitan describir el contexto natural o humano de lo fotografiado".<sup>12</sup>

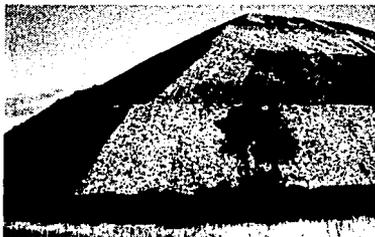
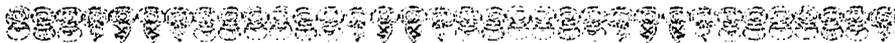
Así Weston visitó Teotihuacán junto con su compañera Tina Modotti y sus amigos Rafael y Mona Salas en noviembre de 1923. Weston fotografía la Pirámide del Sol al atardecer. (Ilustración. 16)

Luis Márquez Romay al igual que sus contemporáneos experimenta:

"con juegos muy creativos de líneas y texturas de algunos edificios que le acercaron a la abstracción".<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Mariana Figarella Mota, Edward Weston y Tina Modotti en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 91.

<sup>13</sup> Ernesto Peñalosa Méndez, "La colección Luis Márquez Romay del



Il. 16 Pirámide del sol



Il. 17 Primer cuerpo de la Pirámide del sol

En las fotografías que realiza en Teotihuacán destacan las imágenes de las pirámides, (Ilustraciones. 17 y 18) en las que Márquez lo mismo que Weston, busca diferentes ángulos. (Ilustración. 19)

Entre los años treinta y cuarenta, Luis Márquez realizó varios viajes por la República Mexicana, para ilustrar con sus fotografías varios proyectos editoriales sobre arte prehispánico; de estas obras destacan *El arte precolombino de México y La América Central de Salvador Toscano* en 1944, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las ediciones en el siglo XX continúan la tradición de publicar las imágenes de los fotógrafos viajeros.

También la fotógrafa Laura Gaupin editó un libro sobre Chichén Itzá,



Il. 18 Segundo cuerpo de la Pirámide del sol



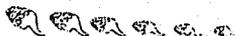
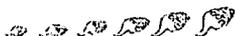
Il. 19 Pirámide del sol

Temple in Yucatan, publicado en 1948. Con fotografías de las ruinas arqueológicas tomadas exprofeso para el libro, Gaupin narra su experiencia:

"La dificultad en fotografiar estos grandes templos es retener sus notables proporciones y sus decora-

Instituto de Investigaciones Estéticas". Revista *Alquimia: El Imaginario de Luis Márquez*, núm. 10, septiembre-diciembre, 2000, p. 45

TESIS CON  
FALLA DE ORDEN





ciones, y la belleza de las superficies y de los materiales; y al mismo tiempo conservar la austeridad y las cualidades bárbaras que también están ahí presentes."<sup>14</sup>

Estuvo en México en dos ocasiones, viajó a Yucatán en 1932 y 1946.

Posteriormente, Armando Salas Portugal, incansable viajero llega al sureste mexicano, para captar la esencia de Uxmal, Chichén Itza, Palenque y Bonampak, alrededor de 1940, como en la ocasión que:

"antes de llegar a Bonampak recorrió 40 días de viaje a través de la selva, conviviendo con los lacandones, sorteando dificultades de todo tipo"<sup>15</sup> (Ilustración. 20)

Salas Portugal recorrió los pasos del viajero Désiré Charnay y, lo mismo que el fotógrafo francés, se siente motivado a fotografiar las ruinas sepultadas en la selva:

"gigantescos árboles que cercan las piedras que apenas emergen entre un encaje de hojas; los más altos, complejos y espectaculares edificios parecen disminuidos por cielos tormentosos."<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Debroise, op. cit., p. 136.

Salas Portugal no sólo registra el entorno de las ruinas, sino que plasma su concepto estético y artístico. Es más, tiene la fascinación y habilidad de retocar con color cada hoja, o bien resalta los efectos del atardecer en un día de tormenta en sus impresiones ampliadas.

No intenta rescatar la pintura mural maya, como lo realizó don Teoberto Maler a partir de datos científicos, su interés es colorear los fondos para sumir en un profundo sueño las ruinas de sus antepasados:

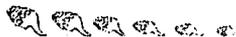
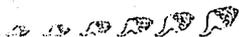
"En estas [Imágenes] está presente la visión plástica y poética de Salas Portugal en sus fotografías la vegetación y los vestigios arqueológicos se unen para documentar y transmitir múltiples sensaciones estéticas."<sup>17</sup>

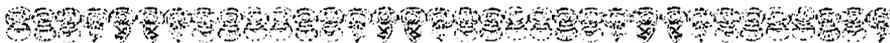
La muestra de estas fotografías de las zonas arqueológicas se exhibe en 1986-1987 en el Centro Cultural Arte Contemporáneo en la exposición Los antiguos reinos de México de la que se edita un catálogo.

<sup>15</sup> Maricela González Cruz Manjarrez, "Paisajes arqueológicos. Homenaje a Armando Salas Portugal", en Revista Arqueología Mexicana: Los Mexicanos, vol. III, núm. 15, septiembre-octubre, 1995, p. 22.

<sup>16</sup> Debroise, op. cit., p. 139

<sup>17</sup> González Cruz, op. cit., p. 21.





Il. 20 El Castillo, Tulum

Más adelante, a finales del siglo XX, Gerardo Suter trabaja con las técnicas de antaño, colodión y papel salado. Realiza en 1986 una serie de fotografías de Palenque y Uxmal en las que utiliza en técnicas por acción corrosiva y hasta ácidas que proporcionan a sus impresiones un aspecto descolorido y envejecido. (Ilustración. 21)

Minimiza encuadres de fragmentos de estelas, detalles de lápidas o las formas de algunas piedras.<sup>18</sup> (Ilustración. 22)

Actualmente Javier Hinojosa incursiona en la reproducción de piezas arqueológicas mediante los procesos digitales; a partir de su experiencia en los procesos antiguos como el cianotipo<sup>19</sup> y el platinotipo,<sup>20</sup> utiliza

<sup>18</sup> Debrolse, op. cit., p. 141.

<sup>19</sup> El cianotipo fué descubierto por sir John Herschel en 1842 y fue muy popular entre 1880 y 1942, en este proceso se utiliza el ferrocianuro férrico, conocido como azul prusia o azul turnbull; su principal utilización con fines científicos, fue la elaboración de registros botánicos a muy bajo costo, en Valdez. op. cit. p.35.

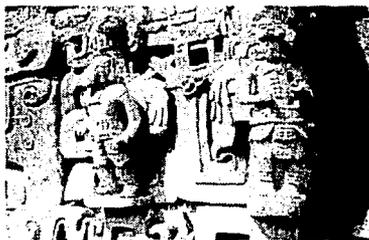


Il. 21 Retorno al templo imaginario 14



Il. 22 Frente al muro de las palabras 3

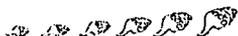
impresoras de inyección de tinta recargadas para este fin con tintas especiales cuya base es el carbono, para obtener platinotipos a partir de imágenes digitales. (Ilustración. 23)



Il. 23 Fachada del Cuarto 35, La Acrópolis

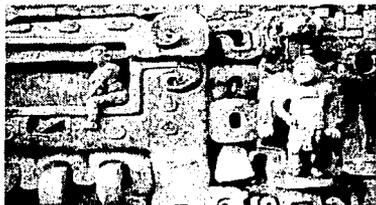
<sup>20</sup> Descubierto por William Willis en 1873, el platino es un proceso que utiliza sales de platinotipo. Las imágenes de platino fueron muy populares entre 1880 y 1930, en la década de los años veinte su precio se elevó en demasía y fue sustituido por impresiones con sales de platino. En Valdez. op. cit. p. 36.

TESIS CON  
FALLA DE COPIEN





Las imágenes logradas son de una calidad formidable pero con la ventaja que brindan los medios digitales.<sup>21</sup> (Ilustración. 24)



Il. 24 Fachada del Cuarto 35, La Acrópolis

Los fotógrafos viajeros del siglo XIX y XX no solo cubren este interés por mostrar lo desconocido, siendo más atractivas los monumentos considerados exóticos y generan el primer acercamiento por mostrar el mundo. Y en algunos casos el sentido artístico es desarrollado ampliamente.

## REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA DE LA PINTURA

Antes de la invención de la fotografía, las reproducciones de la pintura, dibujo y escultura estaban en manos del grabador, el cual reproducía la obra con su propuesta personal, lo que daba a estas piezas un valor de autenticidad. En cambio con la fotografía, la reproducción es idéntica,

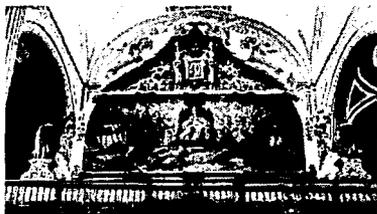
<sup>21</sup> Javier Hinojosa, "Javier Hinojosa y la imagen digital", Plática del Seminario de Digitalización del IIE-UNAM, 22 de mayo de 2003.

exacta e inmediata. La divulgación de la fotografía nos familiariza con obras como La Última Cena de Leonardo da Vinci o los frescos de la Capilla Sixtina, este acercamiento a la obra es el principal logro de la fotografía. Por esta razón en 1871 el crítico de arte holandés John Gram en un álbum de arte menciona el valor de perpetuar las obras de arte mediante el registro fotográfico:

"La mayoría de estos dibujos y pinturas desaparecen y nunca serán vistos de nuevo. Parecen vagabundos, sin un hogar propio, están fuera de nuevo cuando realizan sus viajes por el mundo. La despedida solo posterga un inevitable aunque agradable recuerdo de la memoria, el cual gradualmente desaparece."<sup>22</sup>

Y es que mediante la impresión de una fotografía los objetos no solo se reconocen sino en ocasiones perduran al objeto mismo, como por ejemplo la pintura Visión de la Apocalipsis de Juan Correa (Ilustración. 25) destruida en el incendio de 1967 de la Catedral Metropolitana de México y que se conserva la reproducción fotográfica en la colección Luis Márquez Romay del Archivo Fotográfico del Instituto de

<sup>22</sup> Boom, Mattie, A New Art Photography in the 19th Century, Ed. Snoeck-Ducajo & Zoon, Amsterdam, 1996, p. 85.



Il. 25 Visión de la Apocalipsis

Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## 1.2.1 REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA DE LA PINTURA EN EL SIGLO XIX EN EUROPA

Los primeros fotógrafos experimentaron con la reproducción de los objetos y grabados que poseían. Es el caso de Nicéphore Niépce<sup>23</sup> cuyo motivo inicial para realizar sus experimentos, fue el deseo de reproducir obras de arte. Una razón por la que los primeros modelos de los fotógrafos hayan sido obras de arte, es su cualidad de objetos inertes debido al prolongado tiempo de exposición necesario para realizar la toma, un ejemplo de esta limitación es el lapso de exposición de varios minutos que requirió la

<sup>23</sup> Joseph- Nicéphore Niépce (1765-1833) utiliza el betún de Judea como base de las placas que sensibiliza y que una vez la parte expuesta a la luz en lugar de ennegrecerse se blanquea y se vuelve soluble, logrando por primera vez la imagen positiva y fijada. En Valdez, op. cit. p. 29

### Capítulo 1

fotografía realizada por Niépce, a una composición titulada, Bodegón fechada en 1822.<sup>24</sup> En cuanto a este factor, se agrega el hecho de que el deseo de encontrar una forma rápida de reproducir imágenes fue un motivo más para la invención de la fotografía. Antes de que se utilizara la fotografía como herramienta, para la reproducción, en el público en general, los temas que el fotógrafo desarrollaba eran los retratos y el paisaje, pero a mediados del siglo XIX crece la demanda para reproducir el arte. Sobre todo porque las personas que podían costear los álbumes eran las más interesadas en el descubrimiento y estudio de las artes.

Pero los artistas emplean las reproducciones fotográficas no sólo para su estudio sino como referencias para realizar su propia obra. En la correspondencia de Vincent van Gogh con su hermano Teo, la verdadera esencia del arte a través de las fotografías contemporáneas del editor Goupil y Braun. Y es que el artista encuentra en estas fotografías, al lado del grabado en madera, la litografía y el aguafuerte una importante herramienta para apreciar el arte; además, el pintor utiliza estas copias para comparar y

<sup>24</sup> Por mucho tiempo fue considerada la primera fotografía hasta que se descubrió que Niepce había realizado Punto de vista desde la ventana del Gras antes.



desarrollar sus propios bocetos.

Por otro lado los fotógrafos independientes sir Lawrence Alma Tedema y Marius Bauer toman vistas de Italia, Grecia y el Oriente con las cuales formaron su propuesta personal en sus obras de caballete. Louis-Desiré Blanquart-Evrard, uno de los primeros editores de libros de fotografía, edita álbumes de los estudios del pintor holandés Willem Roelofs.

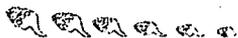
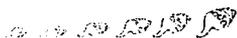
A mediados de 1850 los museos utilizan la fotografía como reproducción de las piezas de arte de sus colecciones. (Ilustración. 26) Entre 1853 y 1858 Roger Frenton fotografió objetos, dibujos y pinturas del Museo Británico. Charles Thurston Thompson, como residente del museo, hace lo propio en el



II. 26 Reproducción de Moisés puesto sobre el Nilo

museo South Kensington en Londres, que actualmente es el Victoria and Albert Museum. Tiempo después Thurston fotografía los dibujos de la colección de Raphael del Museo Reina Victoria. Para la reproducción de las colecciones de varios museos en España, se contrata a Charles Clifford.

Aunque el método para reproducir dibujos, grabados y objetos de mediano tamaño, era muy conocido, la reproducción de piezas extremadamente grandes de los museos fue un nuevo reto. En 1855 la Galería Nacional de Londres realizó con todas las complicaciones del momento, la copia de piezas de gran formato, después de exponer la obra a severas condiciones por la iluminación en la sala del museo, ya que transferir la obra al estudio resultaba considerablemente dañino. Por último, el problema se resolvió con la utilización de un grabado, método de reproducción tradicional, de la pintura original, como intermediario entre la pintura y la fotografía. En ocasiones el grabado ha superado la perfección de originales dañados; es el caso de la reproducción en grabado de La última cena de Leonardo da Vinci realizada por el artista Británico Raphael Morghen, alrededor de 1800, quien logra una impresión en grabado a un metro de largo, el cual actualmente es la versión





## Capítulo I

más fiel del original, incluso lo supera, pues el grabado tiene mayor definición ya que el original se encontraba en condiciones deplorables.<sup>25</sup>

(Ilustración. 27)

Así lo muestra la primera fotografía que se realizó de este fresco en 1857, por el fotógrafo italiano Luigi Sacchi realizada in situ en la iglesia de la Gracia de Santa María en Milán; (Ilustración. 28) en esta copia es evidente el estado de deterioro en el que se encuentra la obra. Aun en estas condiciones difíciles, considerando la



Il. 27 Grabado de La Última Cena



Il. 28 "Reproducción de La Última Cena

<sup>25</sup> Esta obra fue sometida a un proceso de restauración que terminó en 1999; actualmente es posible apreciarla en plenitud en el refectorio norte de la iglesia de la Gracia de Santa María en Milán, Italia.

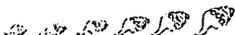
longitud del grabado de Morghen la fotografía abarca el largo de la escena, lo que para esta etapa en el desarrollo de la fotografía, es un gran logro.

Posteriormente los museos no sólo reproducen sus propias piezas sino que enriquecen su acervo con la compra de reproducciones fotográficas de las colecciones de otros museos.

Por otro lado desde que la fotografía incursionó en la reproducción de obras de arte en los museos, existía la desconfianza de no lograr reproducir fidedignamente; así lo apunta, en 1860, Michele Arcangiolo Migliarini, director del museo florentino Real Galería:

"Esta dirección se ha atenido siempre a la norma de no autorizar la reproducción de los preciosos monumentos que dependen de ella, ateniéndose para ello a numerosas y justas razones. La primera, porque conociendo el éxito relativo y de incierto resultado de la fotografía, las obras de los maestros sufrirían si se viesan desfiguradas y alteradas, y por no proteger a la divulgación de tal mediocridad artística. Puesto que el genio no se asocia con mecanismo alguno, la mecánica en materia de Bellas Artes es la muerte del Genio."<sup>26</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





## Capítulo I

El temor que su copia no sea fiel a las obras de arte ha llevado a los fotógrafos a desarrollar métodos para lograr la máxima aproximación al original. (Ilustración. 29)

Las reproducciones no se quedan dentro de los museos sino que se



Il. 29 La estigmatización de San Francisco

muestran en grandes exhibiciones de fotografía, la primera realizada en 1852, y las subsiguientes en 1854 y 1855 en Londres y en 1855 en Amsterdam y París, donde se exhiben ejemplos de reproducciones fotográficas de arte. Dos años después en París se exponen las impresiones originales de Marcoantonio Raimondi, al lado de las reproducciones de la obra de Da Vinci.

El uso de la reproducción fotográfica en la academia comienza en el siglo

<sup>26</sup> Marie-Loup Sougez, Historia de la fotografía, 3a. ed., España, Catédra, 1988, p. 309.

XIX, al ingresar en las bibliotecas publicaciones con fotografías. Debido a este desarrollo adquieren prestigio los fotógrafos de pinturas, dibujos, esculturas y aplicaciones del arte. Por su parte los maestros y estudiantes de las escuelas de artes de Amsterdam y París utilizan fotografías como ilustraciones de impresos y trabajos de arte, así como medios de comparación para la investigación. (Ilustración 30)

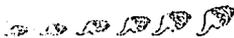
Como ejemplo está el estudio profundo y la producción del primer catá-



Il. 30 Las Tres Gracias

logo ilustrado integramente, que se realizaron gracias a la reproducción fotográfica de la obra de Rembrandt, (Ilustración. 31) como concluye Cornelius Hofstede de Groot, antiguo director del departamento de imprenta del Rijksmuseum en Amsterdam en 1906, durante la celebración del 300 aniversario del nacimiento de Rembrandt.

En virtud de que las reproducciones de obras de arte constitúan un fructi-





Il. 31 La Noche en Vigia

fero negocio, los fotógrafos se disputaban entre sí la exclusividad sobre el derecho de autor de las reproducciones. Por ejemplo, el impresor y publicista Gaulpil obtuvo los derechos de las reproducciones de cada trabajo que pone a la venta, no sólo de los catálogos en serie de las galerías contemporáneas, sino también de las series de tarjetas sueltas que edita. Y es que las reproducciones facsimilares de Gaulpil son superior a otros trabajos de menor costo.

Alrededor de 1920 varios museos europeos pusieron a la venta tarjetas, postales cuyo antecedente fueron las carte-de-visite, con el fin de promover la obra que resguardan.

Las reproducciones fotográficas del arte ejercen una especial fascinación entre los coleccionistas, ya que el registro se realiza directa e inmediatamente; es la máquina la que registra sin distinciones los mínimos detalles sin omitir o distorsionar.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Boom, op. cit., pp. 54-96.

## REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA DE LA PINTURA EN EL SIGLO XX EN MÉXICO

Los fotógrafos mexicanos del XIX se dedican al retrato y al paisaje, sobre todo registran cuadros costumbristas. Además, se realizan cuidadosas reproducciones arquitectónicas tanto prehispánicas como coloniales. La reproducción de la pinturas se restringe a los museos y es hasta entrado el siglo XX que la reproducción fotográfica de la pintura sale de las salas.

Entre los fotógrafos que realizaron su obra en México, en la primera mitad del siglo XX, se encuentran los fotógrafos Tina Modotti y Edward Weston, quienes reproducen la obra de los pintores muralistas posrevolucionarios mexicanos: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera a quienes les unía una estrecha amistad. De Tina Modotti es reconocida la calidad fotográfica, sobre todo por Orozco, quien confía en la autora y da instrucciones precisas para la realización de cada toma, por medio de correspondencia que sostiene con Jean Charlot, quien daba las instrucciones precisar para realizar fotografías de gran calidad.

(Ilustración. 32)

Se debe destacar que la repro-

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Il. 32 Orozco pintando la familia campesina

ducción fotográfica de los murales sirvió para divulgar la obra mural. Ante la imposibilidad de trasladar los murales, es mediante las fotografías que se obtiene presencia en galerías de arte en Estados Unidos y Europa. Como las fotografías de Orozco en la Exhibición Anual de la Liga de Arquitectos de Nueva York en 1928.<sup>28</sup> Posteriormente Alma Reed la representante de Orozco, sugiere enmarcar excelentes fotografías para enviarlas a los despachos de los arquitectos de Nueva York que servirán de:

"propaganda, exhibición y reproducción... "<sup>29</sup>

Por su parte, Rivera le da a Tina mayor libertad para reproducir sus obras. De estas reproducciones fotográficas, 175 ilustran el libro de Ernestine Evans

<sup>28</sup> José Clemente Orozco, El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot y textos inéditos, 1925-1929), México, Siglo XXI, 1971, p. 119 en Figarella. op. cit., p. 172.

<sup>29</sup> Figarella. op. cit., p. 173.

## Capítulo 1

sobre la obra del muralista, The Frescoes of Diego Rivera en 1929 y su versión alemana en 1928.<sup>30</sup>

Gracias a esta libertad:

"los encuadres de Tina en muchas ocasiones incorporan elementos arquitectónicos que contextualizaban a los murales como tales, en contraparte del [fotógrafo José María] Lupercio quien se limitó a la reproducción de éstos como si fueran obras [de caballete], perdiéndose su dimensión y su contexto"<sup>31</sup>

Siendo Lupercio ya un anciano, Modotti lo sustituye de la tarea de reproducir los murales en la década de los años veinte. (Ilustración. 33)

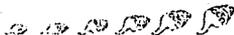


Il. 33 La Lluvia

<sup>30</sup> Maricela González Cruz Manjarrez. Tina Modotti y el muralismo mexicano, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999, p. 10

<sup>31</sup> Ibíd, González Cruz, p.12.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





## Capítulo I

Incluso con las reproducciones de los murales, Modotti manifiesta las corrientes abstractas de los fotógrafos de esta época; y no sólo registra la obra sino aporta su particular visión estética que se manifiesta en el resto de su producción fotográfica:

"logró documentar y destacar la expresividad de los murales a través de las fotografías, creando con sus encuadres una percepción distinta de ellos, por ejemplo con enfoques particulares, con acercamientos, o al destacar algunos detalles"<sup>32</sup>

La reproducción de las obras de arte mediante la fotografía, cumple la función de documentar la pieza para su

posterior estudio, o como registro de las mismas. Y en ocasiones alcanza la expresión artística. (Ilustración. 34)

Gracias a las reproducciones fotográficas de la obra mural, estas sirvieron como medio de difusión al mostrar a México y al mundo, la visión estética de estos artistas.

A la muerte de Tina, Manuel y Lola Álvarez Bravo no sólo heredan la Graflex que Modotti utilizara en México sino también los encargos para fotografías la obra de varios pintores en particular para el libro de la crítica de arte Emily Edwards sobre murales de Diego Rivera.

Pero también Edward Weston entabla una amistad muy cercana con Rivera, (Ilustración. 35) de la cual:

"Weston toma numerosos retratos de Rivera, el cuál los trasladará a pintura en sus frescos de la Secretaría de Educación Pública"<sup>33</sup>



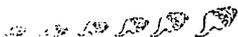
I ega de armas o Arsenal



Il. 35 Diego Rivera

<sup>32</sup> Ibid, González Cruz, p.12.

<sup>33</sup> Figarella, op. cit., p. 86.





estas imágenes fotográficas, permiten ser modelo para el autorretrato del artista en los murales de la Secretaría de Educación Pública. (Ilustración. 36)



Il. 36 Autorretrato

### EL ALBUM COMO SOPORTE DE LA REPRODUCCIÓN FOTOGRAFICA EN EL SIGLO XIX 1.3

Las reproducciones fotográficas se difundieron gracias a las ediciones de álbumes. Desde el siglo XIX se pusieron en marcha mecanismos para que la función de reproductibilidad de la fotografía se comercializara por varios editores que tenían la experiencia de los álbumes de grabados. Estos editores se dedican a ofertar innumerables reproducciones fotográficas, general-

mente montadas en cartón<sup>34</sup> para su venta individual o en entregas para completar una colección en un portafolios con títulos para ser encuadernados. En algunos casos la serie completa es publicada a lo largo de varios años. Por ejemplo, en 1854, bajo la firma del fotógrafo francés Bisson Frères, se inicia la serie completa de los grabados de Albert Dürero, la venta estaba a cargo de los editores Clément Colnaghi y Goupil en 26 entregas de cuatro láminas cada una.

Entre los editores se encuentran las firmas de Alinari, Giacomo Brogi, Goupil, Franz Hanfstaengl y Adolphe Braun, quien publicó en 1862 *Autographes des Maîtres*, libro que incluía las reproducciones de los dibujos de varios museos de Francia. A su muerte heredó a su hijo la editorial, que en 1930 publicara la colección de libros *Musée de Poche* de formato económico con textos trilingües y excelentes reproducciones de pintura contemporánea.

Para 1865, los hermanos Giuseppe y Romualdo Alinari, publicaron el primer catálogo que recopilaba fotografías de Florencia y La Toscana. El arte demónico Italiano tuvo su lugar dentro de la editora Alinari así como el arte del resto del mundo.

<sup>34</sup> En esta época el proceso fotográfico era la albumina la cual requería de ser montada en cartón para su exhibición.



## Capítulo 1

cción al aguafuerte.

Durante un discurso en La Sociedad Científica en Lille en 1869, Louis-Désiré Blanquart-Euvard comenta:

"Se puede uno imaginar la más perfecta identidad entre las placas grabadas fotográficamente de Baldus y aquellas placas grabadas con buril de Marc-Antoine"<sup>36</sup>

y es que la elevada calidad de las reproducciones por medio de fotograbado brinda a los editores una mejor posibilidad para sus publicaciones. Es el caso del francés Eduard Baldus quien utiliza este proceso para reproducir 200 impresos de Jacques Androvet de Cerceau. También es posible lograr tan excelente resultado con las impresiones de la fotolitografía obtenidas directamente desde la piedra. Por ejemplo el libro de Paul Vredeman de Vries de diseño mobiliario fue puesto a la venta en 1869 como un facsímil de fotolitografía. Las reproducciones directas mediante la fotografía hace posible realizar publicaciones de facsímiles exactos.<sup>37</sup>

Los editores como Adolphe Braun, Franz Hanfstaengl y Goupil reconocen el interés del público y en la década de 1860 publican sistemáticamente las

reproducciones de la producción artística. Por ejemplo, en 1867, Braun publica un anuncio en periódicos de circulación europea, en Hamburgo, Viena, París, Amsterdam, Roterdam y La Haya en el que invita a los fotógrafos a trabajar con él para editar reproducciones de obras de arte. Esta firma hace uso de la tecnología del momento para producir reproducciones de alta calidad.

Por otra parte, en México, el editor francés Julio Michaud, publicó en 1860 el Album fotográfico mexicano con fotografías de Désiré Charnay, con vistas de la ciudad de México y de sus alrededores. (Ilustración.38)



Il. 38 Vista de la Ciudad de México

Cada albúmina<sup>38</sup> impresa se comercializó por separado; se tomaron imágenes de la Casa de los Mascarones, el Salto del Agua, El Sagrario metropolitano, la fachada de la iglesia de San Francisco, una vista de la Alameda y la

<sup>38</sup> En 1850, Louis-Désiré Blanquart-Euvard descubre el proceso para elaborar la Albúmina. El cual a partir de un negativo de placa de cristal, pasa al positivo en papel delgado de algodón recubierta con albúmina obtenida de la clara de huevo con otras sustancias que se sumergía por el método de flotación y se sensibilizaba en una solución de nitrato de plata antes de su exposición. Se fijaba con cloruro de oro, logrando mayor durabilidad y un tono rojiza o violeta.

<sup>36</sup> Boom. op. cit., p.94.

<sup>37</sup> Boom. op. cit., pp.93-96



Por otro lado, Colnaghi publica en Londres las fotografías que el fotógrafo Fenton hiciera de las reproducciones de los dibujos de la colección del Museo Británico. Para 1855 se ilustra una monografía de Rubens con fotografías producidas en Bruselas.

El impresor Goupiil oferta innumerables publicaciones de arte e incluye las sobresalientes reproducciones de Raimondi de Benjamin Delessart; así mismo, comisiona a Robert Bingham para fotografiar las pinturas de Paul Delaroche. En 1860 proporciona las ilustraciones para la monografía de Ary Sheffer.

Seis años después, Giovanni Brampton Philpot pone a la venta alrededor de 2000 dibujos florentinos y para el año siguiente una firma alemana publica el libro de bocetos de Albert Durero mediante fotografías. En Inglaterra los catálogos económicos en formato pequeño Masterpieces of... son editados por Gowans & Gray. Por otra parte en América la compañía Underwood & Underwood edita catálogos, postales y estereoscópicas. (Ilustración. 37)



Il. 37 The Azteca Calendar or The Stone of the Sun

Otra utilización de las fotografías para la difusión del arte es en los catálogos. Por ejemplo, el catálogo de la exhibición de antigüedades en Delft y el de una colección de alfarería que pertenecía al Barón De Weckherlin.

También se publicaron numerosos libros sobre muebles, plata, metalistería, encajes, cristalería, entre otros. Los catálogos de subastas también fueron ilustrados con fotografías; varias firmas ponen a la venta las fotografías de las obras de arte, que fueron producidas para ocasiones especiales.

En 1855 el fotógrafo francés Charle Nègre, inscribió el fotograbado<sup>35</sup> de una reproducción al aguafuerte de Rembrandt a una exhibición de fotografía en Amsterdam. También expuso la placa del aguafuerte para dar idea de la posibilidad de poder transferir la fotografía.

Entre 1854 y 1858 se fotografian y publican 100 aguafuertes, aunque se cree que a pesar de su gran cantidad por su alto costo sólo fueron adquiridas por museos, coleccionistas y mercaderes del arte.

El proceso de fotomecánica trajo consigo la impresión de tinta sobre una placa de metal, en un perfecto acercamiento para imitar la reprodu-

<sup>35</sup> El fotograbado es un proceso mediante el cual la imagen que forma las láminas se consigue por la impresión de la fotografía.

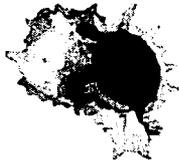


capilla abierta de Tlalmanalco, Estado de México.

La circulación en México de estos álbumes (Ilustración.39) y tarjetas postales (carte-de-visite) es muy difundida por fotógrafos como Cruces y Campa, Abel Briquet, José María Lupercio, Hugo Brehme, Guillermo Kahlo y C. B. Waite, entre otros.



Il. 39 Álbum Fotografías de México





## CAPÍTULO 2

### 2.1 LA CULTURA TEOTIHUACANA

#### LA PINTURA EN EL MUSEO DE LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

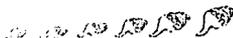


La ciudad de Teotihuacán es aún un enigma para el siglo XXI pues incluso su escritura e idioma permanecen desconocidos. Los nahuas ya la llamaban la ciudad de los dioses.

Se cree que al quedar Cuicuilco sepultada por la lava de la erupción del volcán Xitle, hacia el 200 a. C., es posible que sus pobladores se desplazaran a Teotihuacán por su cercanía del sitio.

Desde su fundación entre el año 1 y el 150 d. C. (fase Tzacualli), Teotihuacán se planeó con dos ejes o avenidas que tenían como centro la Pirámide del Sol y dividían la ciudad en cuadrantes con sus ejes orientados norte-sur y oriente-poniente en forma de una flor de cuatro pétalos, cuyo centro es la Pirámide del Sol; su ubicación sobre una cueva obedece a razones simbólicas.

Desde esta primera etapa Teotihuacán es la metrópoli más grande y poblada de Mesoamérica con 30 mil habitantes y ocupaba alrededor de 17 kilómetros cuadrados, todo gra-





## Capítulo 2

cias a la organización social y debió existir un control de esta naciente urbe. Destaca el conocimiento de los teotihuacanos sobre astronomía que les permitía calcular el paso del sol por el firmamento; así pudieron calcular la desviación de 17 grados que presenta la Calzada de los Muertos en relación con el norte.

En la siguiente fase (Miccaotli) que va del año 150 al 250 d. C. Teotihuacán crece hasta lograr su máxima extensión que es de 22.5 kilómetros cuadrados con una población de 45 mil habitantes.

Hacia el 200 d. C. la ciudad se trasladó un poco más al sur, al sitio donde se ubica la Ciudadela que se convirtió en el centro de la ciudad; el Templo de Quetzalcóatl pasó a ser el edificio principal.

La parte ceremonial siempre ocupó el lugar central de la ciudad y en este período se extendió desde la Ciudadela hasta la Pirámide de la Luna, por lo que se conoce como la Calzada o Avenida de los Muertos. Alrededor de este espacio se levantaron áreas habitacionales para la élite, los artesanos y demás miembros de la comunidad: los conjuntos de Tetitla, La Ventilla, Zacuala, Yahualala y Tepantitla.

Después Teotihuacán continuó desarrollándose sobre sí misma, con-

struyéndose sobre edificios anteriores y no extendiéndose en tamaño.

En la fase Tlamimilolpa (250-450 d. C.) la población alcanza los 65 mil habitantes. En esta etapa ya existe presencia de Teotihuacán en diversas zonas de Mesoamérica como la costa del Golfo, Oaxaca y la zona maya, así como un intercambio de estas zonas con Teotihuacán. Los conjuntos departamentales están formados de bloques de 60 metros por lado y en su distribución interna muestran pasillos, habitaciones y patios.

Para la fase Xolalpan del 450 al 650 d. C. la urbe alcanza su esplendor; la presencia teotihuacana se extiende a toda Mesoamérica y se crean los llamados barrios como el "barrio de oaxaqueños". La extensión de la ciudad alcanza los 20.5 kilómetros cuadrados y la población llega a ser de alrededor de 85 mil personas.

Los conjuntos departamentales de Zacuala, La Ventilla, Atetelco, Yahualala, Tlamimilolpa y Xolalpan que se iniciaron en la etapa anterior, se desarrollan en esta etapa; sus muros se encuentran rodeados por calles estrechas que a su vez los unen con otros conjuntos. Cada conjunto tiene uno o dos accesos y en su interior hay pasillos que se comunican con habitaciones o patios, los cuales tienen desagües y es posible que se usaran





para estancar el agua de lluvia, ya que se han encontrado tapones de piedra. Los patios también proporcionaban luz del día. En ocasiones tiene altares de arcilla o piedra.

En la red de drenaje subterráneo el agua se canalizaba desde los techos y paredes hasta llegar a conductos que la llevan hasta los pozos de absorción o al río San Juan. También había grandes estanques en donde se almacenaba agua para el servicio de la ciudad.

Al final de fase conocida como Metepec (650-750 d. C.) se inicia la decadencia de la ciudad, comienza con una notoria disminución de la población a 70 mil habitantes. Después del año 750 la población es de apenas 5 mil habitantes.

Existen varias teorías sobre la destrucción de Teotihuacán: el levantamiento armado contra las clases dirigentes, una catástrofe ecológica por la desmedida explotación del medio ambiente, la llegada de grupos provenientes del norte quienes destruyeron la ciudad o la interrupción de los nexos comerciales con otras regiones de Mesoamérica (Ilustración. 40). Pero según Eduardo Matos Moctezuma el declive se debe a que Teotihuacán llegó a su máxima expansión conquistando pueblos a los que sometió militarmente y les aplicó el tributo corres-

pondiente. Pero llegado el momento de debilidad de la metrópoli estos grupos se levantaron y acabaron con quien los tenía sometidos.<sup>39</sup>



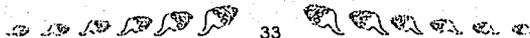
Il. 40 Vista de Teotihuacán

## 2.2. LA PINTURA MURAL EN TEOTIHUACAN

De una ciudad llena de colores ahora sólo podemos contemplar las estructuras: piedras y fragmentos de estuco son los vestigios de la pintura, sólo un pálido testimonio de lo que fue la ciudad sagrada.

A través de imágenes, la pintura mural muestra la historia de Teotihuacán así como las concepciones religiosas de sus gobernantes y sacerdotes. El arte en Teotihuacán es elitista, ya que presen-

<sup>39</sup> Michael Spence W. y Evelyn Ratray C., "Los dibujos esgrafiados de la cerámica Teotihuacana", en Ideología y política a través de materiales y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán, IIA, IIE-UNAM e INAH, México, 2002, p. 101.





## Capítulo 2

ta a los ciudadanos símbolos y la ideología de la clase gobernante. Entre los temas incluye ritos, procesiones de sacerdotes e imágenes de dioses.<sup>40</sup> Las figuras a pesar de estar inspiradas en referentes reales como animales, plantas y seres humanos, tienen poca semejanza con las formas que asumen en el mundo natural (Ilustración.41).



Il. 41 Coyote duplicados

Los artistas teotihuacanos retoman los parámetros estilísticos de la vida en su sociedad. Plasman en la pintura las formas cotidianas de su entorno religioso, político y cultural, así como el lenguaje y las costumbres:

"Los autores desean dar al espectador un mensaje claro y representar simbólicamente, el parecido con la realidad a través de un significado propio."<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Linda Manzanilla y otros, "Caracterización mediante haces de partículas: Estudios Interdisciplinarios de pintura mural Teotihuacana", Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 239.

<sup>41</sup> *Ibid* Manzanilla, p. 239

La obra que hoy podemos observar manifiesta mucho más que, el mero conocimiento técnico de los materiales y procedimientos pictóricos y del área constructiva.

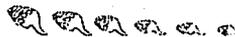
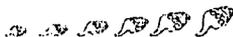
La pintura teotihuacana es brillante y el color compacto, no existen los difuminados, ni los degradados. El dominio y la destreza que el artista teotihuacano adquirió demuestra que no se trataba de un trabajo artesanal, pues dominaban la técnica pictórica:

"poseían una metodología estructurada; contaban con su propio paradigma sobre la observación, conceptualización y representación de la realidad."<sup>42</sup>

La división del trabajo en la pintura mural teotihuacana en manos de los artistas y un grupo capacitado de ayudantes, inicia con la creación y adaptación de los espacios arquitectónicos destinados a contener los murales.

Hoy podemos conocer la pintura mural teotihuacana gracias al cuidado de cubrir con arena los muros bajos, y es que la tradición de los teotihuacanos era destruir la ciudad cada ciclo

<sup>42</sup> María Elena Ruiz Gallut. "Un espacio para los murales teotihuacanos". La Pintura Mural Prehispánica en México. Boletín Informativo. Núm. 14. Junio, 2001, p. 59





## Capítulo 2

para ser luego reconstruirla:

"cortando los muros hasta determinada altura casi a manera de cimientos para rellenar los espacios y levantar nuevos encima de los anteriores".<sup>43</sup>

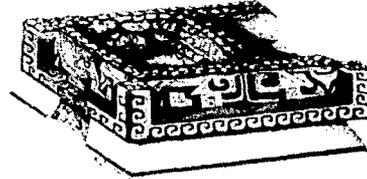
Este procedimiento permitió la coservación de esta parte baja que es la que podemos observar en la actualidad.

Los teotihuacanos perfeccionaron la pintura mural, que les permite crear un espacio habitable, un espacio pictórico-arquitectónico dotado de conceptos e imágenes, que se repiten en patrones ordenados. Una de las características que distingue a los teotihuacanos es su disposición en el área arquitectónica.

Este tipo de pintura está condicionado a la arquitectura, por lo que los murales que fueron desprendidos de su espacio arquitectónico han perdido la lectura y el valor que representaban en su lugar de origen:

"En Teotihuacán se localizan dos tipos de muros: en exteriores, en los taludes y tableros de basamentos piramidales (Ilustración. 42); es decir en cada cuerpo de la pirámide, donde la parte baja es una porción

inclinada, el talud y la parte alta es una pared recta, el tablero. El otro tipo se encuentra en los interiores, en pórticos, cuartos o corredores, de los cuales también tienen talud y tablero."<sup>44</sup>



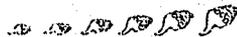
Il. 42 Altar de las volutas

En su obra los muralistas transmitir y dejar la importancia de trascender al plasmar la concepción de su entorno. Así, el artista nos muestra el deseo de transmitir las ideas de manera consciente y permanente, esto se deja ver en la preocupación que se tenía del manejo de la técnica pictórica.

El proceso de realización del mural comienza al extraer los pigmentos de las plantas y minerales (Ilustración. 43), después se prepara el muro que soportará la obra y se inicia el trazo de los motivos pictóricos. El espacio se divide previamente para conocer el número de figuras que caben en la superficie

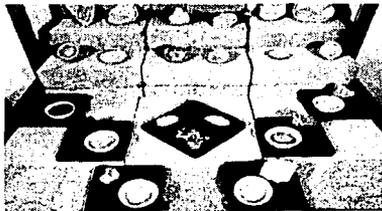
<sup>43</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, p. 15.

<sup>44</sup> Diana Magaloni, "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, p. 190-196.





## Capítulo 2



Il. 43 Vitrina con pigmentos

del muro, ya que la composición pictórica se basa en la repetición de las figuras.

Una vez reconocido el espacio arquitectónico y esbozados los elementos pictóricos, empieza la aplicación de la pintura en una superficie compacta, lisa y totalmente blanca, que permite una gran definición al trazar las figuras y da a los colores su peculiar transparencia y luminosidad. Para lograr este lustre, los teotihuacanos empleaban la técnica del bruñido, es decir pulían hasta obtener brillo (Ilustración. 44).

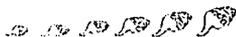


Il. 44 Instrumentos para preparar el muro

El dibujo preparatorio, un dibujo detallado del diseño se realizaba sobre

el enlucido fino, previamente compactado y alisado. Para esbozar la obra empleaban el pigmento rojo muy diluido, dibujando con un pincel a mano alzada; se sabe que fue así ya que los estudios realizados demuestran que las líneas tienen diversos grosores.

La estructura de los muros donde se pintaban murales tienen un espesor cercano a los 10 centímetros, compuestos de piedra volcánica molida y arcilla, cuya función es la de homogeneizar la superficie y crear un soporte rígido; luego se le aplicaba cal y arena con un espesor de aproximadamente 0.5 centímetros; a esta superficie se adhería la capa pictórica; la fórmula de esta pasta que se adhiere al muro formando una superficie homogénea con la fuerza y resistencia, por último la pintura se aplica una vez el enlucido fino está seco. La aplicación de la cal requiere un tiempo particular de hidratación y una temperatura idónea de calcinación, para la elección de la arena pues las partículas deben ser angulosas e irregulares, para obtener un agarre firme, el color no deberá estropear el blanco de la cal una vez que haya fraguado y la arena no debe contener impurezas salinas por lo que se utiliza arena de mina o de río; esta capa permite el frotamiento y se alisaba con algún instrumento que no deja huella y que al resbalarse





## Capítulo 2

acomodaba el pigmento de manera homogénea; es posible que utilizara agua como lubricante para compactar y alisar.

La elaboración de esta capa es compleja y tiene la doble función de proporcionar un sustento material y brindar luminosidad y textura al discurso visual. Los teotihuacanos obtenían luminosidad a través de las partículas de mica que lograban un gran brillo al refractarse en ellas la luz solar.

La base de preparación depende de cada color a utilizar, pero es necesario aplicar primero una capa sutil de arcilla como base para el pulido de la capa pictórica.

La aplicación del color depende de la naturaleza del pigmento; se realizaba por zonas siempre respetando el diseño del dibujo previo y la saturación cromática y densidad de la capa se lograba mediante aplicaciones sucesivas del pigmento. Por ejemplo, el rojo se ponía en primer lugar como fondo respetando las áreas de las otras policromías, de manera que dominaba la composición, los contrastes y la relación entre los colores. Los siguientes en ser aplicados eran los ocre, amarillos, rosas y el verde seco; la mezcla de estos colores con el ocre, facilitaban el pulido. Estos tonos, aplicados en capas gruesas, algunas veces sirven

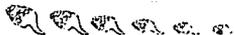
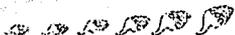
de base para colores como el verde y azul.

La utilización de los tonos negros, azules y verdes brillantes es diferente ya que presentan características distintas. El verde claro brillante se encuentra sobrepuesto a otro color, mientras que el azul ultramarino se aplica sobre negro y éste a su vez, se encuentra sobre una capa delgada de base de preparación. Por la dificultad de su manejo, es posible que estos colores se pintaran al final, según la técnica teotihuacana la superficie se pulde una vez pintada aunque el pulido debió ser diferente de acuerdo con el pigmento; los pigmentos arcillosos debieron aplicarse primero y luego de ser superficialmente pulidos se aplicarían los colores de pigmento llamados "duros" o cristalinos como los negros, los azules y los verdes.

Por último, se dibujaba la línea de contorno es aplicada cubriendo el trazo rojo del dibujo preparatorio y en ocasiones entran a la policromía para delinear detalles.<sup>45</sup>

Actualmente aunque la condición en que se encuentran algunas pinturas murales en Teotihuacán es lamentable, existen obras que se han conservado esplendidamente. A veces el color se ha desvanecido, o ha cambiado de

<sup>45</sup> Beatriz de la Fuente, "Museo de arte prehispánico Rufino Tamayo Oaxaca"; en *Ibid.* p. 445.

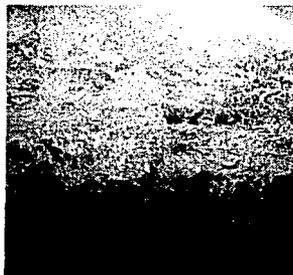




tono y en los peores casos el pigmento ha desaparecido. Muchos murales, además, han perdido fragmentos que se han desprendido.

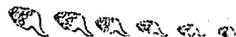
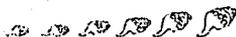
Después que las excavaciones arqueológicas han sacado a la luz tales pinturas, el proceso de deterioro se acelera debido a los cambios ambientales, por lo que es necesario intervenirlas para su conservación.

Este ha sido el caso de algunos murales descubiertos en Teotihuacán en las primeras excavaciones, como el mural de las ofrendas del Templo de la Agricultura (Ilustración 45), descubierto en 1886 por Leopoldo Batres el cual se quiso conservar enmarcándolo, lo que provocó que se formara un microclima; esto desarrolló las condiciones adversas que contribuyeron a su destrucción. Los vestigios del mural original se conservan en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana al lado del dibujo de tamaño natural según Manuel Gamio, realizado en 1922. Este es un ejemplo de los murales destruidos de los cuales solo se conservan copias en dibujo o fotografías. Alrededor de los años sesenta en los proyectos de excavación para conservar la pintura mural se le separó de su soporte original y se le ubicó en bastidores de diversos materiales; de esta manera se protegieron las obras de la intemperie y de los saqueadores ya se



Il. 45 Templo de la agricultura.

guardaron en las bodegas de la zona arqueológica y en museos nacionales y extranjeros como el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Antropología e Historia del Instituto Mexiquense de Cultura en Toluca; el Museo Amparo en Puebla, el Museo Diego Rivera "Anahuacalli", el Museo de Arte Prehispánico "Rufino Tamayo" en Oaxaca y en Melbourne, Australia dentro la colección Christensen; en este último caso, las obras actualmente han sido repatriadas. Algunas piezas llegaron a Estados Unidos a la colección Wagner del Museum of Fine Arts de San Francisco, California, a Cleveland Museum of Art en Cleveland, al Kimbell Art Museum de Fort Worth y, en Europa, al Rijksmuseum voor Volkerkunde de Leiden.





### 2.3

## LA PINTURA MURAL RESGUARDADA POR EL MUSEO DE LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

El Museo de la Pintura Mural Teotihuacana se construyó para resguardar las piezas que se encontraban en una de las bodegas del sitio arqueológico y que habían sido desprendidas de su muro original por lo que se desconoce su procedencia y son fragmentos:

"de mejor tamaño y mejor conservados."<sup>46</sup>

se trata de una muestra representativa de la cultura teotihuacana a través de la pintura.

En el museo, estas piezas aparecen desvinculadas de su origen, de su contexto, por lo que pierden los elementos que refuerzan su comprensión. La contemplación de una pintura mural incorporada a la obra arquitectónica a la que pertenece permite percibir toda su riqueza y significación.<sup>47</sup> Estas piezas eran parte de la vida cotidiana de los teotihuacanos. Sin embargo, ubicadas dentro del museo tienen valores diferentes: histórico, científico y

<sup>46</sup> De la Fuente, Beatriz, "Museo de pintura mural teotihuacana", en Boletín Informativo, La Pintura Mural Prehispánica en México, núm. 12-13, junio-diciembre, 2000, p. 61.

<sup>47</sup> Dubois, Philippe, El acto fotográfico, de la representación a la recepción, México, Paidós, 1986, p. 91.

artístico. Un museo es un recinto que genera ciertas conductas rituales en los visitantes, los objetos se convierten en piezas de culto, por lo que se pierde el carácter familiar y cotidiano que formaba parte de la esencia de las pinturas murales.

En las obras de arte teotihuacano que podemos apreciar en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana se encuentran las siguientes piezas:

### Puntos y Líneas

Los puntos y líneas son un ejemplo de las formas, geométricas, repetidas y simples del arte teotihuacano.

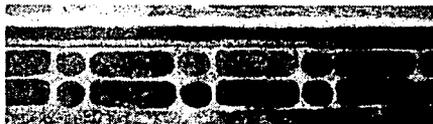
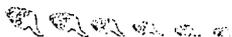
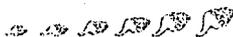


Lámina. Puntos y líneas.



Il.46 Puntos y líneas.





## Círculos Concéntricos

Los círculos concéntricos o anillos que representan cuentas, joyas y chalchihuites, y se identifican con "lo precioso", "lo valioso". Cuando son verdes y semejan jade o serpentina (piedra que desde el Preclásico se utilizaba en rituales y cultos) se relacionan con el agua, con las gotas de lluvia y, por lo tanto, con la fertilidad.<sup>48</sup>

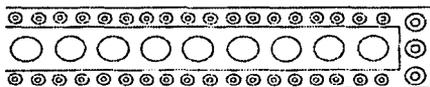


Lámina. Tablero con círculos concéntricos.

## Diseños Arquitectónicos

Los diseños arquitectónicos se repiten regularmente en figuras e intervalos. Los circunda una cenefa de tres secciones con ojos de agua que representa la corriente de agua. Una banda de formas curvas representa las raíces de los árboles. La figura de enmedio en verde claro contrasta con el rojo. El diseño más destacado se compone de formas geométricas.<sup>49</sup>

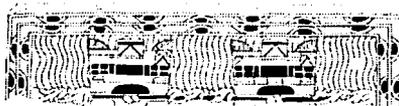
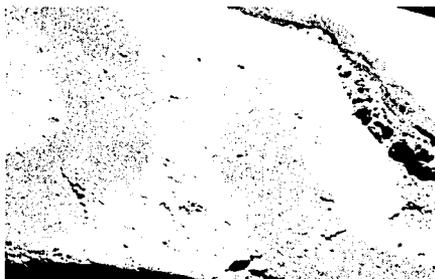
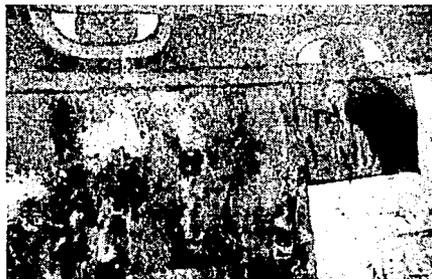


Lámina. Diseños Arquitectónicos.



Il.47 Círculos concéntricos en cenefa.



Il.48 Mirada Arquitectónica.

<sup>48</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México. México, 2001, p.20.

<sup>49</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 2. Templo de los caracoles emplumados" op.cit., p. 113.



## Cerros Estrellas

Formas polilobuladas, que semejan cerros se alternan con estrellas de cinco puntas, en tonos rojos y posiblemente proceden del conjunto del sol.<sup>50</sup>



Lámina. Diseño con estrellas de cinco puntas.

## Fragmento Invertido (cuchillos)

Estas piezas son de procedencia desconocida y se encuentran invertidas. Tienen diferentes tonos de rojo; se distinguen cuchillos curvos, entre otras figuras.



Lámina. Fragmento invertido.

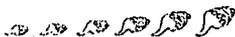


Il. 49 Cerros y estrellas.



Il.50 Fragmento invertido.

<sup>50</sup> Beatriz de la Fuente, "Zona 5A. Conjunto del sol", op.cit., p. 72.





## Templo de la Agricultura

El mural que se encuentra en el museo esta muy deteriorado, pero se apresia la reproduccion de Manuel Gamio de 1922. La parte baja del mural esta compuesta por bandas horizontales formadas por caracoles que simulan ondas de agua. El centro se forma por caracoles, conchas, volutas en diversas posiciones en la parte alta al centro una especie de tocado compuesta por círculos de distintos colores, un semicírculo que los corona de triángulos amarillos y negros y remata con largas plumas verdes.<sup>51</sup>

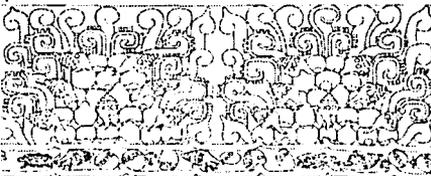


Lámina. Templo de la Agricultura.



Il. 51 Templo de la Agricultura.

<sup>51</sup> Beatriz de la Fuente, "Zona 2. Templo de la Agricultura" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 103-107.

## Manos Gotas

Se apresian dos manos al costado de grandes colmillos, que en su parte superior tienen círculos concéntricos y tomando gotas de agua. La procedencia del mural es Tetitla.<sup>52</sup>

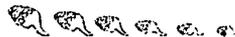
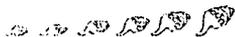


Lámina. Manos con gotas.



Il. 52 Manos con gotas.

<sup>52</sup> Beatriz de la Fuente. "Tetitla" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 293.





## Jaguar abraza al Magüey

Felino con la cabeza de perfil mirando hacia su lado derecho. La cara tiene nariz chata mostrando las fosas nasales, la oreja erguida y las fauces exhiben en la parte superior dientes y colmillos. Usa un tocado en forma de abanico de largas plumas verdes. Las patas con garras abrazan el tallo de la flor de magüey y la cola se curva al lado derecho. La cabeza y patas llevan bandas con plumas. De la planta de magüey se forman dos ramas del tallo central, de cada una surge una flor de la que emana una corriente con ojos en su interior. Esta enmarcado con una cenefa formada por caracoles y conchas bivalvas.<sup>53</sup>

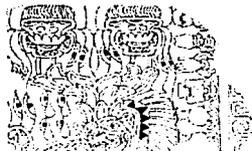


Lámina. Jaguar abrazando magüey.



II. 53 Jaguar abraza al magüey.

<sup>53</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 71.

## Ave + Escudo Estrella

El ave de frente sobre escudo de estrella, que se encuentra por encima de un escudo que en el centro tiene una estrella de cinco puntas, aparece la figura zoomorfa con los ojos en círculos concéntricos, en colores azul, amarillo y rojo en un matiz tenue pero brillante. Se encuentra por encima de un disco en cuyo centro hay una estrella de cinco puntas y lo circunda una banda con plumas.<sup>54</sup>

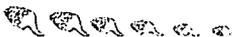
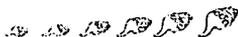


Lámina. Figura de ave de frente sobre escudo de estrella de cinco puntas.



II. 54 Ave + Escudo Estrella.

<sup>54</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol", op. cit., p. 77.





## Ave + Virgula

Se encuentra de perfil con la cabeza echada hacia atrás, sale del pico amarillo una virgula de la palabra o del canto, que es curva y de en la parte superior salen dos virgulas más pequeñas en sentido contrario entre ellas. En el fondo se pueden ver huellas de pies. Su plumaje es verde con un ojo amarillo e iris negro bordeado de azul y rojo. Tiene las alas extendidas. Sobre su cabeza se extiende un penacho de largas plumas.<sup>55</sup>



Lámina. Ave de cuyo pico salen virgulas de la palabra o del canto.



Il. 55 Ave + virgula.

<sup>55</sup> Carmen Aguilera "Cuatro aves de plumaje verde en Teotihuacán". Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán. México INAH-UNAM. 2002 p.403.

## Coyote + Estrella

Coyote con gran tocado el ojo esta coronado por pequeñas plumas verdes, muestra un collar de grandes cuentas verdes, y en su vientre lleva una estrella de cinco puntas. Es rojo y esta delimitado en azul. El mural completo parece ser una procesión de coyotes.<sup>56</sup>

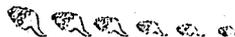
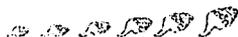


Lámina. Coyote con gran tocado, collar de cuentas verdes y estrella de cinco puntas en el vientre.



Il. 56 Coyote + Estrella.

<sup>56</sup> Beatriz de la Fuente. "Adenda. Los murales repatriados de la colección Chistensen en Melbourne, Australia" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p.362.





## Jaguar Reticulado

Esta de perfil, el ojo es ardonado por pequeñas plumas y están cubiertos por redes. De las patas, la cola y el tocado cuelgan flecos triangulares, las plumas alargadas del tocado se arquean hacia atrás en forma de abanico, sostenida a la cabeza por una franja de triángulos. Se encuentra sobre una cenefa de semicírculos partidos a la mitad por líneas onduladas. De las fauces salen colmillos curvos hacia atrás, y surgen dos bandas con símbolos celestes.<sup>57</sup>

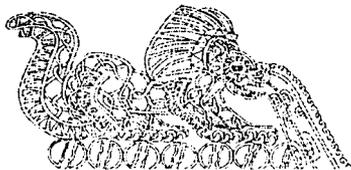


Lámina. Felino reticulado sobre círculos seccionados.



Il. 57 Jaguar reticulado.

<sup>57</sup> Ruben Cabrera. "Zona 11. Gran Conjunto" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 20.

## Jaguar con Lengua bifida

Cabeza de frente con ojos redondos, fauces abiertas mostrando dientes y colmillos de la que sale una lengua bifida, el tocado tiene dos secciones en forma de medio abanico de largas plumas. El cuerpo está reticulado. Con la pata derecha abraza el tallo del maguey, la cola se curva y desciende. La planta se divide en tres ramas con una flor de maguey, de estas flores emana una corriente que desciende en corriente. Hay aves con vírgulas en su pico, que significa que cantan y mariposas con las alas extendidas que simulan vuelo y flores. La cenefa tiene flores de 4 pétalos con conchas y caracoles.<sup>58</sup>



Lámina. Jaguar delineado en azul con el rostro de frente.



Il. 58 Jaguar con lengua bifida.

<sup>58</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 72.





## Animales Mitológicos

Son animales zoomorfos, reptiles, peces, cetácidas y cuadrupedos se ocultan y crean un ritmo ondulante entre las ondas, tienen diferentes tamaños y actitudes, la posición de los animales es muy libre, se entremezcla con las bandas ondulantes, y dan la sensación de agitación inquietante ya que los animales en posición ascendente o descendente.<sup>59</sup>



Lámina. Animales Mitológicos.



II. 59 Seres Mitológicos.

<sup>59</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 4. Animales Mitológicos" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 93- 99.

## Caballero Tigre

Personaje de perfil quien lleva el disfraz de un felino reticulado. El escudo tiene largas plumas. A sus extremos bisnagas de diferente forma.<sup>60</sup>

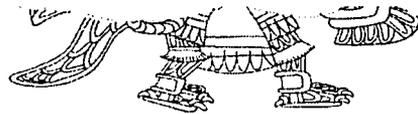
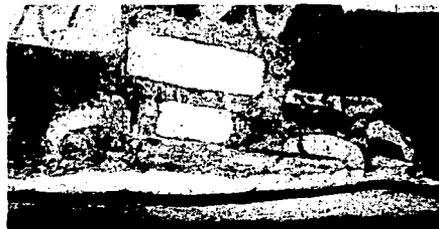
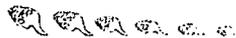
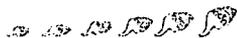


Lámina. Caballero Tigre.



II. 60 Garras de Caballero Tigre.

<sup>60</sup> Beatriz de la Fuente. "Zacuala" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 321.





## Desconocido

Este mural esta fragmentado pero se distinguen algunos elementos. Flora entre la que se distingue, una especie de escudo en rojo delimitado en azul en forma de flor de cuatro pétalos. Dos flores parecidas a las de la calabaza y otro elemento en color rojo y amarillo. Predomina el rojo y el azul y en menor grado el amarillo y casi desaparecido el verde.



Lámina. Desconocido mural completo.



Il. 61 Desconocido.

## Serpiente Emplumada

La serpiente emplumada de forma ondulante como cenefa con conchas y círculos. El cuerpo de un aparente serpiente ondulada con plumas, es acompañada por las conchas bivalvas. Un emblema cubre la serpiente y la cenefa de conchas es un diseño geométrico transversal, en el centro tiene discos con plumas en su interior.<sup>61</sup>

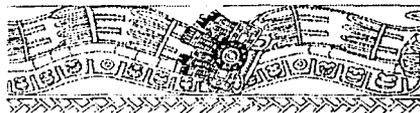
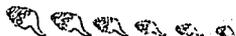
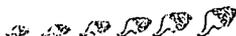


Lámina. Formas onduladas con plumas, conchas y caracoles, o serpiente emplumada.



Il. 62 Serpiente emplumada + conchas-caracoles.

<sup>61</sup> Beatriz de la Fuente. "Zacuala" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 337.





## Concha Festonada -completa-

La concha festonada es una figura polilobulada, de la que del centro desciende una cabeza zoomorfa y los lados de este los dorsos de unas manos de las que emergen bandas onduladas. La circundan bandas onduladas así como conchas, caracoles y aves. Pertenece al conjunto del Sol. <sup>62</sup>



Lámina. Concha festonada con manos y cabeza de animal.



Il. 63 Concha + Cabeza canida + Manos.

<sup>62</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo. IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 76.

## Concha Festonada -incompleta-

La concha festonada es una figura polilobulada, de la que del centro desciende una cabeza zoomorfa y los lados de este los dorsos de unas manos de las que emergen bandas onduladas. La circundan bandas onduladas así como conchas, caracoles y aves. Pertenece al conjunto del Sol. Sólo se encuentra un fragmento de esta pieza. <sup>63</sup>

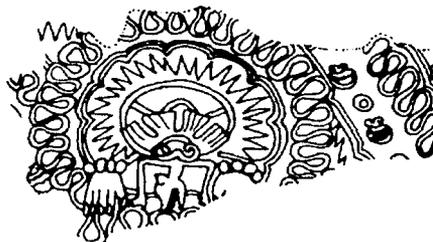
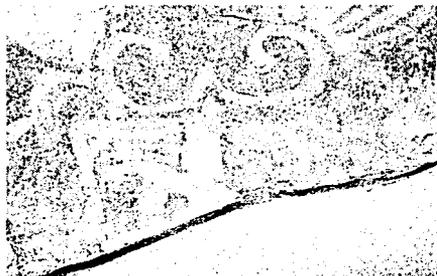
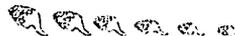


Lámina. Concha festonada con manos y cabeza de animal incompleta.



Il. 64 Concha + Oreja y ojo canido + Mano.

<sup>63</sup> *ibid*, Beatriz de la Fuente. p. 76.





## Figura Frontal

La figura frontal con enlaces es una figura simbólica que en lugar de rostro esta formado por un escudo, lo circundan círculos con bandas de plumas. Por encima lo corona un enorme tocado, formado por hileras que anteceden a un recuadro en cuyo interior se curvan cinco colmillos. De este surgen bandas a los lados que terminan el penacho con largas plumas. Tiene garras, que muestra tres dedos que se doblan y toman una corriente o banda.<sup>64</sup>

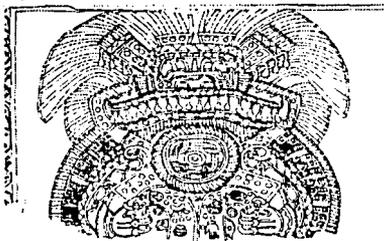


Lámina. Figura frontal con entrelaces, garras y corrientes.



Il. 65 Personaje sin rostro humano.

## Sacerdote Flor 4 pétalos

El sacerdote con flores de cuatro pétalos lleva una bolsa ritual en la mano derecha, a la altura de la cintura lleva un gran adorno de forma de cola de gallo. El tocado es adornado por cabezas de aves con el pico abierto y El sacerdote sembrador, es un personaje con disfraz de Tláloc que lleva una bolsa ritual en la mano izquierda y derrama una corriente de agua con semillas con la mano derecha.<sup>65</sup>

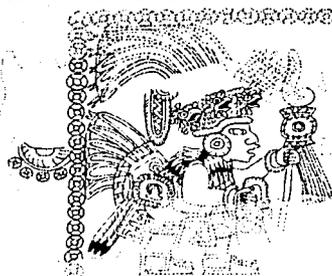


Lámina. Sacerdote con flores de cuatro pétalos.



Il. 66 Sacerdote + 4 pétalos.

<sup>64</sup> *Ibid.*, Beatriz de la Fuente, p. 74.

<sup>65</sup> Rubén Cabrera. "Zona 11. Gran Conjunto" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 19.



## Sacerdote Sembrador

Personaje que lleva un disfraz de Tláloc en la mano izquierda lleva una bolsa ritual y con la mano derecha derrama una corriente de agua con semillas.<sup>66</sup>

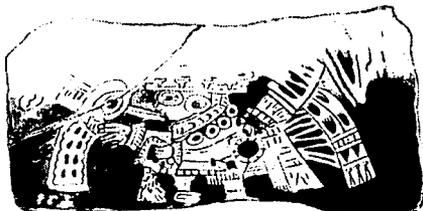


Lámina. Personaje con disfraz de Tláloc lleva bolsa y derrama corriente de agua con semillas.



Il. 67 Sacerdote sembrador.

<sup>66</sup> Beatriz de la Fuente. "Adenda. Los murales repatriados de la colección Chistensen en Melbourne, Australia" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 362

## Personaje Descendente

Personaje de frente, el rostro tiene la boca entreabierta y deja mostrar los dientes, las antiojeras son rectangulares. Las alas extendidas rematan en pequeñas cabezas de aves que tienen un pico ganchudo con gotas de sangre sacrificial en el pico y una cresta de pequeñas plumas. Porta un faldín que remata con cabezas de aves. De las manos surge agua, por encima de la figura descendiendo esta un planta con flores como remate y el resto del mural esta acompañado por mariposas y un ave con cuello largo y torcido.<sup>67</sup>

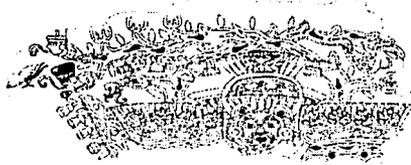
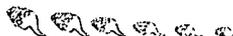
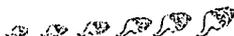


Lámina. Figura alada descendente.



Il. 68 Descendente.

<sup>67</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol". op. cit. p. 70





## Tlaloc Sembrador

Personaje de perfil, que sale de una forma polilobulada con estrellas de cinco puntas. El ojo se forma de anillo rojo que circunda a la pupila en azul oscuro. La nariz es corta y apuntada, la boca tiene labios de banda continua del que sale una virgula de la que se desprende otra. El tocado es grande, termina en largas plumas. Del brazo derecho baja una extensa corriente amarilla en la que se aprecian semillas de distintos colores. <sup>68</sup>

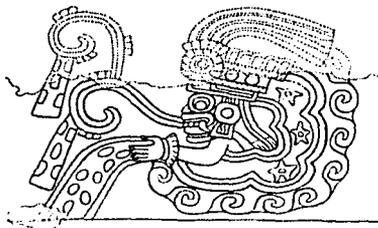


Lámina. Tlaloc sembrador.



Il. 69 Tlaloc Sembrador.

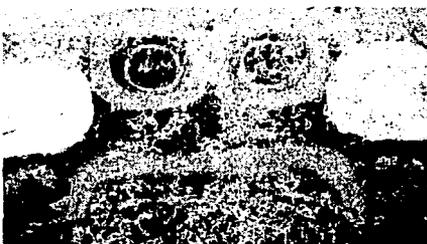
<sup>68</sup> Beatriz de la Fuente. "Zacuala" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacan. Catalogo, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en Mexico, México, 2001, p. 323.

## Tlaloc

Personaje visto de frente, lleva dos grandes orejeras en verde, los ojos son negros enmarcados por antiojeras rojas. La bigotera roja es ancha y termina en gancho curvo. Los colmillos están sobrepuestos a la gran lengua bífida del personaje. Se encontraba en el Barrio de San Sebastián, probablemente corresponde a un saqueo. <sup>69</sup>

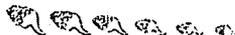
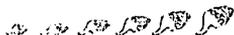


Lámina. Tlaloc.



Il. 70 Tlaloc.

<sup>69</sup> Ruben Cabrera y otros. "Murales del acervo de la zona arqueológica de Teotihuacán. Dofolucion Reciente." en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Estudios, IIE-UNAM, serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p. 466.





## Corazón Sangrante

Figura humana con disfraz de ave, poco se aprecia, el rostro está cubierto por un tocado que lo enmarca por un pico de ave abierto, más claramente se distinguen los pies, calzados con sandalias. De la mano izquierda, se eleva y sostiene un cuchillo curvo de cuya punta penetra en un corazón sangrante.<sup>70</sup>



Lámina. Figura con disfraz de ave sosteniendo cuchillo curvo



II. 71 Corazón Sangrante

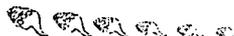
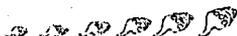
<sup>70</sup> Beatriz de la Fuente. "Zona 5A. Conjunto del sol" en De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001, p.76.

Estas piezas fueron seleccionadas para formar el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana,<sup>71</sup> son solo fragmentos los que se presentan en el museo, por ser los que el paso de los años y saqueadores han dejado. Los teotihuacanos tenían la idea de posteridad, como nos señalan las excavaciones arqueológicas, el cuidado que tenían de cubrir con arena los muros pintados del cual solo se conservaba la parte baja del muro y el resto fue destruido para rellenar la siguiente construcción, para ser reconstruidas al terminar un ciclo. Y gracias a este cuidado nos llega hasta nuestros días, o como posteriormente a través de la tradición oral fue rescatada por Fray Bernardino de Sahagún:

"que guardo, copio y analizo testimonios de la tradición indígena, en particular los códices pictográficos, cuando sus contemporáneos estaban decididos a destruir todo vestigio de los habitantes de estas zonas ya que las consideraban inspiradas por el demonio".<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Para entender el aspecto estilístico describí los elementos, localización en su lugar de origen de la pintura mural teotihuacana a que actualmente se encuentran expuestos en el Museo de Pintura Mural Teotihuacana, basado en el estudio: De la fuente, Beatriz (Coord.), Teotihuacán. Catálogo, IIE-UNAM., serie La pintura mural prehispánica en México, México, 2001.

<sup>72</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, El arte prehispánico, México, DGP del Conaculta, 2000, p. 13.

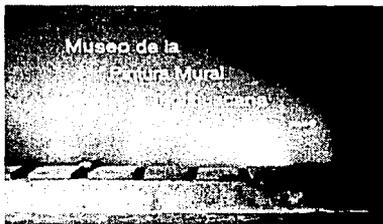




## 2.4 EL MUSEO DE LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA.

El proyecto del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana (Ilustración. 72) surgió a partir del Seminario de Pintura Mural Prehispánica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dirigido por la Dra. Beatriz de la Fuente y un equipo Interdisciplinario, iniciaron las Investigaciones en Teotihuacán. Un resultado de este seminario de investigación fue la edición del volumen I Teotihuacán de la serie La Pintura Mural prehispánica en México, obra que se publicaría en dos tomos: estudios y catálogo. El cual:

"registra de manera sistemática toda la pintura mural, tanto in situ como en las bodegas de la zona arqueológica"<sup>73</sup>



Il. 72 Entrada al Museo de la Pintura Mural Teotihuacana.

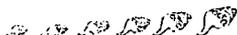
para posteriormente continuar las investigaciones en la zona maya de las que se editan los tomos II en cuatro ejemplares dos de estos en específico de la pintura mural de Bonampak y actualmente se trabaja en la pintura mural en Oaxaca.

De 1990 a 1995 se realizaron los trabajos de investigación y levantamiento de datos e imágenes en la zona arqueológica de Teotihuacán; de ellos surge la inquietud de crear un museo que albergue los fragmentos de pintura mural que se encontraban en las bodegas. Con este fin, en 1997 María Elena Ruiz Gallut y Miguel Ángel Trinidad, presentan a las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el proyecto de creación del museo el cual fue aprobado a finales de 1999. Los fragmentos de murales provienen de los trabajos arqueológicos realizados en los años sesenta. Una vez aceptado el proyecto en mayo de 2000 se empieza a trabajar en el guión museográfico, en el edificio conocido como "El Corzo", que albergaría el



Il. 73 Vista del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y área para actividades didácticas.

<sup>73</sup> Ruiz Gallut. Un espacio..., op. cit., p. 58.





## Capítulo 2

museo y un área educativa. (Ilustración. 73) Por último, el 30 de noviembre de 2000<sup>74</sup> se inaugura el museo que se abre al público en julio de 2001.<sup>75</sup>

Como directora del proyecto, María Elena Ruíz Gallut formó el equipo museográfico con la colaboración de Gerardo Ramírez Hernández, Francisco Villaseñor Bello y la multimedia de Ricardo Alvarado con la asesoría del doctor Jorge Angulo del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el maestro Daniel Flores Gutiérrez del Instituto de Astronomía de la UNAM, miembros del proyecto "La pintura



Il. 74 Pieza con cédula

mural prehispánica en México" y del propio Instituto de Investigaciones Estéticas, Esmeralda Reynoso Camacho.<sup>76</sup>

El Museo de la Pintura Mural Teotihuacana tiene dos ejes temáticos: el estético y el didáctico (Ilustración. 74). Con treinta murales exhibidos en las distintas salas, agrupados por temas, los primeros espacios muestran un panorama introductorio de la cultura teotihuacana, donde se presenta la ubicación espacial y temporal, el conocimiento y la importancia de Teotihuacán en relación con las culturas prehispánicas contemporáneas.

Posteriormente se presenta la ubicación de la pintura en la arquitectura, las técnicas pictóricas, las herramientas y los distintos pigmentos, como la mica, usados en la realización de los murales (Ilustración. 75).

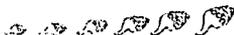


Il. 75 Primera sala del museo.

<sup>74</sup> Gerardo Ramírez Hernández, "Museo de la Pintura Mural Teotihuacana/06-2001" en *La Pintura Mural Prehispánica en México*, Boletín Informativo, núm. 14, junio, 2001, p. 61.

<sup>75</sup> Beatriz de la Fuente, "Museo de la pintura..." op. cit., p. 61.

<sup>76</sup> Esmeralda Reynoso Camacho, responsable del Departamento de Proyectos, entrevista personal, Museo de la Pintura Mural Teotihuacana, Teotihuacán, 16 de abril del 2003.





## Capítulo 2

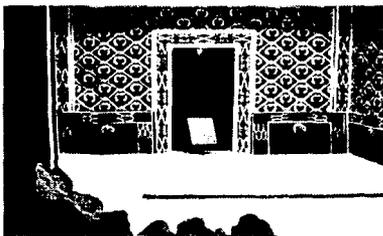


Il. 76 Última sala del museo

Después se continúa con una muestra de la iconografía, los elementos que se relacionan en el lenguaje visual teotihuacano que se manifiestan en las formas, la fauna, la flora, el agua o la clase sacerdotal (Ilustración.76).

Asimismo el visitante puede tener la experiencia de encontrarse dentro una réplica de una habitación Teotihuacana, en la reproducción pintada en su totalidad del Pórtico 25 de Tetitla<sup>77</sup> (Ilustración. 77).

La museografía invita a tocar con la vista las pinturas, recorrerlas visual-



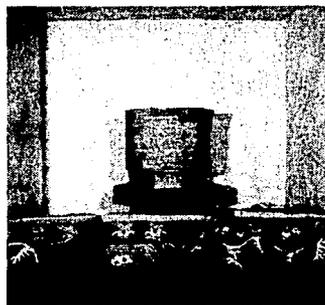
Il. 77 Recreación de una habitación teotihuacana

mente y sentir las texturas de la superficie, porque las pinturas no se encuentran encapsuladas entre cristales (Ilustración. 78); el caso de la



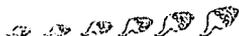
Il. 78 Pieza del museo

cerámica es distinto por lo pequeño de las piezas y para evitar saqueos (Ilustración. 79), por lo que se encuentran en vitrinas; aunque siempre se sentirá la impotencia de percibir con el tacto, es suficiente lograrlo con la mirada. Recorrer el museo permite valorar las pinturas pues, como menciona Gerardo Ramírez director del mismo:



Il. 79 Vasija en vitrina del museo

<sup>77</sup> Ruiz Gallut. Un espacio...op. cit., p. 59-60.





"la pintura mural es la piel de Teotihuacán"

es una piel iluminada, llena de color, que se tiene que contemplar varias veces, ya que en cada visita se descubren nuevas formas que no se habían percibido con anterioridad. Y es que los elementos son tan ricos en su forma que es todo un misterio descubrirlos, notar las formas geométricas, zoomorfas, antropomorfas y las deidades.

La propuesta para recorrer el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana es lograr una participación activa del visitante. No se espera que se entretenga leyendo cédulas, pues esta información se le otorga previamente o en cédulas de sala, el fin es que aprecie y comprenda la importancia que tiene la pintura en el universo teotihuacano (Ilustración. 80).



Il. 80 Sala inicial del museo

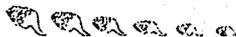
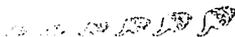
## 2.5 AL MUSEO DE LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

Modificar la ubicación de una imagen que una vez estuvo colocada en los museos de una iglesia o de un palacio y llevarla a un museo o una galería conlleva la pérdida de valores fundamentales que ejercía la obra en su posición original; es el caso de las pinturas rupestres que representaban el concepto mágico-religioso de atrapar el espíritu del animal antes de hacerlo presa de la caza o pintura medieval con toda la fuerza religiosa de los temas bíblicos.<sup>78</sup>

Los museos han evolucionado de acuerdo a su época, los primeros surgen en Europa, pero es hasta el siglo XVII que se conciben en su forma actual. Entre 1682 y 1683 surge el Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford en Inglaterra. El objetivo de estos primeros museos europeos era difundir las innovaciones tecnológicas.

Los primeros museos de historia natural y arqueología se crearon entre el siglo XVII y XVIII (Ilustración. 81); en ellos se presentaban los avances de la física, la química, la herbolaria médica,

<sup>78</sup> Los temas recurrentes en la Edad Media y el Renacimiento son los religiosos; para los siglos XVII y XVIII se representan mitos antiguos y vidas de héroes, y en el siglo XIX, los retratos y paisajes.





Il. 81 Galería de Esculturas del Museo del Vaticano

la botánica, la mineralogía, la zoología, la etnografía y la arqueología; mostraban una colección de objetos para un público espectador.

En México, el primer museo se crea en 1789, con el nombre de Museo de la Academia; de él se deriva la Pinacoteca Virreinal y el Museo Nacional de Arte (Ilustración 82). El Museo Nacional formado en 1825, por orden del presidente Guadalupe Victoria, es el antecesor del Museo Nacional de Historia, del cual se deriva el Museo Nacional de Antropología, el Museo del Virreinato y el Museo Nacional de las



Il. 82 Interior sala Mexica, Antiguo Museo Nacional

### Intervenciones.<sup>79</sup>

En los años sesenta surgen los antecesores de los museos contemporáneos que son la Galería de Historia del Castillo de Chapultepec, el Museo de las Culturas y el Museo de Arte moderno.<sup>80</sup> A partir de ellos se desprenden los diversos espacios con los que se cuenta actualmente y que pertenecen tanto a instituciones del Estado como del sector privado.

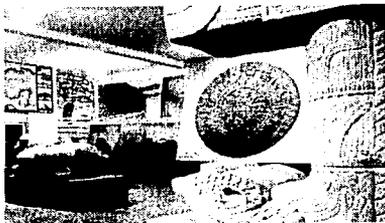
Los primeros museos se concebían con la idea de mostrar los objetos ocupando las paredes, gabinetes de curiosidades y las colecciones de rarezas llegadas de lejanos lugares. Son expuestos muchas veces en orden cronológico; otro concepto es el de atesorar los objetos que no se poseen individualmente, con el fin de darlos a conocer a un mayor número de personas; así era el concepto de museo en el siglo XIX.

Otra manera de dar a conocer los vestigios culturales del pasado prehispánico fueron las ferias mundiales, en cuyas salas se resaltaba el exotismo de las piezas mesoamericanas (Ilustración. 83). La pintura y los códices son llevados en reproducciones a calca del

<sup>79</sup> José de Santiago, en Zavala, Lauro, Silva, María de la Paz y Villaseñor, J. Francisco. Posibilidades y límites de la comunicación museográfica, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 3.

<sup>80</sup> Ibid. Zavala, p. 155.





Il. 83 Pabellón de México. Feria de New York de 1940

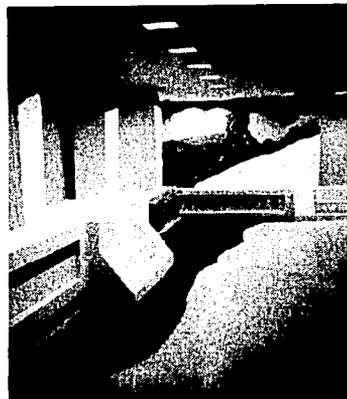
original, realizadas por artistas contemporáneos.<sup>81</sup> Para testimoniar lo exhibido en los pabellones no podía faltar la fotografía.

A principios del siglo XX, las vanguardias artísticas introdujeron nuevos parámetros para integrar los objetos dentro del museo (Ilustración. 84).

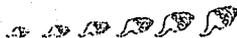
En el siglo XXI los museos adquieren un propósito lúdico que permite la participación activa del visitante, que interactúa con los objetos exhibidos y estos objetos son concebidos para este fin.

En esta intención se encuentra el Museo de la Pintura Mural Teotihuaca el de ser un museo participativo. Otros ejemplos en la Ciudad de México se encuentran en el área de las ciencias Universum, Museo de Ciencia y Tecnología de la UNAM y en el área educativo y didáctico "Papalote" Museo del niño.

<sup>81</sup> Ana Garduño, "Hecho en México", en Luna Córnea: Museos, núm.23, marzo-junio, 2002, p. 156.



Il. 84 Sala inicial del museo. Recreación de los elementos arquitectónicos. Talud y tablero





# CAPÍTULO 3

## FOTOGRAFÍAS PARA EL CATALOGO DEL MUSEO DE LA PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

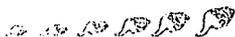
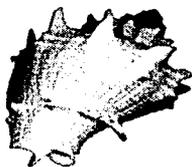
### 3.1 LA FOTOGRAFÍA EN EL ENTORNO DE LOS MUSEOS

La fotografía es un documento que representa al objeto, en una representación construida a partir de lo real, lo que vemos, que en sí mismo es sólo un instante proyectado y fijado de la realidad.

Durante siglos se empleó la cámara oscura como auxiliar del dibujo y para la reproducción de las obras mediante estos dibujos y después los grabados, como se menciona en el capítulo 2, para satisfacer la necesidad de tener copias las obras de arte para su difusión, gozo estético y uso académico.

La invención de la cámara fotográfica a mediados del siglo XIX significó un avance fundamental para la reproducción de obras de arte. La cámara fotográfica no es una máquina porque no transforma los objetos, como es el la función de las máquinas; es un aparato porque si bien no trabaja si produce, procesa y abastece de símbolos.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Flusser, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía, Trillas, México, 1990, p. 26.





### Capítulo 3

En el entorno del museo la fotografía, adquiere un papel preponderante. Se puede dividir en dos, en el primero la fotografía esta implícita en el museo; como elemento museográfico, como elemento de difusión y como obra en sí, para ser exhibida. En el segundo la fotografía es un elemento de preservación, al integrarse a un archivo fotográfico; pero también como reproducción fotográfica.

Así como elemento museográfico, se convierte en un testimonio que logra reforzar los conceptos expuestos. Por ejemplo en el caso particular de las exhibiciones de México en las Ferias Mundiales, la fotografía refuerza la exaltación por el nacionalismo promovida por el Estado.

La fotografía como elemento del diseño es fundamental para la difusión del propio museo, a través de la publicación de los catálogos de las exposiciones, invitaciones de inauguración, carteles, poster y más recientemente en la página web del museo. En estos formatos las piezas de museo son accesible y de excelente calidad, por ejemplo es posible adquirir una postal para satisfacer el deseo de poseer la obra. Pero actualmente las obras de museos renombrados son reproducidas cuantiosamente, por los mismos visitantes por ejemplo, la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, que se encuentra

en el Museo del Louvre, según una investigación en 1998, es fotografiada semanalmente 49,800 veces;<sup>83</sup> sin embargo es muy probable que muchas casas del mundo tengan malas reproducciones de esta pintura ya que en el museo la obra se encuentra detrás de una protección de vidrio.

Y en particular la fotografía como objeto de culto, cuando el objeto exhibido es la fotografía en sí. Y es hasta finales del siglo XIX y principios del XX, que a la fotografía se le da el valor de arte. Entre 1850 y 1860 el Museo South Kensington, ya organiza exposiciones de fotografía. Pero en sus inicios los museos solo obtenían facsímiles de las colecciones, para ser exhibidos. Hacer copias de las obras del Louvre fue uno de los proyectos del museo South Kensington en Londres, que en 1900 cambió su nombre a Victoria and Albert Museum. Por otra parte la fotografía al entrar en el museo reduce su potencial comunicativo y función social, para dar paso al objeto subjetivo, de creación y construcción estética.<sup>84</sup>

Así mismo la fotografía documenta al museo y a las piezas exhibidas, para formar un archivo fotográfico. Esta

<sup>83</sup> Baraya, Alberto, "Gráfica", *ibid.*, p. 194.

<sup>84</sup> González Flores, Laura, "El museo de fotografía como heterotopía: apuntes sobre una paradoja", *Luna Córnea*, núm. 23, Centro de la Imagen, CNCA, México, marzo - junio, 2002, p. 92.



documentación museológica documental, clasifica y apoya la investigación, al formar colecciones de los museos y las galerías. Como documento también es importante en los registros de las bitácoras para la conservación y restauración de la obra.

Por último la fotografía como reproducción proporciona un facsímil de las piezas. Al ser este proceso de reproducción inmediato, de algún modo, sustituye al arte en la tarea de representar la realidad.

Por otra parte la reproducción en las áreas científicas como la arqueología, es indispensable tener un registro preciso del objeto.

Aparentemente, la fotografía cumple este requisito; sin embargo, si partimos de que en la fotografía la realidad es afectada por el individuo que realiza la toma, este sujeto se convierte en un filtro cultural; además, influye el equipo fotográfico, la determinación del ángulo, el acercamiento, la definición. Se enfrenta entonces el problema de que la copia no es completamente fiel de la obra original. Por ejemplo en el ámbito arqueológico resulta casi imposible lograr un registro preciso en fotografías de elementos que se encuentren incrustados dentro de las capas arquitectónicas de una pirámide. A pesar de estas limitación, la reproducción fotográfica

mantiene la ventaja sobre el dibujo, gracias a la inmediatez.

La fotografía se hace presente en el museo cuando se ve la posibilidad de obtener reproducciones a menor precio de las obras exhibidas. Se utiliza para documentar acontecimientos dentro del museo. La reproducción fotográfica es usada para obtener copias de las obras de arte que se encuentran dentro de los museos, o fuera de ellos, como monumentos, edificios, etcétera. El objeto de estas copias es reproducir lo más fielmente el original.

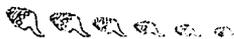
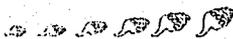
La fotografía posee dos vertientes por un lado al ser considerada una herramienta científica es objetiva y documenta. Por otra parte es un medio que tiene las posibilidades de crear imágenes subjetivas, por lo que también es un medio de expresión artística. En una doble función, las fotografías sirven:

"tanto para reproducir objetos y documentar hechos científicos como para construir, por sí mismas, como obras artísticas."<sup>85</sup>

### 3.2 SOPORTES DIGITALES

Los medios de comunicación evolucionan a través del tiempo. Cambian

<sup>85</sup> González Flores, Laura, "El museo de fotografía como heterotopia: apuntes sobre una paradoja", *ibid*, p.91.





los materiales, los formatos, la manera de presentar la información pero su fin es el mismo: comunicar un mensaje; estas transformaciones significan un cambio en nuestros sentidos, que se transforman al interactuar con los nuevos medios, que influyen en nuestra percepción.

En la fotografía, la evolución de los medios digitales permite que la reproducción sea muy rápida; por ejemplo, ahora es posible guardar en bases de datos y visualizadores las fotografías familiares que tradicionalmente se guardaban en álbumes fotográficos. Otra ventaja de las imágenes digitales es que pueden viajar por el mundo, por medio del correo electrónico, otro medio digital que muestra la evolución del tradicional correo, el cual permite transmitir imágenes y texto en muy poco tiempo. Sin embargo, parece difícil que el libro electrónico sustituya al de papel, pues la sensación de tocar, oler e incluso oír el paso de las hojas de papel forma parte del placer de la lectura; además si se tienen que leer varias decenas de páginas en pantalla, resulta muy cansado para la vista.

Por otro lado, la fragilidad en los medios digitales es una amenaza constante, pues no se tiene la certeza de su duración y estabilidad. Y es que el mundo digital depende totalmente de algún tipo de energía, como la eléctri-

ca, que si no se tiene, la información permanece inerte.

La fotografía digital tiene una inmediatez jamás imaginada por los primeros fotógrafos, que tenían que esperar varios minutos para obtener los primeros daguerrotipos. Además, si se desea se pueden realizar un sin número de reproducciones idénticas, en muy poco tiempo.

Otras desventajas son: la dependencia del hardware y del software para leer los datos, la constante evolución tecnológica, que se transforma en promedio cada seis meses y la facilidad con que se corrompe el soporte; las alternativas para conservar la información, para garantizar la permanencia de los datos exigen que éstos deben ser migrados, es decir que deben copiarse en nuevos medios antes de que se vuelvan ilegibles. Dado que la tecnología de la información se desarrolla rápidamente, se debe tener cuidado de avanzar al ritmo del cambio tecnológico o del mercado comercial. Otra solución para asegurar la información es almacenarla de forma híbrida, o sea guardar la información digitalizada e impresa en papel.

Por otro lado la conservación y estabilidad de la imagen digital es incierta, sobre todo por la constante transformación de los documentos que



se están convirtiendo rápidamente a la forma digital y que son generados, transmitidos, almacenados y procesados de manera diferente de los documentos en papel, de los que se tiene un conocimiento amplio para lograr su permanencia. Por el contrario, la conservación de los medios digitales está en proceso de experimentación: pues se trata de una tecnología joven de la que aún no se tienen antecedentes suficientes para predecir su futuro.

Por otra parte el sistema de Internet como soporte de la imagen digital está formado por computadoras conectadas localmente a una inmensa red de distribución de información, o sea, es una red de redes. Fue creado en el Pentágono durante la fase más difícil de la guerra de Vietnam, para proteger la información del sistema científico militar de las universidades y laboratorios conectando sus computadoras con el Pentágono.

Para la década de 1980 la tecnología computacional dejó de ser de uso militar y se inició su comercialización, Internet se volvió accesible para el público, sin embargo, todavía en 1992 la mayoría de las personas no sabía a ciencia cierta qué era Internet, sólo era reconocido por un millón en el mundo, pero fue la época en la que gozó de un gran auge. En ese momento, el fax era el medio más rápido para

transmitir datos, pero si se deseaba enviar información a varias personas se saturaba, no era confiable y aún era raro quien tenía una cuenta de correo electrónico.

Por ejemplo, la Universidad Nacional Autónoma de México fue de las primeras instituciones en México que contó con Internet, pero casi nadie tenía cuenta de correo electrónico. Lo curioso era que se mandaban mensajes dos personas que pertenecían a una misma dependencia, se encontraban en la misma habitación y en computadoras contiguas.<sup>86</sup>

La circulación que abarca Internet es muy variada en sus temas como son las telecomunicaciones, el entretenimiento, la información académica, la informática, el comercio y otras tecnologías. Por ejemplo, las publicaciones periódicas como las revistas y periódicos que tradicionalmente se publican en papel, encuentran un nuevo medio de difusión. El usuario tiene la opción de consultar la información en línea o imprimirla.

Por lo que si se dispone de los medios para leer los códigos binarios como una computadora y una conex-

<sup>86</sup> Este comentario lo he escuchado en repetidas ocasiones a Pedro Angeles y Ernesto Peñaloza (técnicos académicos del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM), que siempre se han mantenido a la vanguardia de la tecnología.



ión a red se tendrá acceso a una gran cantidad de información.

Así, la world wide web (www) como subconjunto del sistema internet; es una red que se extiende a todo el mundo, esta interfaz gráfica simplifica el acceso y está conectada a la máquina del usuario y la información se obtiene del servidor, que es otra máquina que almacena toda la información de la página en consulta.

El contenido es multimedia, es decir, se presentan todos o algunos de los siguientes elementos: sonido, imágenes, animaciones, videos, gráficos y/o fotografías. El acceso es transparente por lo que no importa el software que la genere, la información, podrá ser vista por las plataformas Unix, Mac o Windows en cualquier parte del mundo.<sup>87</sup>

Los temas en el mundo web son variados, deportes, espectáculos, ciencias, artes, comercio, política, turismo, religión, educación. Pero debemos advertir que la www:

"es un verdadero océano digital. Hay que aprender a navegar por él, para evitar los escollos y las tormentas."<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Piscitelli, Alejandro, Ciberculturas 2.0 en la era de las máquinas inteligentes, Paidós Contextos, Buenos Aires, 2002, p. 155-156.

<sup>88</sup> Piscitelli, ibid., p. 154.

Para no perderse es preciso contar con elementos de búsqueda. Buscar datos es más fácil en sitios nombrados "buscadores" como los portales Yahoo, Altavista y Google que actualmente son los más poderosos en capacidad para proporcionar información. Ya que lo más valioso de la información no radica en que exista sino en la facilidad de disponer de ella cuando se necesite.

### FOTOGRAFÍAS PARA EL CALLEJÓN DIGITAL PINTURA MURAL TEOTIHUACANA

La imagen en los ambientes digitales es un mundo de las incógnitas, de incertidumbre sobre que pasará con estas imágenes; en específico, cuando se habla de las reproducciones de otras obras como son las reproducciones fotográficas del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. La información anterior se refiere a que las pinturas tienen una procedencia, un soporte, un lugar de resguardo, todo un contexto y, sobre todo, una intención, la divulgación de sí misma. Pero esta difusión en los ambientes digitales no está del todo protegida, pues una vez que se "sube" la información a internet, en este caso una reproduc-



### Capítulo 3

ción fotográfica de la pintura teotihuacana, esta imagen navegará a la deriva para ser observada por un sin número de videntes; lo inquietante es que puesta en la red ya no existe control sobre ella.

Esta situación implica varios aspectos: uno es el derecho a la información y la posibilidad de ejercer este derecho en la mayor escala posible; otro aspecto es el derecho de autor sobre las imágenes que, en el caso de la pintura teotihuacana, tiene el estatus de patrimonio cultural, esto es, que pertenece a la humanidad pero en sí pertenece a la nación mexicana bajo el resguardo de Instituto Nacional de Antropología e Historia, por lo que antes de poner las imágenes a circular por la red de redes se debe tener conciencia de las implicaciones que conlleva. Se debe respetar el derecho a la difusión de la cultura pero sin afectar el derecho patrimonial del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La ley establece los parámetros para regular la protección de la información en los medios digitales, ya que la información y, sobre todo, las imágenes en la web tienen la característica de estar a disposición inmediata tanto para visualizarlas, como para obtener copias sin autorización alguna. Es fundamental estar conscientes de esta situación y manejar el asunto con ética

para dar el valor y reconocimiento al autor y poseedor de la información.

Lo que está claro es que una vez que la imagen "sube" a la red se pierde el control sobre ella, por lo que se podría pensar que es del dominio público, lo cual es falso. Así mismo, debe existir conciencia de que lo que pertenece en el internet es para difusión y no para posesión del que lo consulta.

Pero mientras la comunidad digital no comparta esta actitud, los diseñadores deben crear mecanismos del diseño, para proteger las obras intelectuales. Estos mecanismos de bloqueo que sirvan para evitar el plagio, como usar la tecnología para evitar copiar las imágenes. Ahora bien, las características para que las imágenes circulen en internet no permiten una calidad óptima para impresión.

La reproducción fotográfica no sólo lleva a la difusión de la obra sino a la exhibición de las fotografías como piezas de arte.

La reproducción de las piezas del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana propone, no sólo documentar la obra, sino registrarla al detalle, con el propósito de invitar a descubrir la pieza completa una vez que se visite el museo. Se busca un acercamiento a la obra como un incentivo, pero sin poner la mesa servida para que se



manipule hasta la enajenación de la obra. Como ya se mencionó una pieza en internet está a disposición de quien desee apropiarse de ella y, si no existe una fuerte conciencia ética puede caer en malas manos. Es importante reiterar que esta obra por encontrarse en internet le pertenece a alguien por el simple hecho de verla, pero por otra parte una obra sin se expuesta esta condenada a permanecer en el olvido como se encontraban estas pinturas murales en las bodegas de la zona antes de exhibirse en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Así la reproducción de estas piezas contribuye a su difusión, pero sin olvidar las características del soporte donde está exhibido, el catálogo digital.

El Museo de la Pintura Mural Teotihuacana me propone la necesidad de tener el registro de las piezas exhibidas en el museo, después de un análisis se llegó a la conclusión que por el menor costo y la mayor posibilidad de transmisión, la mejor opción era un catálogo digital difundido dentro de la página web del museo.

Si bien esta propuesta contempla que realidad de esta tecnología no está al alcance de todos, también considera que los costos de las tecnología tienden a disminuir y cada vez será mayor el número de personas con capacidad para conectarse a internet.

También se consideró que un catálogo impreso en papel sería menos accesible por el costo de la producción y porque es difícil que llegue a los lugares donde la cultura está restringida. O sea que si la finalidad de este catálogo es ejercer el derecho a la cultura y el derecho a la información, la propuesta del medio digital abre posibilidades es que no sólo toman en cuenta el tiempo presente, sino que también piensan en un futuro prometedor en el que el acceso a la tecnología sea para toda la humanidad. Otro punto a favor de que el catálogo esté en la red es el de mantener contacto con el mundo. La difusión de la obra pasará de ser local para convertirse en mundial.

La disyuntiva es proteger el derecho patrimonial de la obra y ofrecer imágenes de las piezas a baja calidad o bien favorecer el derecho a la información y presentan imágenes digitales de gran calidad.

### 3.3.1 PLANIFICACIÓN

El objetivo de la directiva del museo es proporcionar al visitante a modo de introducción, la semblanza del museo. En reuniones con la directiva se llegó a los parámetros para la realización de las fotografías. Así como a la propues-



ta de utilizar la tecnología como herramienta para dar a conocerlo a través de una página en Internet, la cual proyectará al museo en todo el mundo. Como parte de esta página estaría un catálogo de las piezas que se exhiben. Esta es mi tarea, producir un catálogo digital que será hospedado dentro de la página web del museo.

Aunque la planeación es importante, siempre es conveniente dejar abierta la posibilidad de los imprevistos y poder afrontarlos. La pintura mural del museo así como toda la pintura mural prehispánica se encuentra en condiciones no óptimas en cuanto a la textura de la superficie pues, ha perdido la definición de los acabados pulidos de su origen; esto es realmente importante para la reproducción de los murales. Al no tener una superficie pareja los resultados pueden ser impredecibles; para sacar

provecho de estas circunstancias se decide fotografiar intencionalmente la textura de las piezas como parte de ellas con el fin de lograr imágenes llenas de interesantes texturas.<sup>89</sup> Otra particularidad de las obras expuestas en el museo es que son fragmentos, lo que beneficia la reproducción en comparación con las estructuras completamente pintadas.

A partir de las características se inició la planificación de las tomas fotográficas de las piezas. En el primer acercamiento al museo, conocí los elementos a fotografiar, me maravillé con fragmentos mínimos de una ciudad llena de color y con destellos luminosos. La propuesta museográfica evita las vitrinas que encapsulan los murales; lo que se aprecia son decenas de fragmentos, de barrios o palacios resguardados de las inclemencias del tiempo y el clima, unidos en un espacio común.

Recorrer el museo me lleva a desarrollar un sentido de admiración por los teotihuacanos tan ajenos. Una vez registrados los fragmentos de cultura, los miro a la distancia y me atrapan los colores usados, los pigmentos llenos de luz, elementos sorprendentes, geométricos en su esencia.

Animales, flora diversa, maguey, con rostro donde sobresalen los ojos de una ave. Un jaguar reticulado por

<sup>89</sup> No siempre es conveniente aprovechar las texturas de los murales. Como ejemplo está la pintura mural de Bonampak, que al estar todas las caras de la estructura pintadas aun en los techos, su reproducción es complicada; así lo experimentaron Ernesto Peñaloza y Ricardo Alvarado en las tomas realizadas en 1998, para el seminario de Pintura Mural Prehispánica del Instituto de Investigaciones Estéticas, en las cuales la planificación fue superada por las condiciones, tanto climáticas como de la superficie de la pintura. Basaron su plan en la reconstrucción de Bonampak en el Museo Nacional de Antropología, la realidad a la que se enfrentaron en Yucatán fue distinta, al descubrir la superficie con variaciones de distancia. Pero en este caso, era necesario que estas reproducciones no tuvieran variaciones en cuanto color o iluminación, ya que servirían posteriormente para la construcción digital de las estructuras de Bonampak.



líneas desconocidas en cuanto a su significado, aves diversas; elementos marinos; conchas, caracoles, peces y figuras geométricas círculos, líneas. El museo se complementa con cerámica policromada.

Considerando las piezas a fotografiar; el siguiente paso es definir las herramientas necesarias. Para este caso se necesitaron cámaras fotográficas, trípode, lámparas, exposímetro, filtros, tarjeta gris neutro, cable disparador y película.

### 3.3.2 REALIZACIÓN

Para la realización utilice las siguientes cámaras fotográficas: cámara reflex 35 mm, cámara de formato medio Mamiya, cámara digital DSC-F717 Sony y cámara de formato medio; para la iluminación se usaron lámparas de luz de tungsteno y filtros azules.<sup>90</sup>

Con el equipo fotográfico señalado anteriormente, realice las tomas fotográficas bajo la siguiente metodología: La cámara fotográfica se coloca en posición paralela al mural, a una distancia que el lente quede centrado al mural. La iluminación debe estar a 45 grados y iluminar todo el mural. El siguiente paso es medir la luz por medio del exposímetro y una vez recti-

ficado el enfoque, se realiza el disparo auxiliado por el cable disparador. Así en mi primer acercamiento fotográfico me enfoco a seleccionar las imágenes y sus texturas, estas procedente del paso del tiempo y las intervenciones. Se obtuvieron 43 imágenes, las sorpresas son bienvenidas al descubrir los brillos procedentes de la mica pulverizada, una característica de la técnica pictórica empleado por los artistas teotihuacanos.

En la segunda serie de bocetos, la intención es capturar el entorno del museo, en 28 fotografías con todo y los visitantes, una serie de fotografías del espacio museográfico.

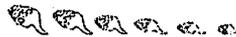
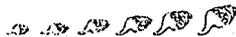
En la tercera visita obtengo imágenes de nuevos acercamientos con 35 tomas.

En la cuarta etapa la experiencia es aún más enriquecedora al usar una cámara digital y lograr 130 imágenes de diversos parámetros como el mural completo y varios detalles de cada uno.

En la quinta visita, el resultado es una muestra de la arquitectura externa del museo. Una serie de 36 imágenes de las fachadas y elementos arquitectónicos que me muestran la piel del lugar donde se resguardan los murales.

Posteriormente, en la sexta serie, las imágenes son obtenidas con la cámara

<sup>90</sup> Para el caso de la película para luz de día que utilice en el formato 4x5 por que la película de tungsteno en ese formato es difícil de conseguir.





Mamiya en 34 placas de 120; aprovecho que se removieron los capelos, por lo que la cerámica es el objetivo principal de esta muestra. También se toman una serie de 34 imágenes en diapositivas de 35 mm de las pinturas, para aprovechar la fuente de iluminación controlada que teníamos para ese fin.

Para la séptima se volvió a recurrir a la cámara digital para lograr 72 imágenes de mayor calidad. Se registraron las salas en tomas generales y detalles de los murales.

La octava serie fue realizada en nueve placas de formato grande, con una cámara de fuelle que permite variar el paralaje; el resultado es dar a las fotografías la intención de salir de los muros donde habitan. Se registran algunos de los murales mas sobresalientes.

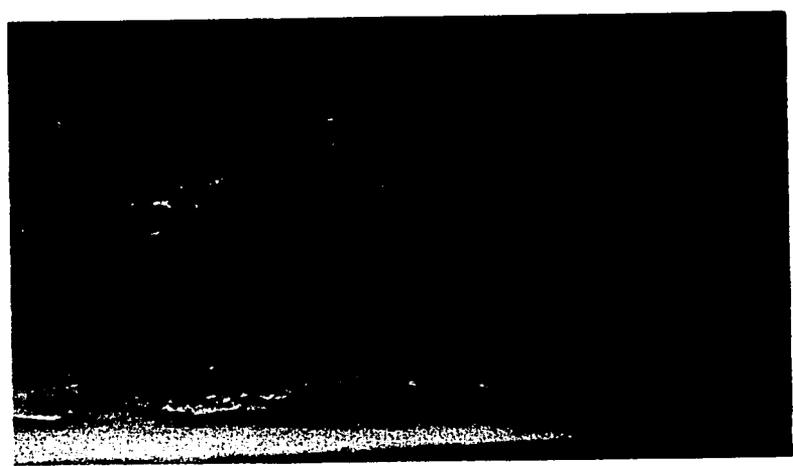
Estos registros dan una gama amplia para seleccionar las imágenes finales del catálogo.



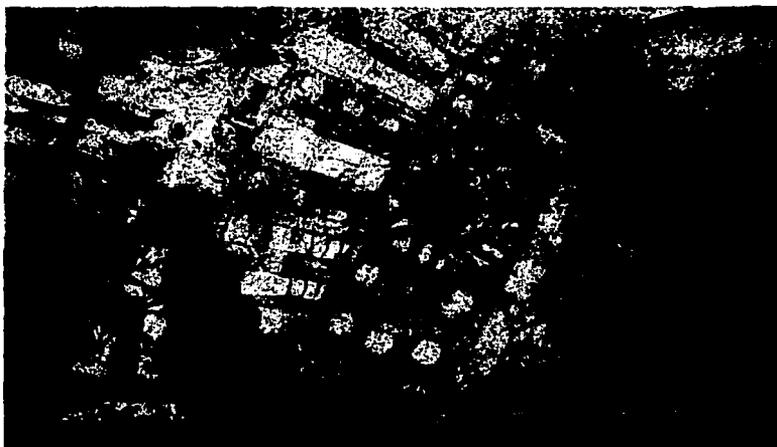


3.3.3.  
PROPUESTA FINAL

FOTOGRAFÍAS PARA  
EL CATALOGO  
DEL MUSEO DE LA  
PINTURA MURAL  
TEOTIHUACANA



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



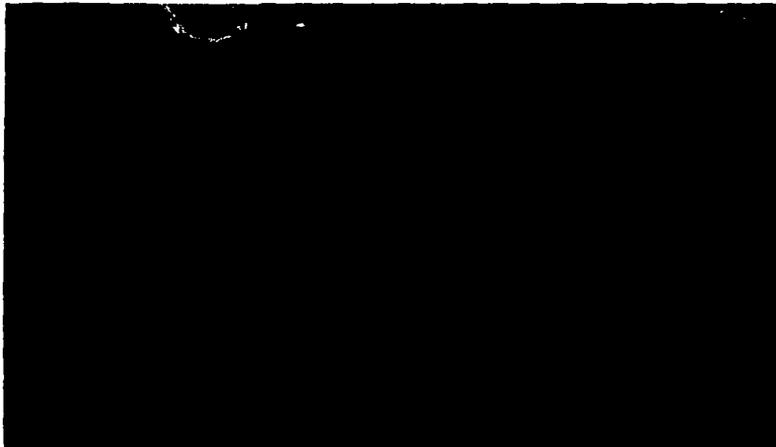
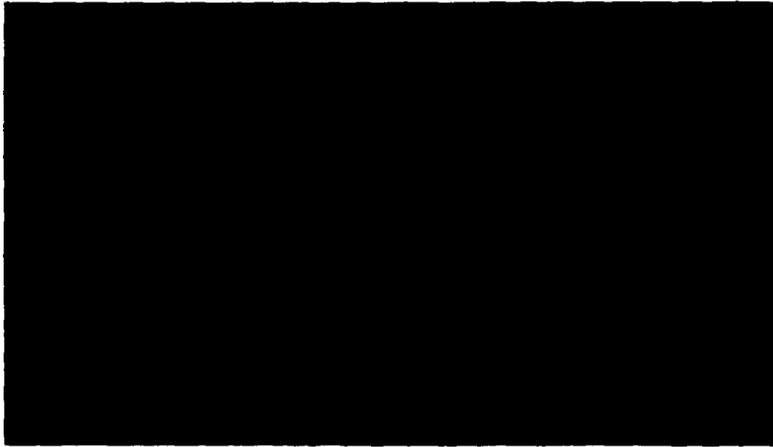
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



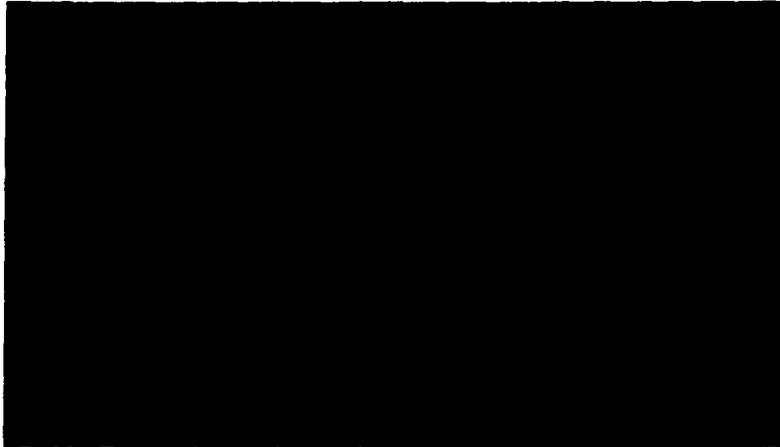
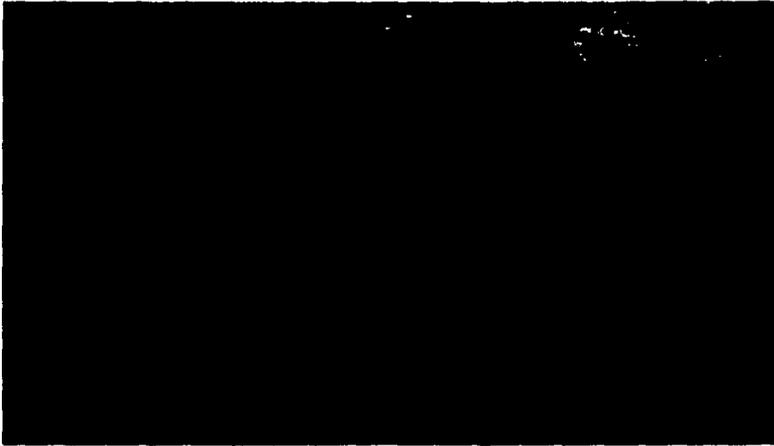
Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



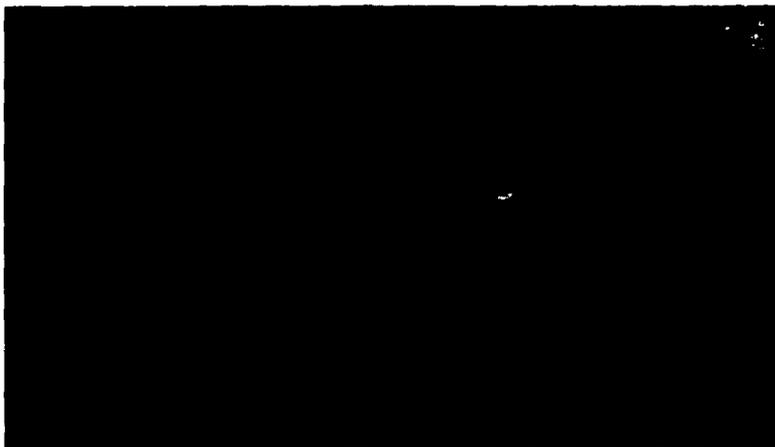
Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Capítulo 3



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## CONCLUSIONES

El principal resultado de esta investigación fueron las reproducciones fotográficas de las pinturas del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. Esto fue posible gracias a que se siguió una metodología pues se planificaron las tomas, se realizaron y las fotografías se trasladaron al formato digital para ser usadas en el catálogo.

A partir de esta investigación se constata que, desde sus inicios la fotografía ha respondido al interés del público por tener copias de las obras de arte como la arquitectura y la pintura. Asimismo, los álbumes y catálogos de fotografía constituyen elementos esenciales para la colección y el disfrute de las obras de arte y de las propias fotografías.

El estudio de la cultura teotihuacana, en específico, de la pintura mural fue fundamental pues me permitió conocer el valor y significación de estas obras en el contexto en que fueron creadas, por otro lado, saber cuáles son los antecedentes del espacio y la formación del museo contribuyó a darme una idea general de los objetos a fotografiar así como de las condiciones en que se encuentran las obras ahí albergadas.

En primer lugar se realizó una visita

de campo para conocer las piezas y los problemas que podían presentarse al fotógrafo. Después de haber recorrido el museo, se realizaron cinco sesiones de fotografía en formato de 35 mm para tener un acercamiento con las obras y el espacio, ya que para la reproducción de las piezas dentro del museo la museografía desempeña un papel importante en cuanto a la ubicación y la iluminación. En estas primeras tomas mi interés fue registrar las texturas a través de acercamientos, el espacio museográfico, la arquitectura del museo, y la convivencia de la pintura con la cerámica. En total obtuve 176 imágenes en transparencia de 35 mm.

Posteriormente, utilice con una cámara digital para obtener imágenes digitales directas, el resultado fueron 130 imágenes en una sesión y 72 en otra. Con este procedimiento disminuyó la pérdida de calidad de generación a generación de la copia digitalizada, de la diapositiva de 35 mm al omitir el uso del escaner.

Sin embargo, al escanear las placas de formato 120 y 4X5 esta pérdida no sólo se redujo, sino que superaron en calidad a las tomas con cámara digital. Por esta razón concluyo que aunque la tecnología avanza velozmente, pasará algún tiempo antes de que la cámara digital supla la calidad y las posibili-



## Conclusiones

dades que brindan las cámaras de formato medio y grande.

Para la sesión con formato 120 fue necesario invertir un día más al tiempo previsto, pero el resultado sólo fue mejorado por las placas de 4X5, ya que para éstas, la cámara que se utilizó tenía la opción de modificar los planos gracias a su sistema de paralaje.

El sistema de iluminación que se seleccionó fue luz de tungsteno ya que dentro del museo está prohibida la iluminación por destello (flash) pues su uso podría ocasionar deterioro en las obras.

La planificación fue esencial para lograr buenos resultados, sobre todo si se utilizan diversos formatos y parámetros en las sesiones fotográficas. Como parte de la planificación, se debe conocer el espacio en que se trabajará, pues esto permite, hasta cierto punto, prever los inconvenientes; como la ubicación del objeto, ya sea que se encuentre en una esquina, muy alto, o cubierto por capelos o que carezca de iluminación, elemento esencial en la fotografía.

Una vez que concluí las tomas fotográficas, el paso siguiente fue la selección de la obra que será publicada en el catálogo digital.

Este proceso me llevó a formular interrogantes sobre el destino y la seguridad (o inseguridad) de la ima-

gen en el internet. En este aspecto concluyo que, por el momento, la concientización del público para que se respeten los derechos de los autores de las imágenes presentadas en la red para que éstas no sean apropiadas como personales; asimismo, los usuarios de internet deben tener claro que es un delito manipular y mutilar estas obras. Sin embargo la controversia en si la única forma en la que una imagen esté a salvo de estos ataques es permanecer oculta sin que la mirada humana llegue a ella, es preferible correr el riesgo de exponerla en Internet pues de otra manera la fotografía pierde su razón de ser.



## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1990, 207 p.

BERGER, John y MOHR, Jean, *Otra manera de contar*, Mestizo, España, 1998, 288 p.

BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, *A new art photography in the 19th Century*, Snoeck-Ducajo&Zoon, Amsterdam, 1996, 335 p.

COSTA, Joan, *La fotografía: entre la sumisión y subversión*, Trillas, México, 1991, 171 p.

DALY, Tim, *Manual de fotografía digital*, Evergreen, España, 2000, 160 p.

DEBROISE, Oliver, *Fuga mexicana; un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta, México, 1998, 393 p.

DE LA FUENTE, Beatriz (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Tomo I*, IIE-UNAM, México, 2001, 391 p.

DE LA FUENTE, Beatriz (coord.), *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Tomo II*, IIE-UNAM, México, 2001, 538 p.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, México, 1986, 187 p.

ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, *La pintura prehispánica*, Conaculta, México, 2000, 45 p.

FIGARELLA, Mariana, Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las

### Bibliografía

estrategias estéticas del arte posrevolucionario, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, 230 p.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas*, fotografía y verdad, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, 192 p.

FONTCUBERTA, Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, 200 p.

FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y Fricción, fotografía, naturaleza, artefacto*, Mestizo, España, 1998, 285 p.

GONZÁLEZ CRUZ Manjarrez, Maricela, Tina Modotti y el muralismo mexicano, IIE-UNAM, México, 1999, 163 p.

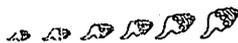
GUBERN, Román, *El eros electrónico*, Taurus, México, 2000, 225 p.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, 2001, 123 p.

IVINS Mills, William, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, 233 p.

LISTER, Martin compilador, *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós, Barcelona, 1997, 334 p.

MARSHALL, Hugh, *Diseño fotográfico: Como preparar y dirigir fotografías para el diseño gráfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, 144 p.





# H EMEROGRAFÍA

MARSHALL, Mc Luhan, La comprensión de los medios como extensiones del hombre, Diana, México, 1989, 438 p.

PERRIAULT, Jacques, Las máquinas de comunicar y su utilización lógica, Gedisa, España, 1991, 208 p.

PISCITELLI, Alejandro, Ciberculturas 2.0 en la era de las máquinas inteligentes, Paidós contextos, Argentina, 2002, 259 p.

RUIZ Gallut, María Elena, Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacán, INAH-UNAM, México, 2002, 797 p.

SONTAG, Susan, Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1981, 217 p.

SOUGEZ, Marie-Loup, Historia de la fotografía, Catedra, Madrid, 1988, 479 p.

TAPSCOTT, Don, Creciendo en un estorno digital. La generación net, Graw Hill, Colombia, 1998, 304 p.

VALDEZ Marín, Juan Carlos, Manual de conservación fotográfica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997, 146 p.

Boletín informativo n. 12-13, La pintura mural prehispánica en México, IIE-UNAM, Juniodiciembre, 2000, 63 p.

Boletín informativo n. 14, La pintura mural prehispánica en México, IIE-UNAM, Junio, 2001, 67 p.

Catálogo de exposición, Armando Salas Portugal. El pedregal de San Ángel, DGDC-IIE-UNAM, México, 2000, 32 p.

Revista Alquimia n. 5, El viaje ilustrado. Fotografos extranjeros en México, Sistema Nacional de Fototecas, México, enero-abril, 1999, 47 p.

Revista Alquimia n. 10, El imaginario de Luis Márquez, Sistema Nacional de Fototecas, México, septiembre-diciembre, 2000, 48 p.

Revista Arqueología Mexicana n. 15, Los Mexicas, vol. III, CNCA, México, septiembre-octubre, 1995, 76 p.

Revista ENTER@RTE N. 18, Internet, computo y telecomunicaciones, DGSCA-UNAM, México, abril, 2003, 15 p.

Revista Sitios arqueológicos del Estado de México n. 1, Guías Arqueológicas México desconocido, Teotihuacán, México desconocido, México, diciembre, 2002, 96 p.

Revista Luna Córnea n. 9, Minoría de edad, Centro de la imagen, México, 1996, 161 p.



## Índice de

## Ilustraciones

Revista Luna Córnea n. 23, **Museos**, Centro de la imagen, México, marzo-junio, 2002, 271 p.

## PÁGINAS DE INTERNET

Leggat, Robert, <http://www.rleggat.com/photohistory/>, noviembre, 2002.

Torres del castillo, Gerardo, Ondas gravitacionales, Revista digital Elementos, N. 37, Vol. 7, febrero-abril, 2000, [www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html](http://www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html), marzo, 2003.

Garber, Pablo, El mexicano Javier Hinojosa muestra imágenes de arquitecturas mayas copiadas artesanalmente sobre emulsiones al paladio/platino, <http://www.leedor.com/fotografia/javierhinojosa.shtml>, mayo, 2003.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Il. 1 "Pirámide del sol" Hugo Brehme, ca. 1920, México, Col. Sinafo-INAH, núm. de inv. 372574 en Revista Alquimia n. 16 Hugo Brehme, Los prototipos mexicanos. p. 43, Sistema Nacional de Fototecas invierno 2002, 48 pp. \_\_\_\_\_ 07

Il. 2 "Tumba de los Mamelukes" Maxime Du Camp, 1849, Cairo, Lámina 8 del Álbum Egipto, Palestina y Siria Ed. Gide et J. Baudry, Paris, 1852 en A New Art Photography in the 19th Century, p. 205 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 08

Il. 3 "Efigie" Maxime Du Camp, Egipto, en

Roberto Leggat, 1997 <http://www.rleggat.com/photohistory/>, noviembre 2000. \_\_\_\_\_ 08

Il. 4 "El templo de Bacchus", Francis Bedford, 1862, Baalbek, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 215 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 08

Il. 5 "Exmout" Francis Bedford, en Roberto Leggat, 1997, en History of Photography <http://www.rleggat.com/photohistory/>, noviembre 2002. \_\_\_\_\_ 09

Il. 6 "Cairo visto desde la ciudadela", Francis Frith, 1858, Egipto, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 224 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 09

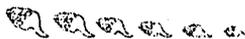
Il. 7 "Luxor" Francis Bedford, Grecia, en Roberto Leggat, 1997, en History of Photography, <http://www.rleggat.com/photohistory/>, noviembre 2002. \_\_\_\_\_ 10

Il. 8 "Benares Vishnu Pud y otros Templos cercanos al Burning Ghat" Samuel Bourne, Tibet, en Roberto Leggat, 1997, en History of Photography, <http://www.rleggat.com/photohistory/>, noviembre 2002. \_\_\_\_\_ 10

Il. 9 "Vista del Tal Mahal", Samuel Bourne, ca. 1860, India, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 189 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 10

Il. 10 "36. Uxmal. Cuadrángulo de las Monjas" Claude Désiré Charnay, en Ciudades y Ruinas Americanas. México 1858-1861. Recuerdo e impresiones de viaje. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxmal. p. 72, Catálogo, Banco de México, México, 1994, 281 pp. \_\_\_\_\_ 12

Il. 11 "9. Mitla. Patio de las grecas" Claude Désiré Charnay, en Ciudades y Ruinas Americanas.





Índice de  
Ilustraciones

- México 1858-1861. Recuerdo e impresiones de viaje. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxma. l. p. 22, Catálogo, Banco de México, México, 1994, 281 pp. \_\_\_\_\_ 12
- Il. 12 "25. Izamal. Cabeza colosal al pie de la pirámide de Hunpintok" Claude Désiré Charnay, en Ciudades y Ruinas Americanas. México 1858-1861. Recuerdo e impresiones de viaje. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxma. p. 50 Catálogo, Banco de México, México, 1994, 281 pp. \_\_\_\_\_ 12
- Il. 13 "Dsecilná" Teobert Maler, México, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 13
- Il. 14 "Tikal, Altar 5" Teobert Maler, México, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 14
- Il. 15 "Nocuchich" Teobert Maler, México, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 14
- Il. 16 "Pirámide del sol" Edward Weston, 1923, Teotihuacán, en Edward Weston y Tina Modotti en México p. 92 de Mariana Figarella. IIE-UNAM, México, 2002. \_\_\_\_\_ 15
- Il. 17 "Primer cuerpo de la Pirámide del sol" Luis Márquez Romay, México, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 16
- Il. 18 "Segundo cuerpo de la Pirámide del sol" Luis Márquez Romay, México, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 16
- Il. 19 "Pirámide del sol" Luis Márquez Romay, (México), del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 16
- Il. 20 "El Castillo, Tulum" Armando Salas Portugal, ca 1940, México, en Paisajes arqueológicos. Homenaje a Armando Sala Portugal p. 62 de Maricela González Cruz Manjarrez, Revista Arqueología Mexicana "Los Mexicas", Número 15 vol. III sep-oct 1995. CNCA. \_\_\_\_\_ 18
- Il. 21 "Retorno al templo imaginario 14" de la serie El archivo fotográfico del Profesor Retus. Gerardo Suter, ca 1985, México, en Ondas gravitacionales, Revista digital Elementos de Gerardo Torres del castillo, N. 37, Vol. 7, febrero-abril 2000, [www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html](http://www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html). En línea. \_\_\_\_\_ 18
- Il. 22 "Frente al muro de las palabras 3" de la serie El archivo fotográfico del Profesor Retus. Gerardo Suter, ca 1985, México, en Ondas gravitacionales, Revista digital Elementos de Gerardo Torres del castillo, N. 37, Vol. 7, febrero-abril 2000, [www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html](http://www.elementos.buap.mx/num37/htm/ondas.html). En línea. \_\_\_\_\_ 18
- Il. 23 "Detalle de la fachada del Cuarto 35 de La Acrópolis. Cuarto nivel, lado sur. Ek'Balam", Javier Hinojosa, noviembre 1999, Yucatán, en El mexicano Javier Hinojosa muestra imágenes de arquitecturas mayas copiadas artesanalmente sobre emulsiones al paladio/platino por Pablo Garber en <http://www.leedor.com/fotografia/javierhinojosa.shtml> en línea consultado en mayo del 2003. \_\_\_\_\_ 19
- Il. 24 "Detalle de la fachada del Cuarto 35 de La Acrópolis. Cuarto nivel, lado sur. Ek'Balam", Javier Hinojosa, noviembre 1999, Yucatán, en La pintura mural prehispánica en México. Área Maya. Tomo II, Estudios. IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 19

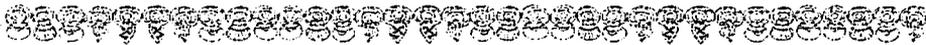


Índice de  
Ilustraciones

- II. 25 "Visión de la Apocalipsis pintada por Juan Correa, destruida en el incendio de 1967", Luis Márquez Romay, ca. 1930, Catedral Metropolitana, Colección Luis Márquez Romay del Archivo Fotográfico IIE-UNAM, Núm de inventario 08-730058. \_\_\_\_\_ 20
- II. 26 "Reproducción de la pintura de Paul Delaroche, Moises puesto sobre el Nilo", Robert J. Bingham, 1858, Impreso por el editor Goupil y compañía en A New Art Photography in the 19th Century, p. 89 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 21
- II. 27 "Grabado de La Última Cena de Miguel Angel" Rafael Morghen, ca. 1800 en A New Art Photography in the 19th Century, p. 87 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 22
- II. 28 "Reproducción de fresco de Leonardo da Vinci La Última Cena en el convento de Santa María de la Gracia, Millan" Luigi Sacchi (atribuido), 1857 (Italia), en A New Art Photography in the 19th Century, p. 54 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 22
- II. 29 "Reproducción de un dibujo de Federico Barocci. La estigmatización de San Francisco", Roger Fenton, 1858, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 39 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 23
- II. 30 "Reproducción de un dibujo de Rafael, estudio de Las Tres Gracias", Charles Thurston Thompson, 1857, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 88 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 24
- II. 31 "Reproducción de La Noche en Vigia de Rembrandt en el Rijksmuseum en Amsterdam" Bernard F. Eilers, ca. 1914, en A New Art Photography in the 19th Century, p. 85 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 24
- II. 32 "Orozco pintando, detalle de La Familia campesina" Tina Modotti, 1927-1929, Escuela Nacional Preparatoria San Ildefonso, México, en La Colección Tina Modotti del Archivo Fotográfico IIE-UNAM, Núm de inventario 114/08-769606. \_\_\_\_\_ 25
- II. 33 "Reproducción de La Lluvia de Diego Rivera en La Secretaría de Educación Pública" Tina Modotti, 1927-1928 en La Colección Tina Modotti del Archivo Fotográfico IIE-UNAM, Núm de inventario 49/08-769618. \_\_\_\_\_ 26
- II. 34 "Detalle de Julio Antonio Mella y Tina Modotti en la reproducción fotográfica del mural Entrega de armas o Arsenal de Diego Rivera en La Secretaría de Educación Pública" Tina Modotti, 1927-1928 en La Colección Tina Modotti del Archivo Fotográfico IIE-UNAM, Núm de inventario 18/08-769737. \_\_\_\_\_ 27
- II. 35 "Detalle de Autorretrato, en el mural de la Secretaría de Educación Pública", Diego Rivera, 1923-1928, México, en Mariana Figarella, Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario, IIE-UNAM, (México), 2002, p. 86. \_\_\_\_\_ 27
- II. 36 "Diego Rivera" Edward Weston, 1924, Tucson Arizona Center for Creative del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. \_\_\_\_\_ 27
- II. 37 "The Azteca Calendar or The Stone of the Sun", Keystone View Company en Revista Alquimia n. 12, El Museo Nacional en el imaginario mexicano. p. 5 Ed. Sistema Nacional de Fototecas, México, invierno 2002; 48 pp. \_\_\_\_\_ 29

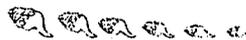
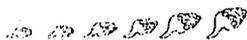


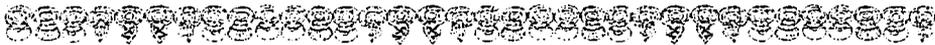
- II. 38 "Vista de la Ciudad de México" Claude Désiré Charnay, Julio Michaud editor del Álbum fotográfico mexicano, México, del Archivo Fotográfico del IIE-UNAM. \_\_\_\_\_ 30
- II. 39 "Álbum Fotografías de México", Fotografías de Guillermo Kahlo y Hugo Brehme 1930 Col. Alva Vargas en Revista Alquimia n. 16 Hugo Brehme, Los prototipos mexicanos. p. 37 Ed. Sistema Nacional de Fototecas, México, invierno 2002; 48 pp. \_\_\_\_\_ 30
- II. 40 "Vista de Teotihuacán" Adriana Roldán Roucas, 26 de noviembre del 2002 desde el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 31
- II. 41 "Coyotes duplicados" Adriana Roldán Roucas, 20 octubre 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 31
- II. 42 "Conjunto de los edificios Superpuestos, Edificio 53, Subestructura 3, mural1-4 (altar de las volutas)" dibujo de Francisco Villaseñor en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 28 de Beatriz de la Fuente (coordinador) IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 35
- II. 43 "Vitrina con pigmentos" Adriana Roldán Roucas, 5 de febrero del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 35
- II. 44 "Instrumentos prehispánicos para preparar el muro" Diana Magaloni en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Estudios p. 224 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 35
- II. 45 "Agricultura perdido" Adriana Roldán Roucas, 20 octubre 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 37
- II. 46 "Puntos y líneas" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Puntos y líneas" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 38
- II. 47 "Círculos concéntricos en cenefa" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Tablero con círculos concéntricos" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 110 de Beatriz de la Fuente (coordinador) IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 39
- II. 48 "Mirada arquitectónica" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Diseños arquitectónicos" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 113 de Beatriz de la Fuente (coordinador) IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 39
- II. 49 "Cerros y estrellas" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Diseño con formas polilobuladas con estrellas de cinco puntas" Según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 70 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 40
- II. 50 "Fragmento invertido" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Fragmento invertido" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 40
- II. 51 "Templo de la Agricultura" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Templo de la Agricultura (caracoles y conchas)" Según Gamio, 1922 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 103 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM (México) 2001. \_\_\_\_\_ 41



Índice de  
Ilustraciones

- II. 52 "Manos con gotas" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Manos con gotas" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo, p. 294 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 41
- II. 53 "Jaguar abraza al Maguey" Adriana Roldán Roucas, 17 de septiembre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Jaguar abrazando ramas estilizadas de maguey" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 71 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 42
- II. 54 "Ave + Escudo Estrella" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Figura de ave de frente sobre escudo con estrella de cinco puntas" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 77 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 42
- II. 55 "Ave + vírgula" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Ave de cuyo pico salen vírgulas de la palabra o del canto" dibujo de Manuel Urdapilleta en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 363 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 43
- II. 56 "Coyote + Estrella" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Coyote con gran tocado, collar de cuentas verdes y estrella de cinco puntas en el vientre" dibujo de Manuel Urdapilleta en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo, p. 362 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM México, 2001. \_\_\_\_\_ 43
- II. 57 "Jaguar reticulado" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "felino reticulado sobre círculos seccionados" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán." Catálogo p. 25 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 44
- II. 58 "Jaguar con lengua bífida" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Jaguar delineado en azul con el rostro de frente" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 72 de Beatriz de la Fuente (coordinador) IIE/UNAM (México) 2001. \_\_\_\_\_ 44
- II. 59 "Mitológicos" Adriana Roldán Roucas, 29 de junio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Animales Mitológicos" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p.98 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM (México) 2001. \_\_\_\_\_ 45
- II. 60 "Garras de Caballero Tigre" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Caballero Tigre" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p.321 (manipulada) de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 45
- II. 61 "Desconocido" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Desconocido mural completo" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 46
- II. 62 "Serpiente emplumada + conchas-caracoles" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "formas onduladas con



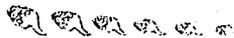
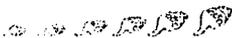


- plumas, conchas y caracoles, o serpiente emplumada" según Séjourné, 1959 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 337 de Beatriz de la Fuente (coordinador) IIE/UNAM (México) 2001. \_\_\_\_\_ 46
- II. 63 "Concha + Cabeza canida + Manos" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Concha festonada con manos y cabeza de animal" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 74 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 47
- II. 64 "Concha + Oreja y ojo canido + Manos" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Concha festonada con manos y cabeza de animal incompleta" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 74 (manipulada) de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 47
- II. 65 "Personaje sin rostro humano" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Figura frontal con entrelaces, garras y corrientes" según Miller, 1973 en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogos, p. 73 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 48
- II. 66 "Sacerdote + 4 pétalos" Adriana Roldán Roucas, 29 de junio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Sacerdote enmarcado con flores de cuatro pétalos" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 19 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 48
- II. 67 "Sacerdote sembrador" Adriana Roldán Roucas, 29 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Personaje con disfraz de Tláloc lleva bolsa y derrama corriente de agua con semillas" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán. Catálogo p. 362 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 49
- II. 68 "Descendente" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Figura alada descendente" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán." Estudios p. 68 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 49
- II. 69 "Tláloc Sembrador" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Tláloc sembrador" en La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacán." Estudios p. 18 de Beatriz de la Fuente (coordinador), IIE-UNAM, México, 2001. \_\_\_\_\_ 50
- II. 70 "Tláloc" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Tláloc" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 50
- II. 71 "Figura de ave con Cuchillo curvo + Corazón" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y Lámina "Figura humanade perfil con disfraz de ave sosteniendo cuchillo curvo" Adriana Roldán Roucas, 20 de octubre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 51
- II. 72 "Entrada al Museo de la Pintura Mural Teotihuacana" Adriana Roldán Roucas, 26 de noviembre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 52
- II. 73 "Vista del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana y área para actividades didácti-



**Índice de  
Ilustraciones**

- cas" Adriana Roldán Roucas, 26 de noviembre del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 52
- II. 74 "Pieza con cédula" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 53
- II. 75 "Primera Sala del museo" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 53
- II. 76 "Última sala del museo" Adriana Roldán Roucas, 5 de febrero del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 53
- II. 77 "Recreación de una habitación teotihuacana" Adriana Roldán Roucas, 15 de abril del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 54
- II. 78 "Pieza del museo" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 54
- II. 79 "Vitrina del museo, vasija" Adriana Roldán Roucas, 5 de febrero del 2003 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 54
- II. 80 "Sala inicial del museo. Compañeros del seminario de tesis en visita al museo" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el Museo de la Pintura Mural Teotihuacana. \_\_\_\_\_ 55
- II. 81 "Galería de Esculturas del Museo del Vaticano" James Anderson Atribuido Ca. 1865 en A new art photography in the 19th Century, p. 132 de BOOM, Mattie y ROOSEBOOM, Hans, Amsterdam, Ed. Snoeck-Ducajo&Zoon, 1996, 335 pp. \_\_\_\_\_ 55
- II. 82 "Interior de la sala Mexica del Antiguo Museo Nacional" Anónimo, ca 1900, México, Fondo Culhuacan. Revista Lúnea Córnea. \_\_\_\_\_ 56
- II. 83 "Pabellón de México. Feria de New York 1940" Luis Márquez Romay, 1940, New York. Colección Luis Márquez Romay, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM, Núm de inventario 08-7600376. \_\_\_\_\_ 56
- II. 84 "Sala inicial del museo. Recreación de los elementos arquitectónicos. Talud y tablero" Adriana Roldán Roucas, 30 de julio del 2002 en el MPMT. \_\_\_\_\_ 57





## ANEXO

### Propuesta del catálogo digital en la página web del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana.

El catálogo digital tendrá con un índice general de imágenes; estas son detalles de las piezas del Museo de la Pintura Mural Teotihuacana, que al interactuar entre ellas nos dan la posibilidad de ver la imagen más completa, en una nueva pantalla.

## ÍNDICE

